

0069.
14.2

Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana (tópicos del romanticismo mexicano).

TESIS

que para optar por el grado de Maestro en Letras (Literatura Mexicana) presenta el licenciado en Letras Jorge Antonio Ruedas de la Serna.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE
MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y
LETRAS.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

febrero de 1986.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

Nota preliminar	p. 1
Capítulo I. De Arcadia y Utopía	p. 8
De Arcadia	p. 21
De Utopía	p. 28
Rousseau y la disolución de la Arcadia	p. 32
La efímera Arcadia	p. 38
Notas al capítulo I	p. 48
Capítulo II. Romanticismo y Arcadia	p. 54
La tragedia cede el paso a la novela	p. 62
El nuevo pacto	p. 69
El exorcismo nacional	p. 76
Las preocupaciones políticas de nuestros escritores	p. 87
La naturaleza privilegiada	p. 96
Notas al capítulo II	p. 105
Capítulo III. La naturaleza pródiga	p. 111
La naturaleza inmaculada	p. 119
La riqueza: un mito de origen	p. 123
La soberbia	p. 134
Notas al capítulo III	p. 144

Capítulo IV. El lugar de los lugares	p. 149
La visión del paraíso	p. 164
La regeneración de la naturaleza en América	p. 167
El colibrí	p. 170
La naturaleza como metáfora	p. 172
La poesía como abogada de la vida señorial	p. 175
El nuevo horizonte geográfico de la poesía	p. 178
La cifra	p. 181
El libro de la naturaleza	p. 184
Notas al capítulo IV	p. 190

Nota preliminar

Un movimiento característico de la mentalidad romántica fue valorar el pasado en función de su nueva perspectiva ideológica. Los románticos no rompen con la tradición, sino que se apropian de ella. Se asumen como los legítimos herederos, y como los verdaderos intérpretes, del legado cultural de la humanidad. Oponen a la visión estatizadora y absolutista de los neoclásicos, una visión histórica, dinámica y relativista; pero no renuncian al arte clásico, sino que se afanan por reconstruir la genealogía que los haga descender, en línea directa, del genio poético de Grecia y Roma. Se distancian de Racine, pero buscan emparentarse con Esquilo y con Sófocles. Esta necesidad de apropiarse de la tradición, los lleva a atribuir a las figuras reivindicadas por ellos elementos que, si bien pudieron existir embrionariamente, se les revelan como pruebas indubitables de modernidad.

El romanticismo mexicano no se sustrae a esta tendencia, y quizás durante mucho tiempo después nuestros críticos han seguido valorando la tradición literaria nacional, según los criterios que se amparan en la idea de la modernidad como juicio absoluto de valor. Estamos siempre empeñados en hallar la modernidad donde no existe, cuando menos como la concebimos en nuestro tiempo. Esta necesidad de la cultura contemporánea, la de reinventar su tradición, y que se hace manifiesta en las declaraciones acráticas de las vanguardias, forma parte de la sensibilidad histórica que inauguró

el romanticismo, pero con frecuencia ha desembocado en la distorsión de los textos que cada movimiento, o época, elige para constituir su abolengo.

En nuestros escritores esa postura se extrema en tal forma que se revela como imposibilidad, o rechazo, para entender el pasado y, consecuentemente, asumirlo. Ejemplo claro de esto fue la aversión de los románticos hispanoamericanos al barroco, y con él, en general a la cultura colonial. Sólo veían con simpatía a aquellas personalidades que, de una u otra forma, parecían aproximarse a la visión romántica, ya fuera porque presentaban rasgos a los cuales podía atribuirse cierto germen de originalidad nacional, como en el caso de Alarcón, o porque se adelantaban "a su tiempo", a pesar de haber cedido al "mal gusto" dominante, como en el caso de Sor Juana. A ella parece perdonársele que hubiese escrito sus mayores obras en el "estilo culterano", porque se le veía como una mártir de aquellos "oscuros siglos", como escribe Altamirano en su famosa "Carta a una poetisa". El tópico es persistente en la ensayística romántica mexicana, desde el panorama que escribió Tadeo Ortiz de Ayala en 1832 hasta Altamirano o aún después.

Si los románticos europeos habían intentado apropiarse de la tradición descubriendo el hilo conductor del genio poético, del Génesis a Shakespeare, para hacerlo llegar hasta sus propias manos, los nuestros también quieren descubrir la veta que les revele ser ellos, y no otros, los elegidos por el genio de la historia, ahora convertida en la nueva potencia providencial. Y para ello es preciso que se

reflejen en las obras del pasado, para reconocerlas como propias. Pero en México, como en el resto de los países hispano-americanos, esta necesidad de inventar una tradición afín, se exacerbó, con la Independencia, por la urgencia en construir un discurso nacionalista.

Los escritores mexicanos del siglo XIX rompen formalmente con el pasado colonial, que conciben como un periodo alienante y como la causa del atraso cultural del país, pero a la vez necesitan reconocerse en su pasado, en sus orígenes. Y este pasado no puede ser, llanamente, el español, como tampoco puede serlo el indígena. Sería una raza hispánica pero que, en contacto con la naturaleza americana, se habría tornado superior, se habría rejuvenecido y vuelto vigorosa y creativa, una sociedad nueva que, al lograr la emancipación de la vieja metrópoli, alcanzaría su verdadera fisonomía espiritual. En los inventarios que nuestros románticos hacen de la cultura colonial, se pone de manifiesto la idea de que, a pesar de los obstáculos que la administración metropolitana imponía a los americanos, éstos habían logrado crear un patrimonio cultural tan rico como el de cualquier nación.

La fuente de esa creatividad, de la riqueza que nos garantizaba un porvenir próspero e independiente y de la cultura original y propia, se hacía radicar, de este modo, en la naturaleza, en la tierra americana, a cuya benéfica influencia el hombre, espiritual y físicamente, se había rejuvenecido. Es por ello que nuestros románticos, sin ser muy conscientes de ello, siguen cultivando mitos inveterados, en los cuales los criollos de la época colonial se apoyaban para demostrar su superioridad intelectual frente a la visión ecuménica

de la metrópoli que los reducía a seres inferiores.

La idea de que los dos mundos, el viejo y el nuevo, se oponían en calidad y en vigor no fue original de Buffon, sino que se articulaba a la visión tradicional de la naturaleza que el sabio francés intentó recimentar en el momento en que se derrumbaba. Humboldt representaría el nuevo espíritu científico, que buscaba más que oposiciones continentales, la armonía de la naturaleza con independencia de los paralelos que distanciasen a uno de otro confín. Por ello es que para Humboldt no hay razas superiores y razas inferiores, ni razas más nobles que otras. Pero nuestros románticos, a pesar de que muchos de ellos habían leído a Humboldt —como dice Antonello Gerbi—, retoman la lógica de Buffon para usarla en su favor. La idea de la juventud de estos países, reiterada desde los años de la Independencia hasta nuestros días, como categoría genético-cultural, deriva de aquella fuente ideológica.

El arcadismo representa una idealización de la naturaleza, de esa "naturaleza fuera del arte" como dice Víctor Hugo, que se resuelve "en regocijadas y breves saturnales" como escribe irónicamente Humboldt; y no puede ser explicado sino como un discurso consustancial a la cultura del centro urbano. El poeta arcádico no renuncia a su cultura, sino que la traslada al espacio idílico, para practicar el antiguo rito de la renovación, de la regeneración o del rejuvenecimiento, en virtud de su contacto con la zona sagrada de la Natura. Ahí las pasiones del hombre se purifican, el amor renace como en los primeros días de la creación, la vida entera se regenera. La pureza, la juventud, la belleza ideal tienen su origen en ese

espacio que el hombre simplemente descubre, no elige ni crea, en los confines de su territorio. El poeta arcádico ama el paisaje ideal que simboliza la vida primitiva, pero no al hombre verdadero que lo habita. Realiza la operación de despoblar ese mundo para volverlo a habitar con sus semejantes, no los legítimos pastores a quienes cantaba Teócrito, sino los cortesanos de Augusto a quienes hacía renacer Virgilio en la Arcadia. Ahí el hombre vive la ilusión de confraternizar con sus iguales.

La idealización de la naturaleza mexicana se convirtió en una categoría inamovible de nuestra cultura, desde el siglo XVI. Una naturaleza inmaculada, sin defectos y sin fealdad, prodigiosa y rica, fuente de nuestras capacidades intelectuales, de nuestra sensibilidad, una naturaleza que, a pesar de todas las calamidades, nos auguraba siempre un futuro promisorio y dichoso. Pero no es difícil entender por qué el himno que nuestros poetas cantan permanentemente a la naturaleza mexicana, no expresa el deseo de volver a una vida rústica y primitiva, sino el de consolidar una existencia asépticamente urbana.

La visión arcádica, tal como tratamos de comprenderla en este trabajo, no puede considerarse, en rigor, como una utopía. Alfonso Reyes hablaba de "utopías retrospectivas o idealizaciones del pasado" y de "utopías que miran al futuro". Pero si tomamos la Utopía de Moro como el modelo clásico, no podemos pasar por alto un detalle que concierne a la visión tradicional de la naturaleza, de la cual el santo se divorcia. Utopía es un espacio elegido y construido por el hombre. Técnicamente, podríamos decir, es una isla artificial. Constitu-

ye un nuevo centro, superior, aislado del mundo conocido por la voluntad humana. Si hubiera sido español, Moro, cuando menos, habría sido asediado por la Inquisición. Cuando en el siglo XVI se discutió la idea de abrir un canal en el Istmo de Panamá, con el fin de trasladar el oro del Perú, el padre Acosta, participando de la visión de su tiempo, amenazaba con el castigo del cielo a quienes querían hacerlo, pues se indignaba -dice Gerbi- con la idea sacrílega de que se pretendiese mejorar el orden perfecto de la naturaleza, previsto por el Señor.

El presente estudio constituye, más propiamente, una hipótesis de trabajo que buscaría relacionar los tópicos ideológicos del romanticismo mexicano con una tradición más amplia, en la cual habían ido modelándose y que, a pesar de la renuncia romántica a aceptar esa tradición, se constituyen en un corpus de resistencia frente al romanticismo europeo. La negación retórica a asumir como propia la cultura colonial, hizo que nuestros románticos no tuvieran plena conciencia de las imágenes que cultivaban. Cuando Altamirano invita a su joven interlocutora a leer en el "magnífico libro de la naturaleza mexicana" y a desistir de sus aficiones por la poesía religiosa, no percibe que a final de cuentas está propugnando por una mimesis idéntica de la que quiere desasirse, aunque cambiasen sus símbolos.

La literatura se resiste a aceptar las periodizaciones de la historia y las fronteras políticas. Los conceptos de "atraso cultural" o de decadencia, tampoco representan categorías de valoración que le sean idóneas. Prueba de ello es la apreciación diametralmente opuesta al criterio de nuestros románticos que hoy hacemos del barroco. Ernst Curtius, después

de analizar la evolución de la tónica tradicional, en el curso de dos milenios de historia literaria, considera que la historización de la literatura europea, en estrictos compartimientos nacionales, ha impedido un conocimiento más fecundo de esta actividad del espíritu humano. Más aún podría decirse respecto a la pretensión de que nuestras literaturas, como nuestra sociedad, acaban de nacer y se erigen casi espontáneamente. La verdadera originalidad de nuestra literatura habrá de medirse ubicándola y cotejándola con una tradición que le es propia y que, en verdad, resultó prodigiosa, no por obra y gracia de la Naturaleza, sino por la capacidad ficcional de este hombre resuelto a fundar un Nuevo Mundo.

CAPITULO I

DE ARGADIA Y UTOPIA

Ípandro Acaico, último árcade mexicano del siglo XIX y el primero en acercarse, entre nosotros, de manera directa y consistente a la pastoral clásica, nos legó una obra valiosa, quizás no tanto por su calidad poética, que no es nuestro propósito discutir en este trabajo, como por su significación para entender algunas de las implicaciones que el discurso arcádico tuvo en la conciencia cultural latinoamericana del siglo pasado. La clave nos la dio él mismo al narrar el conflicto que se le presentó cuando tradujo a los bucólicos griegos:

Hace nueve años que emprendí por primera vez la traducción poética de los idilios que hoy presento al público. Poco satisfecho con mi trabajo, la refundí enteramente ocho meses después, llegando a hacer de algunos trozos hasta tres versiones diferentes. Me preparaba ya a dar a luz el fruto de mis fatigas, cuando, cambiando de repente de modo de pensar, destruí mis manuscritos y procuré borrar su contenido de mi memoria.

No ocultaré, por cierto, el motivo de mi extraña resolución. Los Idilios de Bión de Esmirna, aunque gentil, nada contienen que pueda llamar la atención de los que están acostumbrados a las novelas de Dumas o Fernández y González; sin embargo, hay uno que otro pasaje que no suena del todo bien a oídos delicados. Me veía yo, pues, en la necesidad, o de ser infiel al original, o de estampar palabras y frases que pudieran escandalizar a los lectores. Ni uno ni otro extremo quise adoptar, y abandoné la idea de publicar mi versión castellana... Quitándome al par el escrúpulo de ocuparme de asuntos demasiado profanos, y el de

ser algo infiel al original desechando los pocos, poquísimos pasajes, en que el pagano Bión falta algún tanto a la decencia y al decoro. Habiendo gozado últimamente de varios meses de ocio y de quietud, he podido entregarme en la soledad de estas montañas a mis estudios favoritos, y he llamado a la memoria y consignado al papel mi antigua versión.¹

El conflicto, podríamos suponer en principio, habría estallado en la conciencia del escritor, por la incompatibilidad entre las dos facetas en que se desdoblaba su personalidad, la del obispo Montes de Oca y Obregón, pastor evangélico, y la de Ipanandro Acaico, como sería bautizado en la sociedad arcádica, que lo hermanaba a otros pastores en la tradición del culto pagano a la naturaleza. Esta lucha interior no es exclusiva del padre Montes de Oca, pero en pocos escritores se expresó de modo tan claro y sincero.

El hecho mismo de que la disyuntiva hubiese llevado a nuestro poeta a destruir sus manuscritos, y que hubiese estado a punto de enmudecerlo, revela una crisis de conciencia moral pero también de conciencia estética. Y esto último es lo que nos parece más revelador, porque el drama íntimo que el poeta vivió, y que hizo crisis en el acto determinante y concreto de la traducción, se había manifestado en el bucolismo cristiano tradicional, quizás con la única excelsa excepción de San Juan de la Cruz, supeditado, sin mayores escrúpulos, al deber prioritario e incommovible de la salvación. El ejemplo obvio de esta postura fueron los intentos "soteriológicos" de traducir a lo divino la literatura pastoril renacentista, lo mismo a Garcilaso que a la Diana de Jorge de Montemayor.²

Es verdad que la creación literaria, de modo general, como afición perturbadora de los clérigos a las cosas del mundo, sobre todo a partir del Concilio de Trento, pasó a ser vista con recelo por la ortodoxia católica y fue motivo de numerosos conflictos entre los pastores eclesiásticos y sus ovejas descarriadas, precipitando crisis que generalmente se resolvían en la mudez del poeta, como en el caso de Sor Juana. Otro tipo de crisis, aunque originada en la misma fuente doctrinaria, es la que surgía en la propia conciencia del escritor cuando veía acercarse el trance de la muerte y que lo impulsaba, como un acto de sacrificio final en contra de las vanidades de la fama o de los halagos de la vida mundana, a quemar sus manuscritos, como, según consignó D. Carlos María de Bustamante, sucedió a otro árcade mexicano, fray Manuel Martínez de Navarrete.³

Pero este impulso no era privativo de los círculos eclesiásticos, la conciencia de la culpa por el disfrute pagano de las vanidades del mundo, incluyendo la muy humana necesidad de la fama, había impregnado la cultura de occidente y se había manifestado en escritores tan mundanos como Boccaccio o Lope de Vega. Y en el siglo XVIII todavía la experimentaron algunos de los filósofos de la Revolución, como Montesquieu.

Un culto y una actitud de otra índole nos revela la leyenda de que Virgilio, el inventor de la Arcadia, dispuso que el manuscrito inconcluso de la Eneida fuese quemado. Esta leyenda, recreada por Hermann Broch en su nove-

vola y que, según dice, sus raíces se remontan a la Edad Media, narra que

Antes de partir de Italia, Virgilio había acordado con Vario que, en caso de que le pasara algo, quemaría la Eneida. Pero Vario se había negado con vehemencia a hacerlo. Por eso, cuando ya se encontraba muy mal, pidió constantemente los manuscritos, para quemar por sí mismo la Eneida; pero nadie se la trajo, así que, aunque no tomó disposiciones expresas sobre el manuscrito, sin embargo legó a Vario y Tucca sus escritos bajo la condición de no editar nada que él mismo no hubiera editado ya. Vario, sin embargo, novido por Augusto, editó los escritos de Virgilio, si bien sólo superficialmente corregidos.⁴

La leyenda, cierta o no, histórica o novelesca, corporiza en el poeta latino la idea de la extrema perfección artística, el culto a la obra concluida, editada cuidadosamente por el autor y, quizás también, la decisión de no arriesgar la gloria ganada por un producto nonato por más grande que este fuera. Muestra también la idea del inmanente destino del texto poético que, aun antes de concluido, es arrebatado al designio del autor porque pertenece más al mundo del cual el poeta es mero instrumento. El poeta clásico honra a sus dioses mediante sus obras como mediante el sacrificio, no siente culpa por haberse constituido en cantor de la creación y si algún temor asalta a Virgilio a la hora de la muerte es el de haber dado a luz una criatura imperfecta e inacabada. Nada más contrario a esta actitud que el menosprecio del mundo que impuso la visión del cristianismo a la cultura occidental.

En nuestro Ipandro Acaico la culpa cristiana reasume su pa-

pel escindidor, y lo que él nos cuenta y ordena retrospectivamente nueve años después de que exasperado quemó sus manuscritos, aparece ya diluido en la solución "madura" y mediatizadora de la sumisión religiosa. ¿Qué más da que al final, disfrutando de la situación arcádica del ocio, haya optado por velar las "faltas al decoro" de los bucólicos griegos, si éstas ocurren "en pocos, poquísimos pasajes"? Había llegado a un criterio, a una "solución", y no es plausible, como él mismo se persuade, y nos quiere hacer creer, que ésta se hubiera presentado gracias sólo a una mayor disponibilidad para vencer el desafío que antes pareció insalvable. La culpa no se hubiera presentado en el escritor, si ese mundo pagano no hubiera ejercido su atracción mefistofélica. La existencia misma de la culpa y su expiación posterior indican precisamente la fascinación de lo proscrito. Hemos dicho que quemó sus manuscritos, aunque él sólo diga que los "destruyó", y dudáramos que en efecto los hubiera arrojado al fuego, si no hubiese añadido la siguiente frase: "y procuré borrar su contenido de mi memoria". No es demasiado aventurado suponer que el religioso, en un raptó de arrepentimiento cristiano, hubiera considerado su afición a la bucólica griega como una tentación demoníaca. Como todas las tentaciones, ésta resurgió en el momento del ocio, pero ya entonces el pastor estaba mejor preparado para dominarla, y no sólo por los recursos de su fe. Véamos, por lo pronto, su criterio:

Teócrito, al pintar la vida campestre, copió lo que veía sin reticencia alguna; y al expresar las pasiones de los pastores, no se paró a considerar si eran o no conformes al deber y a los instantes naturales... Lo que sí debemos hacer, es suprimir de las ediciones de sus obras (fuera de aquéllas destinadas tan sólo a los eruditos y en idioma

original) todos los pasajes que ofendan al pudor; y hechas las supresiones y cambios necesarios, aprovechemos de sus bellezas, y dérlas a conocer a la juventud estudiosa.⁵

A parte de la absurda censura al fundador de la poesía pastoril, el criterio establecido por el traductor no denota ninguna novedad. Con respecto a la bucólica cristiana, hemos visto que un intento permanente fue el traducir lo pagano a lo divino, y, por lo que se refiere a la más amplia tradición arcádica, fue connatural a su discurso, desde Virgilio, la elusión de los aspectos "sórdidos", en particular el lenguaje, de los aldeanos y pastores. Tanto en las églogas del poeta de Andes, como en Sannázaro, Jorge de Montemayor, Lope de Vega, Metastasio y hasta Rousseau, los pastores piensan, sienten y hablan como cortesanos. Pero la justificación, para "moralizar" los textos griegos, en el siglo XIX, no era exclusiva de la cultura religiosa y conservadora, sino que había sido asumida por la propia tradición liberal latinoamericana, bajo la forma de autocensura literaria, por ello es que el obispo arcádico puede justificar sin rubor lo que hoy nos parecería una mutilación imperdonable:

No te anedrente de Neptuno y Palas
En tus cantares invocar los nombres;
Cubra tan sólo sus efigies bellas
Félico manto.⁶

En un minucioso cotejo de las versiones del arcáde mexicano con sus originales griegos, el crítico Arturo Ravírez Trejo muestra cómo fue éste el criterio que presidió su labor de traductor y de poeta. Como creador reclamaba el derecho de introducir "loables infidelidades", adoptando "el texto más bello", "aunque fuese el menos genuino". Proclama, de este modo, la libertad creadora del traductor

frente a la opción más surisa y más fiel al original, podríamos decir más religiosa. Ello lo obliga a buscar perífrasis que dilatan el texto y que, como observa Ramírez Trejo, contradicen la concisión y brevedad del original griego. Fue éste, es verdad, el criterio prevaleciente en el silgo XIX, y parte, paradójicamente, de la visión ilustrada. Se pretendía ser fiel al pensamiento del autor y se defendía cierta libertad que permitiese "adaptar" el texto a la sensibilidad y a las costumbres prevalecientes, es decir, a la moral de la sociedad a la que estaba destinada la traducción. En Portugal, por ejemplo, el problema surge nitidamente en la segunda mitad del siglo XVIII, con las numerosas traducciones y adaptaciones de los libretos extranjeros, sobre todo de Metastasio, que reclamaba el reinado de la ópera. Las tendencias más características de tales adaptaciones, señalan Antonio José Saraiva y Oscar Lopes, se dirigían a "subrayar las intenciones morales del enredo, o de hacerlas surgir cuando originalmente no existen."⁷ Y el árcade Manuel de Figueiredo (1721-1801), uno de los dramaturgos que más se esforzaron por la rehabilitación del teatro en Portugal, representante del iluminismo lusitano y portavoz de los árcades en materia dramática, pondera la importancia del teatro, "por ser una especie de púlpito eficaz donde predica el Filósofo. Pero cada nación requeriría de un estilo especial de comedia, pues, con las costumbres (la moral), varían de país a país la validez de las normas de juicio y los problemas de ética social a representar", por lo que escribe:

...tentó dar um teatro a minha Nação, filho dos seus costumes, próprio do melindre dos olhos, da delicadeza dos ouvidos do século...⁸

La idea de la adaptación de los textos extranjeros a la mo-

realidad vigente, justificada por los ilustrados en la licencia aristotélica, fue moneda de amplio curso en el tránsito del siglo XVIII al XIX, y se arraigó tanto en la Península como en las colonias americanas, lo mismo en la actitud de los escritores liberales que en los conservadores, y fue oportunamente asimilada por el nacionalismo romántico latinoamericano en su diseño de un modelo vernáculo para la literatura. La censura, o autocensura, aplicada por el traductor, lejos de esconderse como traición al texto original, se exhibía frecuentemente en la portada, como garantía o aval para los destinatarios "decentes", así en el elocuente caso de las traducciones del canónigo español don Juan de Escoiquiz:

Eduardo Young. Obras selectas de... Expurgadas de todo error, y traducidas del inglés al castellano por...⁹

El contacto con los originales de la bucólica griega precipitó en Ipanthro Acaico una crisis, que después él juzgó de juventud o inmadurez, y que fue "superada" lentamente, acogiéndose a la larga y casi unánime tradición de la licencia moralizadora de los textos clásicos y modernos. Sin embargo, su búsqueda no fue sólo la del censor que persigue anacrónica e inquisitorialmente "los errores" de los paganos, sino que, sin poder despojarse de esta postura a que lo obligaba su estado religioso, se propuso una "recreación poética", que le ha valido la indulgencia de los críticos valorizadores de la tradición clásica, como Caro y Cuervo y Menéndez Pelayo. Su esfuerzo, con toda la carga represiva que pueda tener, plantea un problema de naturaleza estética que sería preciso estudiar detenidamente, y que no cabe en este trabajo.

La modernidad del siglo XX se ha rebelado también ante la idea de la traducción "fiel" o "servil" del texto original, porque el producto de la misma no pasaría de ser un auxiliar didáctico del texto primigenio, por lo tanto no una verdadera traducción; la cual se concibe sólo en términos de otro original que funcione, como dice Haroldo de Campos en la advertencia a su traducción de seis cantos del Paraíso dantesco, a modo de "texto isomórfico" en relación a su matriz, "un texto que, su vez, ambicione afirmarse como un original autónomo, par droit de conquête."¹⁰ Dicha operación podría considerarse, en otras palabras, como una reducción fenomenológica del texto original, para su reconstitución en el nuevo contexto lingüístico y referencial. La gran diferencia con la operación realizada por el árcade mexicano estribaría en que, según esta nueva visión, se buscaría una revelación plena del contenido poético, apropiándose de su unidad totalizadora, y no, como sería el caso de nuestro árcade, velando parte de su contenido de antemano como materia impertinente.

El criterio de traducción de Ippandro Acaico hallaba su justificación en el carácter ilustrado y moralizador de la cultura mexicana decimonónica: ofrecer modelos edificantes para la corrección de las costumbres y la instrucción de la sociedad. La novela costumbrista, por ejemplo, se ajustaba en esta época a esa necesidad "social". De tal modo que, en efecto, los liberales no podían reprochar sus traducciones, porque ellos mismos se acogían al mismo procedimiento, eliminando de sus obras, y de sus traducciones aquellos pasajes "demasiado" realistas de que abusaba, por ejemplo, la literatura francesa. Y si de algo tiene conciencia Ippandro Acaico no entante, es de su soledad, ya que, como él mismo dice, los "faná

ticos revolucionarios" (los liberales) lo atacaban porque no podían "tolerar que en el seno de la Iglesia se cultivaran la poesía y los estudios clásicos." Y, aunque Menéndez Pelayo lo considera el caudillo de un movimiento emergente de revaloración del clasicismo, su figura se erige solitaria y caracterizada como prototipo de evasión conservadora. Lo cierto es que, en ese momento, la Arcadía habría representado una anacronía. Ya que los escritores latinoamericanos, como señala José Guilherme Merquior, se hallaban dominados por premisas "antropólatras humanístico-progresistas", muy acordes con el prometeísmo ingenuo de las apologías de la ciencia, de la técnica y de las masas, cuando, por el contrario, en las metrópolis culturales de Europa y los Estados Unidos, los poetas habían roto desde hacía mucho tiempo las ilusiones progresistas y prometeicas de la civilización industrial.¹¹ No es raro, por ello, que Ipanandro Acaico se identificara mejor con sus cofrades europeos, quienes le habían premiado los trabajos que sus coeterráneos desdeñaban. Pero esa misma asintonía con el tiempo de su patria, le devolvió el sentido clásico del arcadismo:

Nunca suspiramos tanto por la sencillez de costumbres y felicidad tranquila de la edad de oro, como cuando, víctimas de las pasiones de los hombres, no vemos en derredor sino crímenes, engaños, traiciones; y ya que no podemos transformar el mundo, nos complacemos en forjarnos otro mundo ideal, sea leyendo, sea inventando nosotros mismos caracteres dulces e inocentes, de suaves y tiernos afectos, y pintando en nuestra mente los collados y vergeles, los manantiales y las grutas que en vano buscamos en torno nuestro.¹²

Es interesante la importancia que el propio Ipanandro concede al hecho de su admisión a la Arcadía de Roma como el reconocimiento que le permitió volver a sus trabajos predilectos. Como toda cofradía,

Ésta le proporcionó apoyo y seguridad. El nombre arcádico es, en este sentido, algo más que un mero convencionalismo literario, representa el santo y seña de la hermandad, de la complicidad del grupo reencontrado en la afinidad de sentimientos y propósitos, por ello el intento arcádico fue siempre de exclusión y a la vez de asociación en el exilio pasajero. La inmersión, o mejor la ascensión, a la Arcadia, al Janículo, una de las siete colinas de Roma, donde la sociedad arcádica había dispuesto su sede, cumplía la misma función que los santuarios eleusinos para los iniciados, los reunía en la zona sagrada de la hermandad y el secreto compartidos. Afuera quedaban las identidades públicas, las posiciones sociales, los estados religiosos o seculares, las máscaras hipócritas de la vida cortesana, los intereses y mezquindades del diario vivir; los árcades, en este sentido los iniciados, quedaban hermanados, con sus nombres pastoriles y sus cayados y vestimentas rústicas, en el culto a la naturaleza y a la vida noble y sencilla de los pastores. Hasta el vituperio y la ofensa públicos constituían, lanzados por los profanos, un necesario elemento de purificación. Los peregrinos que se dirigían al santuario de Eleusis, en determinado pasaje de la Vía Sacra, debían tolerar las ofensas y obscenidades que una multitud enmascarada, a ambos lados del camino, les lanzaba. Era parte del rito. Al igual que Virgilio, en la novela de Hermann Broch, debe padecer los insultos soeces y escatológicos de las mujeres de una sórdida calle de Brindis, por la que es conducido en su litera de moribundo, hacia su muerte en el palacio Imperial, hacia su descenso al Hades. Por ello mismo el vituperio de sus coterráneos no podía ya arredrar al árcade.

"Y ya que no podemos transformar el mundo, nos complacemos en forjarnos otro mundo ideal", dice Ipandro Acaico, revelando una clave fundamental para comprender el discurso arcádico. Es precisamente por este carácter evasivo del arcadismo, en el sentido neoclásico de nostalgia de la edad dorada, que su propuesta no podía avenirse cordialmente con la tónica soteriológica de la literatura mexicana de la segunda mitad del diecinueve, en el sentido de que ésta pretendía precisamente salvar, o cuando menos contribuir a la salvación, de la sociedad, es decir, encaminarla a la civilización redentora. Los slogans de "libertad", "progreso", "civilización", o la personificación del héroe liberal, tipificado por las virtudes y cualidades que el culto liberal sacralizaba frente al conservador, síntesis de los atributos negativos y perniciosos del pasado, demuestra ese carácter soteriológico. El extremo de este movimiento lo constituyó, como bien se sabe, el culto positivista, con toda su simbología eclesial y sus santos canonizados en el altar de la ciencia y la técnica. Cumpliendo con el símbolo del centro religioso, el liberalismo construyó su logos cósmico que asimilaba el pasado al mundo no constituido de las larvas y los monstruos. Y es aquí donde se produce la gran paradoja en la que se ve inmerso nuestro obispo arcádico, pues no le falta razón cuando llama a sus adversarios de "fanáticos". Ipandro sabía que, por medio de sus aficiones literarias no salvaría al mundo, trabajo al que contribuiría, en cambio, mediante su otro oficio y su otro nombre, el del obispo o pastor de su otra cofradía, y, por ello, aunque quiere que sus traducciones sirvan de modelos para la afición edificante de los clásicos, no hace de éstos una revelación evangélica. La paradoja histórica se revela así en el hecho de que un religioso de

fines del siglo XIX hubiese hallado en la tradición arcádica el recurso propicio para evadirse del centro ideológico dominante, tal y como, por siglos, otros poetas se habían servido del mismo recurso para escapar a la hegemonía ideológica de la cual su propia doctrina participaba.

De Arcadia

Los orígenes de la poesía pastoril se remontan a los cantos homéricos y siquiera trazar un cuadro de sus principales cultores sería imposible en un trabajo como el presente, y, además de que nos distraería de nuestro tema central, sería inútil por la incalculable bibliografía que se ha acumulado sobre el asunto. Bástenos recordar, con Fighet, que el ideal pastoril aún tiene vida en la poesía y en el arte modernos, como "lo demuestra la Siesta de un fauno de Mallarmé, el Pre-ludio en que Debussy expresa el poema en música exquisita y el inolvidable ballet de Nijinski sobre el mismo tema. Entre las más recientes pinturas de Picasso, siempre vigoroso en sus múltiples experimentos, hay una Alegría de vivir (1947) en que un centauro y un fauno tocan caramillos griegos al son de los cuales danza una ninfa haciendo entrechocar unos címbalos, mientras dos cabritos saltan a su lado con ridícula pero encantadora alegría."¹³ Y no es previsible que el ideal bucólico esté condenado a desaparecer en estas culturas de urbanismo catastrófico que tienen imperiosa necesidad, por lo mismo, de reelaborar permanentemente las imágenes arquetípicas del retorno a la naturaleza, como, entre innumerables ejemplos, lo demuestra ese personaje clandestino de los bosques ingleses del siglo XII, símbolo de la libertad bucólica y de la justicia fuera de la ley que, desde la Edad Media, cautivó

le imaginación popular, y lo sigue haciendo en nuestros días a través de las series televisivas.

La tradición ha consagrado a Teócrito, de quien sólo se sabe que nació hacia el año 305 a.c., y que vivió en las cortes de Alejandría y Siracusa, como el fundador de la poesía bucólica tal y como la conocemos hoy en día.¹⁴ Alejandría era en aquella época una de las más grandes ciudades metropolitanas del mundo, y el hecho de que este gran poeta hubiese padecido ya los inconvenientes de una gran concentración urbana, parece explicar la idealización de la vida aldeana que transparece en sus idilios. El escenario de los cantos bucólicos de Teócrito fue Sicilia, famosa entonces por la amenidad de sus bosques y la cordialidad de sus habitantes. Ahí parecían confluír los elementos del paisaje ideal que la tradición helénica había divinizado y que, armonizados, motivaban sana alegría en el espíritu humano: sombra, césped, agua, flores, aves canoras, brisa. La vida ahí se desarrollaba pura y simple; el hombre, en contacto estrecho con la naturaleza, experimentaba los más dulces sentimientos. De este paisaje natural, reelaborado poéticamente por Teócrito en sus elementos esenciales, habría de desprenderse, como muestra Ernst Curtius, la figura del locus amoenus que absorbió la tardía Antigüedad y pasó a la Edad Media como un tópico literario bien definido. Era el locus amoenus un sitio privilegiado que se destinaba exclusivamente al ocio y al placer. Representaba el espacio anti-utilitario por excelencia, y, como tal, pasó a constituir una categoría especial de la geografía escolástica. El oficio predilecto de los poetas era el del pastor, porque precisamente era ésta la ocupación que más ocio podía proporcionar al ser humano.¹⁵

Lugar preponderante tenían en esa sociedad, justamente idílica, el canto y la música, a que los pastores se entregaban con sus instrumentos primitivos.

Ese paraje ideal lo mismo podía ser habitado por los dioses que por los hombres. No era creación exclusiva de las divinidades superiores, sino el resultado de la conjunción de lo sublime y lo siniestro y, por lo tanto, ahí se mezcla lo delicado y lo grosero, como en la vida real de los pastores. Es por ello que en la poesía de Teócrito no se elude la rudeza de la vida del campo, a las cosas se les llama por su nombre, y la gran belleza del mundo de Teócrito se sustenta, precisamente, en el delicado equilibrio entre lo grosero de la vida primitiva y la pureza esencial de los sentimientos y el paisaje. El realismo de sus idilios se revela hasta en el hecho de que sus personajes hablen el dialecto griego local, el dórico. Además, Sicilia era un escenario real y accesible, no ficticio. Elemento fundamental de su creación poética -como señala Hight- fue la musicalidad de sus sonidos y ritmos, "una música que, como el susurro de un arroyo o el resplandor de los rayos del sol a través del follaje, transfigura aun el pensamiento ordinario y el lugar común dándoles un encanto inolvidable e irimitable."¹⁶

El bucolismo griego no representaba una evasión como la concebimos hoy en día, sino una inmersión en la realidad. El centro sagrado no se hallaba en la metrópoli, sino fuera de ésta, en la naturaleza circundante. El rito eleusino, que se prolongó casi dos milenios, hacía que los iniciados saliesen de Atenas para dirigirse

al santuario, a través de la Vía Sacra, simbolizando una larga carinata. El Elísio se hallaba situado en los confines de la tierra; y Nisa, como se denominaba el sitio donde Perséfone fue raptada, no tenía una ubicación precisa, pues podía ser también cualquier prado florecido en que se representara el rito dionisiaco, según el cual el dios poseía a sus devotas, las ménades o bacantes.¹⁷

Esa visión de la naturaleza regeneradora, como el origen y el destino del hombre, habría de perderse con la desintegración del mundo helenizado, y la imposición de la metrópoli como el centro del poder y la religión. Este nuevo centro hegemónico ejerció su señorío de dominación y desvinculó al hombre de la naturaleza. Su periferia se asimiló al ámbito amenazante del caos y de lo no constituido, al mundo nefasto de los muertos y los enemigos.¹⁸ Moralmente, pasó a ser una geografía degradada, perdida en la bestialidad y en lo demoniaco. El espacio sagrado había sido transferido al centro superior de la ciudad, que redujo su entorno a la imagen de un submundo, y que, por lo mismo, tanto más se afirmaría y perfeccionaría cuanto más se distanciase de la vida primitiva que caracterizaba a sus confines.

En tiempos de Virgilio, la Sicilia que había cantado Teócrito estaba convertida en una provincia romana y la vida en ella había dejado de ser idílica. Sin embargo, Virgilio sitúa aún todavía algunas de sus bucólicas, otras fueron traducción al latín de los idilios del poeta de Siracusa, pero dos de sus églogas (la VII y la X) transcurren en un lugar remoto que él mismo nunca llegó a conocer, la Arcadia, que en la realidad era una región "áspera y fragosa" del centro del Peloponeso,¹⁹ a la que imaginariamente transfiere los atributos

prodigiosos de la Sicilia legendaria. Con esta invención, el poeta latino creó una tradición literaria estable, a la que denominaríamos, hipotéticamente, discurso arcádico.

En la época de Virgilio no se concebía a esa remota región, curiosamente, como un lugar ideal, sino como un mundo bárbaro del que se narraban siniestras historias de sacrificios humanos y licantropía. En las demás regiones de Grecia era conocida por sus antiquísimas costumbres, y un pasaje del historiador Polibio, arcadio de origen, en el que defiende la refinada civilización de sus habitantes, en especial su consagración a la música, revela que la Arcadia era estigmatizada como el prototipo de un submundo primitivo.²⁰ El hecho de que Virgilio haya elegido este sitio, de fama bárbaro e infrahumano, como escenario excelso de la naturaleza y de la bondad natural del hombre, nos da una clave primordial del arcadismo: se trataría de un proceso de invención, en el cual el referente no está constituido tanto por la realidad poetizada como por la propia cultura central, urgida de producir fantasías regresivas, y por lo tanto humanizantes, o, en un sentido positivo, mediatizadoras entre las necesidades naturales del hombre y el discurso deshumanizante del centro enajenante del poder político, religioso y económico. El arcadismo tendría, además, la potestad de reivindicar moralmente el mundo degradado de la periferia, mediante la invención poética. Por ser una invención de la cultura dominante, la región de los pastores se transfigura en el proceso creador, se le despoja de todos aquellos aspectos rudos y soeces que resultan incompatibles con el refinamiento hipócrita de la cultura urbana. No hay que perder de vista que el destinatario inmediato de la poesía virgiliana era la clase aristocrática a la que, a pesar de su origen campesino, el propio

poeta se había incorporado. Si Teócrito -como dice Curtius-

se había presentado a sí mismo y a sus amigos poetas como pastores (Idilio VII), Virgilio incorpora en su mundo pastoril las experiencias de su propia vida, y además la figura de Octaviano, la constelación de César, esto es, la historia de Roma...²¹

El arcadismo no es, de este modo, antitético a la cultura del centro, ni tampoco se constituye en un discurso alternativo, sino subalterno de aquélla. El poeta arcádico realiza su inmersión temporal en el mundo de la periferia, pero su proceso creador no puede prescindir del centro que lo hace posible, no pretende dislocarlo ni tampoco transformarlo, no representa una soteriología. Como el discurso carnavalesco es una parodia, pero no, como éste, de la vida cortesana, sino de la otra vida, la marginalizada. En el carnaval es el pueblo el que, por unas horas, se apropia paródicamente del discurso cortesano, entroniza a su rey momo y se disfraza de los personajes encumbrados, de las damas y princesas. En un instante de permisividad el pueblo asciende de su mundo socavado a la esfera, remota en la vida real, de la clase dominante. Este tránsito es mágico, por un momento se produce el interregno: y los despojados ocupan ese espacio, el pueblo reina, el opresor se convierte en súbdito perplejo y regocijado. El discurso carnavalesco ha creado sus convenciones permanentes, la más importante es el disfraz, al colocárselo el hombre deja atrás la no identidad que caracteriza su vida cotidiana para adquirir aquélla que, durante el lapso de la fiesta, lo distanciará de su mundo, lo ascenderá a la posición jerárquica que en la vida real jamás alcanzará, y querrá también apro-

riarse del lenguaje de esa clase "culto" a la cual mágicamente se ha incorporado. A ese milagro obedece el paroxismo carnavalesco. Sin el distanciamiento social el carnaval no existiría, ni su terrible final, fatalmente debe, como todo rito y todo ciclo, terminar, y el rey es destronado para que el milagro pueda, nuevamente, resurgir. Por ello el discurso carnavalesco no puede prescindir de su condición de marginalidad, por ello mismo es, también, compatible con el discurso de la dominación.

El discurso arcádico es también una parodia, pero, como dijimos, de la vida marginalizada, degradada en la vida real y sublimada en el acto poético, posee también sus convenciones: la vestimenta de pastor y el nombre arcádico. El personaje cortesano viste el traje rústico y adopta el nombre pastoril. Este es su antifaz y, gracias a él, obnubila la identidad que lo personaliza en la vida real. Despojado de la máscara cortesana y del nombre que lo enajena a la rígida jerarquía de la estructura social, crea también su interregno, por un momento puede confraternizar con sus semejantes, también disfrazados de pastores, borrando temporalmente el protocolo guardado en la vida cotidiana. El discurso carnavalesco parte del impulso de apropiación del lenguaje dominante y, en sentido inverso, el discurso arcádico responde al impulso de apropiación de las formas "naturales" de la vida aldeana, pero no de su lenguaje. Al rechazar la "grosería" de la vida aldeana, el poeta arcádico se ve en la necesidad de rechazar el lenguaje real de los pastores. Ama el paisaje pero no al hombre verdadero que lo habita. Cuando Virgilio introduce a Octaviano al mundo pastoril realiza la operación de despoblar ese mundo imaginario para hacer que en él resurjan nuevas creaturas. Más que metamorfosear a Augusto, hace que la Arcadia resurja en la corte misma.

Sin embargo, en Virgilio, la poesía tuvo aún la potestad de regenerar el canto mágico de Teócrito. La tradición arcádica -y no incluimos, obviamente, aquí todo el género bucólico-, en cambio, cada vez más distante de esa "edad dorada", hasta su redescubrimiento y re-apropiación por la modernidad, fue haciendo cada vez más obvio este problema. Los pastores de Jorge de Montemayor, entre otros, hablan "como grandilocuentes duques".²² Y era frecuente que los árcades del siglo XVIII escribieran, a modo de declaración de principios, que su intención no era la de recrear el lenguaje y las costumbres de "los hombres bárbaros". A veces los escritores arcádicos preferían el cazador al pastor, porque aquél era más fácilmente asimilable a la sociedad aristocrática.

De Utopía

El arcadismo sería, como hemos dicho, una inmersión en la periferia del centro, pero no iría más allá de sus confines, no cruzaría su franja fronteriza última, no penetraría, realmente, en el Elísio. El mismo paraíso terrenal se ubicaba, según la tradición medieval, en el territorio mismo de la ecumene. El espacio idealizado es, a fin de cuentas, parte del territorio mismo dominado por el centro. Y es aquí donde se hallaría una importante diferencia con el discurso utópico, a pesar de las afinidades formales que tendrían Arcadia y Utopía. Para evocar el país ideal de los utópicos, Tomás Moro, siguiendo el tópico clásico, elige un sitio ameno, el jardín de su casa, y, "sentados en un banco cubierto de verde césped",²³ él y su amigo Pedro Egidio, natural de Amberes, escuchan la relación de la República de los Utópicos que les hace Rafael Hitlodeo, viaje-

ro portugués, hombre docto y profundo conocedor de la cultura griega, acompañante de Américo Vespucio en sus tres últimas expediciones. Hittodeo hace primero la crítica de la sociedad inglesa, mostrando que los males sociales por los que atraviesa y que la han convertido en escenario del robo y el crimen, obedecen, en última instancia, a la propiedad privada y a una cultura que incuba en sus miembros el sentido contra natural de la acumulación de riquezas. Después describe ese otro mundo superior, creado por los utópicos en una isla aledaña a las costas meridionales de las Indias Occidentales,²⁴ un mundo homogéneo, pacífico y dichoso, que había logrado una equilibrada écosis con la naturaleza, y en donde los únicos siervos eran los que, por haber cometido algún delito, debían pagar, reducidos a la servidumbre, su deuda con la sociedad. Un mundo en donde la propiedad privada y la acumulación individual de riquezas carecían de sentido. Los utópicos no apreciaban el valor de los metales preciosos, a los que daban un uso práctico o lúdico.²⁵ La filosofía y la música tenían, en cambio, un lugar privilegiado en esa sociedad. Como en el discurso arcádico, Utopía es un lugar de evasión, pero su aislamiento es insular y sus confines, el océano, cortando de este modo simbólico sus vínculos con el centro. Utópicos, el fundador, hace que su pueblo realice, como primer acto heroico, una obra portentosa de ingeniería, "mandó cortar el brazo de quince millas" que unía ese territorio con el continente, para que fuese circundado, de manera plena, por el mar, y, con este acto, inspiró respeto y temor a los pueblos vecinos. La simbología del mundo insular fue de extrema importancia a partir del renacimiento, porque mediante la idea de la isla se configuró a partir de entonces el concepto de un nuevo mundo, en el sentido de mundo superior al hasta entonces conocido, ya no se trataba de un mundo situado en los ex-

terros de la ecumene y, por eso mismo, un submundo, sino de otra ecumene superior. Es por ello que, como dice Mircea Eliade, la idea del paraíso terrestre evolucionó para llegar hasta nosotros bajo la especie de "paraíso oceánico", la isla paradisíada en donde la existencia transcurría fuera del tiempo y de la historia.²⁶

El aislamiento de la República Utópica, no sólo por el mar, sino también gracias a las altísimas montañas que la circundan; a los bancos submarinos y a las peligrosas rocas que los propios utópicos dejaron bajo las aguas, y que por sí mismos son obstáculos dignos de desalentar a cualquier escuadra enemiga, erige la idea de la inaccesibilidad de ese mundo, y lo constituye como un nuevo centro del mundo, cuyos confines están representados por fuerzas disolventes, negativas, regresoras. Para Mircea Eliade el centro representa un microcosmos, una "imago mundi", un espacio hecho cosmos, "porque habitado y organizado", en tanto que en el exterior de ese espacio conocido, existe la región ignota y terrible de "los demonios, las larvas, de los muertos, de los extranjeros", que se esfuerzan por regresar ese mundo a su estado caótico, es decir, por suprimirlo, y añade:

...las mismas imágenes se utilizan todavía en nuestros días cuando se trata de formular los peligros que amenazan a determinado tipo de civilización: se habla así del "caos", "desorden", "tinieblas", en que caerá "nuestro mundo". Todas estas expresiones, bien se percibe, significan la abolición de un orden, de un cosmos, de una estructura, y la reimmersión en un estado fluido, amorfo, en definitiva, caótico.²⁷

Es importante reparar en un hecho fundamental que distingue el discurso utópico del arcádico: ambos son el resultado de la evasión, pero el mundo utópico no se asienta en un espacio regalado por la natura-

leza, sino construido por el hombre. Utopía sería, técnicamente, una isla artificial, puesto que fueron los utópicos los que la construyeron aun en el sentido geográfico, y ésta es su característica ontológica fundamental. Para Mircea Eliade, no es extraño que el centro sagrado, como los altares védicos, sea construido como una nueva creación del mundo, como una cosmogonía, pues el mundo, desde el pensamiento religioso más arcaico, fue creado a partir de un embrión, "de un centro". Utopía no fue tampoco una creación espontánea, sino perfeccionada históricamente: hacia unos mil doscientos años -narra Hitlodeo- que una tempestad arrojó a sus costas a una nave que, al naufragar, dejó ahí a un puñado de romanos y egipcios que para siempre se quedaron en esas tierras. Los utópicos, con enorme diligencia, asimilaron todo arte de provecho que había florecido en el Imperio romano, o lo desarrollaron, superando a su modelo, después de haber aprendido los elementos fundamentales de su cultura. La utopía representa, entonces, un nuevo centro del mundo y, de ese modo, barbariza y asimila el antiguo mundo, el mundo conocido y padecido de la realidad, a la región informe de lo no constituido, la zona corrupta de los demonios y las larvas. El mundo utópico queda construido así co/el mundo verdadero, espacio sagrado y real por excelencia, que subordina al imperfecto mundo de la historia.

La evasión fue también para Tomás Moro el impulso que lo llevó a construir su república perfecta, pero ésta se constituyó en una alegoría disolvente. Como aquélla peste que redujo a Florencia -en el tiempo en que Boccaccio escribió el Decamerón- a un campo de criminales y muerte, Moro presenció una epidemia, pero ésta causada por el virus de la corrupción humana. Los antiguos señores feu-

dales ingleses despojaban de sus tierras a los campesinos y los arrojaban a la mendicidad y el crimen en las ciudades, pues la naciente industria de la lana resultaba entonces más rentable que la agricultura tradicional. Las viejas clases de agricultores, por causa de la desocupación y el hambre, se habían convertido en hordas de criminales y ladrones que asolaban las ciudades. La pena de muerte se ejercía masivamente sin resultado alguno.²⁸ El pastoreo, idealizado por la poesía bucólica, se había convertido en un azote implacable, despoblando y deprimiendo los campos, y la idea del pastor cuidando a sus ovejas había dejado en esos tiempos de representar un estado poético y sublime. El mundo ideal ya no cabía en esa isla, había que transferirlo a otro mundo, a otra isla, mundo por construirse con la referencia negativa de la historia. Por ello, la "evasión utópica" representó la creación de un nuevo modelo normativo, hacia donde debían encaminarse los esfuerzos de la voluntad humana. La propia muerte de Tomás Moro, por sus ideas, que lo llevaron a negarse a las demandas del rey, desmiente por sí misma la idea de que la construcción de su utopía representa una forma de evasión sin consecuencias para el mundo real. Su discurso se encamina a la construcción de un nuevo centro ideológico, alternativo al existente.

Rousseau y la disolución de la Arcadia

Dos de los libros que en mayor estima tuvo Rousseau fueron la Utopía de Tomás Moro y el Robinson Crusoe de Daniel Defoe.²⁹ Ambos representan, de modo distinto quizás, el mito del paraíso "oceánico", y las islas que sirvieron de escenario de evasión, en sendos textos, se situaban, imaginariamente, alledañas al continente americano, para ser más precisos, al Brasil. La solución, social en un caso y literaria en

el otro, apelaba a un ideal simbiótico, la "barbarización" del occidental en el sentido de reconquistar la cultura perdida de la naturaleza y, al mismo tiempo, la ilustración del aborígen en aquellos aspectos positivos de la historia que no alterasen una écosis humanizante con el mundo natural. Pero parece ser que de ambas lecturas Rousseau sólo podía ver el primer movimiento que era el que, justamente, le parecía pertinente: el restablecimiento de la bondad natural en el alma desnaturalizada del hombre "civilizado"; porque la idea de la superioridad moral del "salvaje" era para él una creencia incommovible e indiscutible. Era por tanto deseable que el aborígen se mantuviera en el estado de inocencia en que se hallaba, exento de las necesidades perniciosas de la "cultura". Frueba de ello es una Carta a d'Alambert sobre los espectáculos, en la que se opone a que se introduzca el teatro en Suiza, pues la cultura dramática iría a deturpar la inocencia de los campesinos de su patria.³⁰ Y la obra que mayor influencia habría de ejercer en la nueva burguesía, el Emilio, pone como ejemplos para la educación de la niñez europea las prácticas y costumbres saludables de los "salvajes" americanos, tal y como las veía el autor. A las críticas de sus adversarios, que argumentaban en contra de su visión idílica, el genebrino respondía siempre de modo evasivo y, a veces, hasta absurdo.³¹

Tal y como se expresa la noción del "buen salvaje" en la trilogía que la fue perfeccionando, el Discurso sobre las ciencias y las artes, el Discurso sobre la desigualdad y el Emilio, representaría ésta un proceso de invención que, como en el caso de Virgilio y la Arcadia, se desentiende de los numerosos testimonios que describen antitéticamente ese mundo idealizado. Rousseau, como el poeta latino, no hizo otra cosa que transferir a ese mundo primitivo que, como éste, nunca

llegó a conocer, la representación clásica de la edad dorada. Para Rousseau, el cristianismo había alejado al hombre occidental de la naturaleza, y con ello, lo había mutilado. Ahora, comparando al salvaje americano con el europeo, se revelaba que aquél, fuera del Evangelio, había sido infinitamente más feliz. Sin el cristianismo, había ignorado el hierro, y, sin éste, no había padecido las cadenas de la civilización. El salvaje vivía en libertad plena, sin conciencia de la necesidad y sin padecer la esclavitud del hombre por el hombre. No tenía la perniciosa conciencia del dinero ni de los metales preciosos, y la naturaleza le obsequiaba con todo aquello que necesitaba para subsistir y para llevar una existencia plena y dichosa. Su desnudez paradisiaca era la prueba de que no conocía la maldad y de que vivía en permanente estado de inocencia. Sus costumbres eran sabias y saludables, con la sabiduría de la naturaleza que era la única que el ser humano debía imitar.

La idea de identificar la edad de oro con la situación del indio americano está lejos de ser original del filósofo ginebrino, ni siquiera es un hallazgo inédito del siglo XVIII. Los criollos ya la habían expresado, desde el siglo XVI, como una forma de reivindicar su geografía. En el siglo XVIII se produjeron esfuerzos diversos para demostrar "racional y científicamente" que la edad de oro de la Antigüedad clásica pervivía en los "salvajes" del Nuevo Mundo, como el del jesuita Joseph François Lafitau, que compuso un extenso tratado sobre el asunto.³² Pero más que añadir un nuevo elemento al mito, lo que Rousseau hizo tuvo el carácter de una revelación, en el momento en que la cultura central, por su propio desencanto de la civilización, estaba urgida de inventar: que la nostalgia de la edad dorada, tan lar-

gamente alimentada por la cultura, se desvanecía para constituirse en una realidad. El periodo mítico anterior a la civilización corruptora estaba al alcance de la mano. Estaba con escuchar la voz inmanente de la naturaleza que, por ventura, vivía aún en todos los hombres. El aborigen americano era el emisario providencial para mostrar al hombre occidental el retorno a su casa pririgenia, a su madre generosa que lo acogeria como a todo hijo pródigo. La misión histórica del indio americano era la de una anunciación, éste, disfrutando inveteradamente de su libertad, jamás optaría por la ciudad envilecedora. Es por ello que el destinatario de Rousseau no era el salvaje, pues él no necesitaba de ninguna prédica civilizatoria, sino el europeo, verdadero impio.

Puede decirse que la operación realizada por Rousseau consistió en internalizar en la conciencia individual la idea de la naturaleza. El hombre debería aprender a leer en ese "libro abierto de la naturaleza", que había constituido un tópico clásico, pero que ya no estaba más en ninguna dimensión imaginaria, sino dentro del hombre mismo. Cuando la razón de la ley, o de la civilización, se contradecía con la razón natural oprimiendo los sentimientos nobles, era lícito optar por los designios de la naturaleza y liberar el sentimiento de los grilletes que lo postraban. La razón que asistía a la joven núbil en vincularse sexualmente a la pareja amada, si el padre quería obligarla a contraer nupcias por alguna razón social o económica, es la tesis central de la Nueva Eloísa. Su pensamiento se expresa a veces bajo la forma de sentencia profética, como cuando dice, refiriéndose a los personajes centrales de esta novela, "quien no idolatra a mi Julia, no sabe lo que debe amar; quien no es amigo de Saint-Preux no podría ser mi amigo"³³ El éxito avasallante de Rousseau puede medirse no sólo por la ola creciente de sus

partidarios, sino por la enloquecida ira que concitaba entre los tradicionalistas. Un paisano suyo, médico famoso del que se había distanciado, lo anatematizaba de la siguiente forma:

Yo desearía que éste infeliz muriese; sí, repito, bien quisiera que estuviese muerto, porque sus dos últimas obras [el Contrato social y el Emilio] han de causar mucho maleficio.³⁴

Al concebirse a la naturaleza como el mero tránsito para el viaje interior del ser humano, la antigua arcadia perdió su amena sociabilidad imaginaria. El entusiasta grupo cortesano que se transportaba al mundo idílico para confraternizar, con sus disfraces pastoriles, fue desplazado por la imagen del personaje solitario, en atormentada simbiosis con el mundo natural, en un despeñadero introspectivo que lo conduce siempre a la pérdida del equilibrio clásico, a la desesperación, a la locura y a la muerte. La convención, el antifaz, perdió también su sentido, como el medio para trasponer la frontera entre la realidad y la fantasía, el hombre no tenía ya la necesidad de velar los rasgos de su individualidad, de su yo, para poder renacer en la igualdad con sus iguales, en una confraternización artificiosa y parentoria, puesto que, ahora, el movimiento consistía en seguir el camino opuesto, en aislarse de los demás para revelar su individualidad permanente e indisputable. La nueva fraternidad humana ya no se realizaría, en la dimensión homologadora de la fantasía, del artificio, sino en el renacimiento de las individualidades, de las diferencias, de la originalidad, esencia verdadera del espíritu humano. El propio carácter gregario de Rousseau así lo anunciaba. A partir de entonces los hombres serían iguales, como ha definido Leopoldo Zea, precisamente por ser distintos.

Y como era de esperarse el t3pico cl3sico del locus amoenus tambi3n se disolvib. Te3crito, en uno de sus idilios, concibe el para-je ameno como una isleta rodeada por la selva impenetrable, de ese modo hacia resaltar el lugar predilecto frente a la naturaleza amenazante, pero a la vez fecundante. Ahora, con Rousseau, el paisaje que mejor pod3a simbolizar la compleja alma del ser humano, con sus profundidades ct3nicas, era precisamente la selva umbria, los bosques oscuros y misteriosos, y 3stos eran, precisamente en la visi3n roussoniana, el habitat de los salvajes americanos, pueblos cazadores y recolectores. De este modo, Dionisos volv3a a reinar sobre la tierra.

Que todav3a vivimos bajo esta visi3n de la naturaleza lo demuestra el ininterrumpido movimiento del siglo XX que tiende a homologar el mundo ind3gena americano con el de la antigüedad cl3sica, no ya por la v3a de las semejanzas apol3neas, sino por el camino misterioso, y cada vez m3s fascinante de los mitos y las profundidades ct3nicas. Las investigaciones del norteamericano R. Gordon Wasson sobre los ritos enteog3nicos de los indios mexicanos y el de Eleusis son un ejemplo claro.³⁵ No cabe duda de que, en la civilizaci3n contempor3nea, las experiencias basadas en el consumo de ente3genos representan el extremo de esa actitud rom3ntica. ¿Y el propio psicoan3lisis freudiano, hasta qu3 punto no debe su desarrollo a la misma visi3n?

Para vez se recuerda que Rousseau participa de la tradici3n pastoril por haber escrito dos dramas oper3sticos de este g3nero, El ad- viro de la aldea y, otro que dej3 inconcluso, Dafnis y Cloe. Este 3ltimo retoma la tradici3n, asimilada por el arcadismo, de la famosa novela griega de Longo, que servir3a tambi3n de modelo a una de las novelas

que más poderosa influencia ejercerían en América Latina durante todo el siglo XIX, Pablo y Virginia de Bernardin de Saint Pierre, no por acaso amigo personal de Rousseau. Esta novela, como bien se sabe, recrea también el mito del paraíso insular. Otro gran amigo de Rousseau fue Gluck que, en 1762, estrenó una obra también de género pastoril, Orfeo y Euridice. La tendencia general de este movimiento consistía en el ideal de devolver a la ópera, y al arte en general, la naturalidad de expresión, como dice Highet. Al ambiente se integraba un arcadé, cuyos melodramas dramáticos venían haciendo furor en Europa, Metastasio. Pero lo importante en los textos citados de Rousseau, es que en ellos abandona las arcadias imaginarias, para acudir directamente al campo, ejemplo que a partir de él habría de seguir el género operístico,³⁶ el espacio de la mimesis por excelencia.

La efímera arcadia

Dónde puede apreciarse más nitidamente la ambigüedad del discurso arcádico de fines del siglo XVIII es en el mundo de la cultura periférica, en nuestro caso, el mundo ibérico, pronto a desmembrarse. No es incomprensible que ante el éxito demoledor de la obra roussoniana, y el espectáculo incendiario de la Revolución, este otro mundo, mucho más refractario a los cambios, por su propia condición de marginalidad, se hubiese atrincherado en la tradición. Y no es extraño que, por la misma razón, hubiesen surgido esfuerzos ilustrados para institucionalizar arcadias que, en la mentalidad conservadora de las clases dominantes, representaban un valladar a la nueva filosofía. La Arcadia era, sin duda, una opción tranquilizadora. La propia Iglesia católica la prohibía mediante la participación pastoril de muchos de sus sacerdo-

tes y ministros. Esta prefería olvidar que el discurso arcádico había sido tradicionalmente un discurso pagano y que la crítica que este discurso había cultivado, desde Eocaccio con su Admeto y su Fiarnmeta, se había dirigido inveteradamente contra los pastores eclesiásticos. Aquella transportación arcádica a los deliquios amorosos que tanto habían escandalizado a los ortodoxos del siglo XVI, no eran nada comparados con el demonio que se estaba gestando en Europa. Y paradójicamente este discurso pagano y hedonista que había evolucionado hacia la locura romántica, era retomado por el conservadurismo en su esquema del pasado para oponerlo a las nuevas ideas. Se da así una curiosa inversión de imágenes. Este mundo marginalizado, al irse constituyendo en su propia utopía ilustrada, visualizará a su antiguo centro como un mundo demoniaco y disolvente. De allá vienen las ideas regresivas que corroen la civilización. Era preciso impedir que los demonios entrasen también en nuestro mundo, y para ello fue preciso fortificar las fronteras mediante una cultura de "resistencia". El exorcismo consistió en erigir a modo de atalaya los valores formales que la Revolución había arrasado. Qué mejor antídoto que la doctrina de esos críticos que habían anatematizado a los revolucionarios, los críticos de Rousseau, grandes predicadores, que habían movilizad a los pueblos para expulsar al filósofo de cuanta ciudad visitaba.³⁷ Pero, triste destino el del mundo periférico, el anti-roussonianismo fue el mejor abono, para que las ideas del ginebrino viniesen a anidar entre nosotros. Pronto los papeles, una vez más, habrían de cambiarse. Como ocurrió con América, ahora los americanos reivindicarían el mundo "corrompido" de la modernidad del centro, y forjarían de él un nuevo modelo mental, una nueva utopía, a la que dirigirían, religiosamente, todos sus esfuerzos.

La efímera arcadía latinoamericana de fines del siglo XVIII, ya próxima a la insurgencia independentista, no escapa a este esquema. Para examinarlo, nos referiremos brevemente a dos casos, curiosamente similares aunque insertos, obviamente, en realidades culturales diversas: los de Brasil y México.

De modo general, el academicismo del siglo XVIII responde a la tónica fundante o civilizacional del neoclasicismo americano. Se consideraba que toda ciudad ilustrada debía contar necesariamente con este tipo de centros, a partir de los cuales la cultura sería difundida al resto de la sociedad. Y la proliferación de senáculos de este carácter en Brasil, en contraste con la América Española, podría explicarse, quizás, por una necesidad mucho más apremiante de la sociedad brasileña ante la carencia de la tradición universitaria local que, desde los albores de la colonización, estaba presente en las capitales del virreinato hispánico. Enfatizando este contraste, escribe el historiador Sergio Buarque de Holanda:

Comparado al de los castellanos en sus conquistas, el esfuerzo de los portugueses se distingue sobre todo por el predominio de su carácter de explotación comercial, repitiendo así el ejemplo de la colonización de la antigüedad, en especial de la fenicia y de la griega; los castellanos quieren, al contrario, convertir el país ocupado en una prolongación orgánica del suyo. Si no es completamente cierto afirmar que Castilla siguió hasta el fin dicho rumbo, es indiscutible que, por lo menos, la dirección inicial fue esa. El afán de hacer de las nuevas tierras algo más que simples establecimientos comerciales, llevó algunas veces a los castellanos a empezar el edificio colonial por la cúpula [...] de modo que al cerrarse el periodo colonial se habían instalado en las diversas posesiones de Castilla nada menos que veintitrés universidades, seis de ellas de

primera categoría (sin incluir las de México y Lima). Por dichos establecimientos pasaron, todavía bajo la dominación española, decenas de millares de hijos de América que pudieron así completar sus estudios sin necesidad de cruzar el océano.³⁸

En el Brasil, en cambio, la formación universitaria dependió durante todo el período colonial, y aún tiempo después, de la Universidad de Coimbra. Quienes habían logrado obtener su diploma de bachilleres en ultramar, lo que representaba un medio selectivo muy riguroso ya que sólo accedían a esta posibilidad los hijos de los terratenientes, volvían a la patria con la actitud de fundadores de la cultura urbana. Esto podría explicar esa ruptura creciente en el curso del siglo XVIII entre el incontestado poder patriarcal del hacendado y las nuevas generaciones resueltas a valorizar la autonomía urbana. Ya que, si las capitales del virreinato español dominaban de manera absoluta sobre el resto del territorio, la estructura de la sociedad brasileña, como explica también Buarque de Holanda, tuvo su base lejos de los centros urbanos; "y es, efectivamente -añade-, en las propiedades rurales donde se concentra toda la vida de la colonia durante los primeros siglos de la ocupación europea; las ciudades son, virtualmente, si no de hecho, simples dependencias de aquéllas. Puede afirmarse, sin exagerar mucho, que aquella situación no fue modificada en su esencia hasta la Abolición."³⁹

El hecho de que el movimiento academicista brasileño se convirtiese en el foco irradiador de una cultura urbana y "civilizacional" frente a la cultura tradicional de fuerte raigambre rural y patriarcal, puede contribuir a explicar esa ambigüedad de la literatura arcádica brasileña en algunos de sus mayores exponentes, pues éstos seguían sien-

do un producto ilustrado de las aulas coimbrenses, como se expresa en uno de los poemas claves de Tomás Antonio Gonzaga:

Tu não verás, Marília, cem cativos
tirarem o cascalho e a rica terra,
ou dos cercos dos rios caudalosos,
ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro
do pesado esmeril a grossa areia,
e já brilharem os granetes de oiro
no fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos,
queimar as capoeiras inda novas,
servir de adubo a terra a fértil cinza,
lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes
das decas folhas do cheiroso fumo;
nem espremer entre as dentadas rodas
da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa
altos volumes de enredados feitos;
ver-te-ás folhar os grandes livros,
e decidir os pleitos.

La sucesión de escenas relativas al trabajo rural, enunciadas como opción negativa ("no verás..."), y que de acuerdo al esquema clásico del arcadismo representarían una posibilidad superior para el poeta urbano, por acercarlo a la vida más simple y natural del campo, se asocian aquí sutilmente a la imagen del pasado, de la aristocracia explotadora y depredatoria de la tierra ("queimar as capoeiras inda novas"), el mundo familiar de la amada, inaccesible para el poeta, suce-

si3n reiterada que sirve de contrapunto a la nueva imagen, nada pastoril del trabajo burgu3s, resuelto po3ticamente en la sencillez de la vida dom3stica. Tenemos, de este modo, transmutado el ideal pastoril de la vida r3stica con el burgu3s de la vida urbana. El arcadismo brasile3o parece configurar, no s3lo por el ejemplo mencionado, esa doble operaci3n imagin3stica que caracterizar3a buena parte de nuestra literatura rom3ntica latinoamericana para homologarse a sus modelos europeos, la construcci3n imaginaria de un centro de "civilizaci3n moderna", para justificar el esquema, mal disfrazado, del "desencanto y la evasi3n" y decimos que mal disfrazado, porque en realidad los 3rcades brasile3os aspiraban a evadirse no de la ciudad, sino de la vida r3stica, a la que, por el v3nculo de su origen familiar, se hallaban fatalmente ligados. Como en el caso de la Arcadia Lusitana de Lisboa, estos 3rcades ve3an en la congregaci3n arc3dica la posibilidad de nobilitarse, mediante el prestigio de la cultura, para acceder a los cargos del funcionalismo. Quer3an tambi3n evadirse del r3gimen patriarcal, representativo del atraso cultural y social, hacia la "civilizaci3n" que hab3an disfrutado en su temporal inmersi3n en la metr3poli, no s3lo Lisboa, sino fundamentalmente aqu3lla otra por donde nunca faltaba el obligado pasaje: la ciudad Luz. De este modo, el esquema arc3dico hab3a perdido tambi3n en Am3rica su sentido cl3sico, y serv3a de salvoconducto, o de ef3mero disfraz, a una incorformidad emergente, que una vez trasladada a la forma de la acci3n pol3tica, acabaría tambi3n por disolverlo.

En M3xico, como en el resto de Hispanoam3rica, no surgieron con frecuencia congregaciones literarias durante el periodo colonial, a no ser aqu3llas que las autoridades directamente ordenaban para conmemorar alg3n acontecimiento relevante en la vida de la Colonia, o la vi-

sita de un personaje de importancia real o eclesiástica. Ya que, como se ha señalado, la cultura académica era patrimonio incontestable de los centros de enseñanza superior institucionalizados desde época muy temprana. La hegemonía de la enseñanza superior ejercida por la Universidad y algunos colegios religiosos, hacía impensable que surgieran iniciativas, más o menos autónomas, de particulares. Desde el siglo XVI los novohispanos se enorgullecieron de la majestuosidad de su capital y su cultura, simbolizada en la Universidad. A mediados del siglo XVIII el jesuita criollo Juan José de Eguiara y Eguren emprendió la redacción de una Bibliotheca Mexicana para demostrar a los extranjeros, que "con supina ignorancia" subestimaban la cultura novohispana, la cantidad y calidad de las producciones científicas y culturales de los mexicanos. De tal modo que la reivindicación del mundo criollo tenía aquí una larga tradición.

No deja de ser significativo que nuestro primer mayoral arcádico hubiese sido un modesto cura provinciano, Fray Manuel Martínez de Navarrete. Y no hubiera sido propiamente un arcáde si su expontánea congregación no hubiese contado con un instrumento, inédito en la vida colonial, que la hizo posible, nuestro primer cotidiano que comenzó a circular gracias a un empeño singular de dos periodistas de carácter independiente, Jacobo Villaurrutia y Carlos María de Bustarante. Llamábase esa publicación Diario de México y apareció el año de 1805. A los pocos números, apareció en sus páginas un texto remitido de Veracruz por un poeta desconocido que lo dedicaba a los "de la Arcadia Mexicana".⁵⁹ Se sucedieron numerosos versos procedentes de diversas provincias del virreinato, en el género pastoril, y, entre ellos, los del humilde párroco del Real de Minas de Tlalpujehua, cuya superioridad pronto sería

reconocida por el grupo de "pastores" que, sin conocerse, habían constituido ya su Arcadia y que, unánimemente, lo convirtieron en su Mayoral. Con la excepción de las obras de Navarrete, los pobres versos de esos pastores carecen de interés literario, aunque entre sus filas se contó un traductor de mérito, Anastasio de Ochoa y Acuña, famoso por su seudónimo de "Un Mexicano". Pero, desde el punto de vista histórico, el fenómeno merecería mayor atención, por haber sido uno de los pocos ejemplos de agremiación literaria espontánea en el periodo colonial. Podría decirse que nuestro movimiento academicista, en el mismo sentido brasileño de fundación "civilizacional" moderna, se transfirió al siglo XIX, con la excepción de la obra jesuítica. Iturbide consideró como una de las primeras obligaciones del Imperio mexicano, la creación de una Academia que lo ilustrase, como correspondía a toda "nación culta." Que la creación de centros académicos se sintió como una necesidad urgente, en el periodo de consolidación de la independencia política, lo demuestra igualmente un libro representativo de la mentalidad liberal de la primera mitad del siglo, el México considerado como nación independiente y libre, de Tadeo Ortiz de Ayala, publicado en 1832, y que, según decía Justo Sierra, era el "vademecum" de Juárez. Para el autor, uno de los deberes apremiantes de los mexicanos era el de erigir una Academia que nos situara a la altura de las naciones modernas. La misma intención se haría expresa en las agrupaciones "románticas" que se siguieron. En esa época, ciertamente, la Universidad hegemónica del conocimiento y la cultura escolásticos había dejado de existir.

La modesta arcadia mexicana se aproximaba ya a esa idea de consolidación de una cultura nacional, que partiese de valores oriundos, y en tanto que era el resultado de una asociación libre y espontánea, y por ello mismo inédita, implicaba la cultura del pasado como algo ajeno y des-

naturalizador. La operación poética más característica de la Arcadia mexicana consistió en una forma de apropiación de las convenciones europeas, para traducirlas a un código vernáculo: el paisaje se pobló de especies y seres mexicanos, o mestizos: magueyes, jarros, chinampas, mayates, indios, etc. Las ninfes ^{se mudaron} en "la indita Xúchil que a recoger verdura, anda de madrugada"; el "vino de Lesbos", en el preciado pulque, "que es también don del gran padre Liéo", y la patrona de la Arcadia, en la Virgen de Guadalupe.

A la muerte del Mayoral, en julio de 1809, el grupo aprovechó la ocasión para realizar un homenaje póstumo que se convirtió en una confraternización arcádica. Mariano Barazábal, miembro de la Arcadia, hizo el "Elogio de Fr. Manuel Martínez de Navarrete, o sea Sueño mitológico del árcaide Anfriso", que es casi una declaración de autonomía cultural y que, en este sentido, resulta precursora de la "Alocución a la poesía" de Andrés Bello. El poema se inicia con exhortaciones a las musas para que abandonen Europa y vuelvan los ojos a América, y les advierte que, de no venir a inspirar a los escritores americanos, este Continente inspirará después a los europeos:

América blasona, sacras deas,
y forma en ella toda su codicia,
o de que vos lactéis sus hijos caros,
o de ser de los vuestros la noçriza.⁴⁰

Vemos también en esta Arcadia mexicana, aunque embrionaria y típidamente, surgir los elementos que habrán de constituir, las nuevas utopías nacionales latinoamericanas. El esquema clásico de la evasión resistió aún varios siglos a ese otro esquema formulado por Moro, hasta que el nuevo orden mental se impusiera plenamente. El mundo ideal había

sido, como resultado de un proceso de invención, transferido al futuro. Las imágenes que, de un lado y de otro, lo constituyeron no emergían de una comprensión plena de las limitaciones y recursos que el lado opuesto ofrecía. Si Rousseau vio solamente el movimiento deseado de barbarización de Robinson, los latinoamericanos sólo vieron el camino civilizatorio de Viernes, porque la operación mediante la cual el europeo había destruido, en la formulación roussoniana, la vieja categoría arcádica, se sirvió de una imagen idealizada, mítica, del mundo primitivo de la periferia. Ahora, el hombre del mundo marginalizado, se servía de la imagen mítica del hombre "civilizado" del centro, y, por lo tanto de la vieja categoría ya disuelta por aquél, para fincar en ella su utopía.

Notas:

1. Ipanthro Acaico, Poetas bucólicos griegos, con notas explicativas, críticas y filológicas. México, Ed. de la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española, Imprenta de Ignacio Escalante, 1877. p. XI.
2. Cfr. Jaime Fitzmaurice-Kelly, Historia de la literatura española, desde los orígenes hasta el año 1900. Tr. del inglés por Adolfo Bonilla y San Martín; con un estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo. 7a. ed. Madrid, La España Moderna, s.a. (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia), p. 285. Se refiere al fraile Bartolomé Ponce, que escribió una "devota parodia", la Clara Diana a lo divino (1559), y a Sebastián de Córdoba (1577), quien trastornó a las obras de Boscán y Garcilaso "a lo divino, trasladadas en materias cristianas."
3. Manuel Navarrete. Poemas inéditos; apuntes biográficos de D. Carlos M. de Bustamante. México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1929.
4. Hermann Broch, La muerte de Virgilio. Madrid, Alianza Editorial, 1980. En el "Apéndice. Fuentes documentales", p. 486.
5. Ipanthro Acaico, op. cit., p. XIV.
6. Ipanthro Acaico, Cantos poéticos. Madrid, Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1896 (Colección de escritores castellanos, líricos). Cit. por Arturo Ramírez Trejo en su estudio "Poesía griega a través de Ipanthro Acaico o Ignacio Montes de Oca y Obregón, egregio helenista mexicano"; en Cultura Clásica y Cultura Mexicana. Conferencias. México,

Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 17), pp. 115-150.

7. Antonio José Saraiva y Oscar Lopes, Historia da literatura portuguesa. 12a. ed. correg. y actualizada. Porto, Porto Edit., 1982. p. 657.

8. Ibidem., p. 664.

9. Eduardo Young, Obras selectas de... Expurgadas de todo error, y traducidas del inglés al castellano por don Juan de Escoiquiz, Arce-diano de Alcaraz, y Canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, Sumiller de Cortina de S. M. Cuarta edición [...] Se espense en México, en la Librería de Galvén, portal de Agustinos. 1833.

10. Dante Alighieri, 6 cantos do paraíso. Tr. de Haroldo de Campos, ed. bilingüe. Sao Paulo, Editora Fontana Ltda., Instituto Italiano de Cultura, 1976. p. 7.

11. José Guilherme Merquior, "Situación del escritor", en América Latina en su literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. México, Siglo Veintiuno Editores, 1974. p. 379.

12. Poetas bucólicos griegos, op. cit., p. VIII.

13. Gilbert Highet, La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. Trad. de Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. 2 vols. (Sección de Lengua y Estudios Literarios Vol. I, p. 283.

14. Ibider., p. 258-259.

15. Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina. Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. 2 vols. (Sección de Lengua y Estudios Literarios). Vol. I, pp. 263ss. (Hay reimpresión de 1975).

16. Hight, Ibider.

17. R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck, El canino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. (Breviarios, 305), p. 61.

18. Sobre el "simbolismo del centro", cfr. Mircea Eliade, Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso. Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1974.

19. Hight, Ibider.

20. Ibider., p. 260n.

21. Curtius, op. cit., p. 273.

22. Fitzmaurice-Kelly, op. cit., p. 282.

23. Tomás Moro, Utopía, en Utopías del Renacimiento. Estudio preliminar de Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. (Colección Popular, 121), p. 45.

24. El escritor brasileño Afonso Arinos de Melo Franco identifica la isla de la fantasía de Moro con la de Fernando de Noronha, próxima a la costa brasileña. Cfr. su libro O índio brasileiro e a Revolução Francesa. As origens brasileiras da teoria da bondade natural. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Edit., 1976. (Coleção Documentos Brasileiros, 7). pp. 79ss.

25. Sobre la idea del desprecio por^{al}oro, Afonso Arinos recuerda que fue Vespucio quien, en sus descripciones del salvaje brasileño, hizo notar el nulo valor que los indios concedían a este metal. De ahí Moro habría tomado la referencia para decir en su libro que el oro debía destinarse a los más sórdidos menesteres, como la confección de bacánicas, a fin de que los hombres perdiesen la superstición de su valor intrínseco. Lenin, lector de Utopía, habría, a su vez, retomado la sugerencia para dar a la desaparición del metal como valor de cambio un carácter más científico. Ibidem, pp. 84-85.

26. Cfr. Mircea Eliade, op. cit., pp. 11-12.

27. Ibidem., pp. 41-42.

28. Afonso Arinos cita una información documentada por Marx, en La Génesis del capital, según la cual, durante el reinado de Enrique VIII, 72 000 personas fueron ahorcadas por vagabundos o llevar una vida irregular. Recuerda, así mismo, que Marx fue lector de Utopía, y que se impresionó vivamente con los relatos y reflexiones del santo. Ibidem., p. 84.

29. Afonso Arinos recoge la información de que, en una carta dirigida al editor Duchesne, fechada en 1764, el filósofo pedía la Utopía de Moro. Y, por otro lado, el historiador brasileño escribe: "El Robinson Crusoe fue un libro estimadísimo por Jean-Jacques. Tan en cuenta lo tuvo que, en su tratado de educación, al hablar sobre la biblioteca de Emilio, declara enfáticamente que ésta se componía de un solo volumen, que era la novela famosa de Daniel Defoe." Ibidem, respectivamente, pp. 178-179 y 180-181.

30. Ibidem, p. 201-01.

31. Ibidem, p. 189ss.

32. Joseph François Lafitau, Moeurs des sauvages américains comparés aux mœurs des anciens temps (1724). Cit. por Afonso Arinos, Ibidem, pp. 155-157. El padre Lafitau fue autor también de una Histoire des découvertes et conquêtes des Portugais dans le Nouveau-Monde (1733), en el que expresa la tesis de que la evangelización de los indios americanos representaba una compensación de la Providencia por el daño de la reforma protestante. Cfr. Silvio Zavala, América en el espíritu francés del siglo XVIII. México, 1949, pp. 235ss.

Cit. por

33./Afonso Arinos, Ibidem, p. 202.

34. Ibidem. p. 199.

35. R. Gordon Wasson et al, op. cit. Como apéndice a este libro, se incluye un artículo suscrito por Wasson y otros investigadores, "Enteógenos", publicado en el Journal of Psychedelic Drugs (vol. II, núms. 1 y 2,

enero-junio de 1979), en el que proponen el término "enteógeno" para referirse "a las drogas cuya ingestión altera la mente y provoca estados de posesión extática y chamánica." pp. 231 ss.

36. Hight, op. cit., p. 282.

37. Autores como Nicolás Sylvestre Bergier, Claudio Francisco Kornotte, Antonio Valsechi, entre otros; vid. sobre este fenómeno el estudio de Raúl Cardiel Reyes, Del modernismo al liberalismo. La filosofía de Manuel María Gorriño. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981; en especial el capítulo "Controversia sobre la filosofía moderna", pp. 32ss.

38. Sergio Buarque de Holanda, Raíces del Brasil. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. (Tierra Firme, 58), pp. 80-81.

39. Ibidem., p. 53.

40. Mariano Barazábal, "Elogio de Fr. Manuel Navarrete..." en Navarrete, Poesías. México, Tip. de Victoriano Agüeros, 1904. (Biblioteca de Autores Mexicanos, 50), pp. 1-7.

CAPITULO II

ROMANTICISMO Y ARCADIA

El año de 1827 Víctor Hugo publicó uno de los libros capitales del Romanticismo: Cromwell, un drama "imposible de ser representado" conforme a los preceptos de la escena clásica. La escritura de esta obra fue una especie de inmolación, en un país que ya vivía el "espíritu romántico" pero que seguía siendo formalmente académico y clásico. La forma, en otras palabras la "literaturidad", es lo que Fugo visualiza como el objeto profundo de su crítica, en el famoso prefacio que antepone al drama y que, desde entonces, sería considerado como el manifiesto romántico por excelencia. La forma que había modelado y fijado el concepto clásico de la belleza, desde el helenismo hasta el siglo XVIII, y que Hugo combate no en lo abstracto, no en las categorías metafísicas de la belleza o en las argumentaciones prestigiosas de las autoridades, sino en lo concreto, en los elementos formales del discurso literario, que es en donde se revelaba el peso incommovible de la tradición. La creación de esa obra -un antidrama- tuvo el valor de una protesta extrema. No era una declaración más, sino un acto, como los "murales efímeros" de los pintores de vanguardia, o más aún como una ópera wagneriana. "Es evidente -escribe Víctor Hugo en el Prefacio- que este drama, con sus grandes proporciones, no puede caber en las representaciones escénicas; es demasiado largo. Sin embargo, se conoce en todas sus partes que ha sido escrito para representarse. Al adelantar en la concepción de su plan, el autor reconoció la imposibilidad de que se admitiese en el teatro esta reproducción fiel de una época, dado el estado excepcional en que nuestro teatro se encuentra, entre la Caribdis académica y el Scila administrativo, entre los jurados literarios y la censura política."¹ La forma que determinaba el espacio y el tiempo dramático no se plantea, así, como un problema externo, dentro de cuya especificidad podía mode-

larse el nuevo espíritu, sino la realidad irreconciliable a la que éste debía combatir. Cromwell es creado para mostrar que la preceptiva neoclásica, "pseudo-aristotélica", todavía dominante e institucionalizada, era totalmente incompatible con el genio de la historia y la "verdad":

Era preciso elegir entre la tragedia artificiosa, cazurra, falsa, pero que pudiera representarse, o el drama insolentemente verdadero y que tuviera que desterrarse de la escena: el autor se decidió por lo segundo; por esto, desesperando de verlo jamás en escena; el autor se entregó a las fantasías de la composición y al placer de desarrollar en grandes proporciones todo el argumento que el drama requería, y ya que el drama no puede aparecer en el teatro, desea que tenga la ventaja de que sea lo más completo posible bajo el punto de vista histórico.²

Pero, a pesar de que el autor se manifiesta poco afecto a los prefacios y a las notas, que "abultan" innecesariamente una obra, o que dice más que de protección "le han servido para comprometerle", este drama requirió del apoyo de un preámbulo, como todas esas alegorías de protesta que no se entienden sin el correspondiente texto definitorio, o que, sin él, pueden prestarse a equívocos ideológicos. De este modo su drama no se presentó ante el público, contrariamente a lo que dice el autor, "solo, pobre y desnudo, como el enfermo del Evangelio, solus pauper nudus", sino resguardado por esta declaración de guerra contra el neoclasicismo. Y esta adherencia explicativa que debió funcionar como auxiliar para la lectura de la verdadera crítica representada por el Cromwell, se convirtió en el texto fundamental del cual el drama no fue sino una especie de ejemplificación.

Las ideas que Víctor Hugo esgrime contra los neoclásicos, en el Prefacio, no son originales. Fundamentalmente esa operación crítica del romanticismo consistió en negar autenticidad a sus predecesores. Como todo movimiento que se enfrenta a su pasado inmediato, los románticos tuvieron la necesidad de apropiarse de la tradición, en amplio sentido, para erigirse como los legítimos herederos, como los auténticos intérpretes del genio clásico. En su perspectiva, los críticos neoclásicos, en cambio, habían sido incapaces de entender siquiera a Aristóteles. Habían confundido el sentido de la Poética: la unidad de acción, dice Hugo, está fuera de duda desde hace mucho tiempo; pero ésta no radica en las acrobacias de los neoclásicos, sino en una coherencia interna que sólo el genio de los trágicos griegos supo imprimir y, después de ellos, Shakespeare. Imponer las otras dos unidades al teatro moderno resultaba absurdo, éstas obedecían a las características propias de la escena ateniense y, aisladas del sentido nacional y religioso de ésta, se convertían en un mero artificio que sólo servía a las medianías envidiosas y rutinarias para limitar el "vuelo de los grandes poetas". "La unidad de acción es tan necesaria como las otras dos son inútiles; es la que marca el punto de vista del drama y, por lo tanto, excluye a las otras dos." Lo que importa, añade, es la unidad del conjunto, en la cual las acciones secundarias se subordinan a la acción principal, ésta es la ley de perspectiva del teatro.

Estas mismas ideas habían sido expuestas, desde los años de 1760, por Gotthold Efraim Lessing (1729-1781), en Alemania, el autor, dice Steiner, de la noción revolucionaria que permitió al romanticismo superar su paradoja original: sostener que ellos venían de los poetas griegos y repudiar el neoclasicismo, reivindicar a Shakespeare, convocar a Esquilo y a Sófocles y,

al mismo tiempo, distanciarse de Racine y hasta de Voltaire. Lessing, que deseaba la creación de un teatro nacional alemán y que veía los escenarios de su país bajo la dominación absoluta del neoclasicismo francés, diseñó la estrategia de insurgirse no contra la belleza dogmática de los clásicos, sino contra sus falsos corifeos. Descubrió -dice Steiner- "que el neoclasicismo no era un nuevo clasicismo sino un falso clasicismo."³ En su Hamburgische Dramaturgie (1767-1768), Lessing aplicó su nueva visión del problema al análisis crítico de los textos neoclásicos a fin de comprobar que el ideal aristotélico, interpretado en su contexto histórico estaba lejos de cumplirse en las tragedias neoclásicas en boga, pero en cambio encarnaba en los dramas shakespearianos. Había sido un error de perspectiva de los neoclásicos oponer el teatro isabelino a los clásicos; éstos conformaban, de acuerdo con esta visión, una sola unidad. Si pronto se abandonó el intento de aplicar la Poética de Aristóteles a Shakespeare, abunda Steiner, el parentesco basado en la idea del genio y el espíritu trágico entre el teatro griego y el isabelino, es una noción que prevalece hasta nuestros días.

Es significativo que Víctor Hugo hubiera dedicado ese libro a su padre, porque quizás con ello el gran poeta simbolizaba el verdadero sentido acrático del romanticismo, que era coherente con su nuevo sentido de la historia: no eran parricidas, por el contrario, buscaban afanosamente establecer su genealogía, para lo cual sienten, como todas las vanguardias posteriores, la imperiosa necesidad de releer la historia. Si las ideas y la estrategia que Lessing había expuesto más de medio siglo antes, las retoma Hugo en su Prefacio, no deben desdeñarse los factores que hicieron de este texto una proclama de enorme influencia sobre todo en Hispanoamérica. El primero es el hecho de que la crítica se refiriera fundamentalmente a su país, que constituido en la capital abso-

lutista del gusto neoclásico, había sido como era lógico su más resistente reducto. El otro factor es la forma como el escritor organiza su discurso; hace una relectura de la tradición poética de occidente, desde "los tiempos primitivos, cuando el hombre se despierta en un mundo que acaba de nacer", y "la poesía se despierta con él." A los tiempos primitivos, cuya expresión fue la oda, el Génesis, sucedieron los "antiguos", representados por Homero y su forma dominante, la epopeya. Finalmente, con el advenimiento del cristianismo aparece la época moderna, a la cual, por derecho propio pertenece el poeta romántico. La más alta cima de esta última edad es Shakespeare. Estas tres etapas de la poesía corresponden a las tres sociedades diferentes que históricamente han poblado el mundo. La primera fue lírica, la segunda épica y la tercera dramática. Como las tres etapas vitales del ser humano, la niñez caracterizada por la ingenuidad, en seguida la madurez de signo sencillo y vigoroso y por último la vejez preocupada por la verdad. "La oda vive de lo ideal, la epopeya de lo grandioso, el drama de lo real. Esta triple poesía mana de estos tres grandes manantiales, la Biblia, Homero, Shakespeare." Esto no significa, aclara el escritor, que se atribuya exclusivo dominio al carácter señalado para cada una de estas tres grandes edades de la poesía. Cada una de ellas contiene en ciernes a las otras. Cada uno de estos géneros abriga un elemento generador al que se subordinan los demás e imprime al conjunto su carácter propio. Y "el drama es la poesía completa. La oda y la epopeya lo contienen en germen, pero el drama encierra a la una y a la otra en su desarrollo." Los neoclásicos, al imponer su versión ahistórica de los preceptos clásicos de manera absoluta para todo tiempo y lugar, habían dejado de percibir el sentido trascendente de la tradición literaria a la cual se aferraban como sus únicos y privilegiados herederos. Los románticos, al disputarles ese patrimonio, tienen que probar su filiación, es decir, como en todo pleito hereditario,

mostrar su parentesco, los títulos que los legitiman ante la herencia. Y es esa necesidad la que los lleva a reordenar la historia de la poesía, a releerla desde su propia visión del mundo. El Prefacio ofreció, por esta razón, un modelo anhelado a la literatura hispanoamericana, tan urgida como estaba de reinterpretar su historia.

Es el valor de la historicidad, introducido por el romanticismo, el que derrumba el sólido edificio de la antigua crítica estética. Y para Víctor Hugo, como para Hegel, la historia debía concluir con la época moderna, porque el hombre finalmente se realizaría en la libertad. Por eso el poeta se imagina a la última edad como una puesta de sol, como la vejez del mundo, y al drama como la forma suprema y última de la poesía, "un sombrío drama, en el que luchan el día y la noche, la vida y la muerte." El cristianismo, padre de la poesía moderna, introdujo el sentimiento de la melancolía, espíritu romántico por excelencia. Y es que la puesta del sol, dice Hugo, tiene algo de su salida, el viejo vuelve a ser niño, pero la última infancia no se parece a la primera, ésta es alegre cuanto aquélla es triste. Por eso, la época moderna que es dramática también es eminentemente lírica, y si la poesía lírica surge en la aurora de los pueblos, deslumbradora y llena de ilusiones, reaparece en el crepúsculo de las naciones triste, sombría y pensativa. El drama busca la verdad y se nutre de lo real. La verdad es siempre dolorosa pero, también, representa la única y última esperanza del hombre; por ello el drama surge desde el momento en que el cristianismo dice al hombre: -"Eres un ser doble, compuesto de dos seres, uno perecedero y otro inmortal". Estos dos principios fundamentales constituyen la vida real del hombre, disputándose desde la cuna hasta que muere. La realidad resulta de esa permanente oposición de los contrarios, explícita en la vida y en la creación por la armonía de lo sublime y lo

grotesco, de lo bello y lo feo, de lo correcto y lo deforme, de lo angélico y lo demoniaco. "lo grotesco representa la parte material del hombre y lo sublime el alma". La poesía verdadera, la poesía completa consiste en la armonía de estas dos dimensiones. El arte que prescinde de uno de estos dos tallos, producirá sólo frutos insulsos y ridículos o aberrantes abstracciones estériles. El principio generativo del drama se nutre de "todo lo que existe en la naturaleza" y todo lo que en ella existe es arte. A esto, dice, contestarán los "pedantes aturcidos" que lo "deforme, lo feo y lo grotesco no deben ser jamás objeto de imitación para el arte", pero debe responderseles que lo grotesco es la comedia y ésta es arte; pero sobre todo, ¿hacemos más bella a la naturaleza si la mutilamos?

Hugo toca tangencialmente otro aspecto que nos interesa subrayar, cuando critica la pretensión neoclásica de apoyar la regla de las dos unidades en la verosimilitud, ya que, dice, es precisamente la realidad la que la mata:

No hay nada tan inverosímil y tan absurdo como el vestibulo, el peristilo o la antecámara, sitios públicos en los que nuestras tragedias se desarrollan, en los que se presentan, no se sabe cómo, los conspiradores a declamar contra el tirano y el tirano a declamar contra los conspiradores, por turno, como si se hubieran dicho bucólicamente

Alternis cantemus; amant alterna Camenae.⁴

Al relacionar el discurso de la tragedia neoclásica con la bucólica, el crítico realiza una metáfora certera, pues sin proponérselo da con la clave de la visión arcádica de la cual la ilustración había sido su último tour de force, antes de su disolución por obra y gracia del romanticismo, como, paradójicamente, la propia tragedia romántica,

representada por el mismo Cromwell, lo sería con relación a la tragedia clásica. La fobia de Víctor Hugo a la asepsia del arcadismo explica el menosprecio con que trata a Virgilio en su ensayo. Y para ejemplificar lo que consideraba el gusto pequeño y afeminado del siglo XVIII, que hasta a los espíritus grandes, "los mayores genios", en contacto con esa "poesía llena de afeites, recamada y empolvada", se convirtieron en pequeños, cita el Templo de Guido de Montesquieu, el Templo del Gusto de Voltaire y el Adivino de la aldea de Juan Jacobo. Es evidente que la proximidad de la ilustración, no le permitió ver el proceso evolutivo que en ese momento sufrió la tradicional visión de la naturaleza.

La tragedia cede el paso a la novela

Cromwell prueba que su autor quería erigirse como el creador de la tragedia romántica, destruir las convenciones que obstaculizaban la regeneración de la poesía dramática, síntesis de las anteriores y manifestación suprema del espíritu moderno. Imaginaba que volvería el tiempo en que pudiesen representarse obras como la suya, en las cuales se explorase, con independencia radical de los viejos preceptos, hasta los últimos matices que arrojasen luz sobre la compleja realidad humana. Obras cuya duración se extendiese lo que el asunto requiriera y no lo que dictasen los modelos, y en los que la escena se dislocase tanto a los sitios públicos como a los espacios íntimos de la vida humana, a la naturaleza o a los mercados, a los palacios o a los suburbios. Hugo no puede ver, todavía en ese momento, que al desaparecer el mundo aristocrático y el orden mental que le había dado forma, la tragedia irremediablemente habría de sucumbir.

Como explica Steiner, desde la tragedia griega hasta Shakespeare las acciones del hombre están circundadas por fuerzas que lo trascienden, superiores a su voluntad. El habitat humano es mi-

nimo comparado con la inmensa entidad de la naturaleza dominada por fuerzas mágicas o religiosas. El escenario trágico es una plataforma situada entre el cielo y el infierno y quienes la ocupan están siempre expuestos a toparse con emisarios de la gracia o de la condenación. Pero con Hume o Voltaire las apariciones nobles u horripilantes que cautivaron el espíritu desde que la sangre de Agamenón "clamara venganza", desaparecieron por completo o se refugiaron mezquinamente en las "candilejas del melodrama". Los elementos de la naturaleza dejaron de representar, para la modernidad, las terribles fuerzas sobrenaturales de otrora.

En Atenas, en la Inglaterra de Shakespeare y en Versalles, continúa diciendo el mismo crítico, las jerarquías del poder mundial eran estables y manifiestas, y la sociedad entera giraba en torno de su centro real o aristocrático. La tragedia presupone esta configuración, moral y política. Su esfera está constituida por problemas que trascienden al individuo para protagonizar asuntos que comprometen la suerte del estado. Sus personajes son trágicos porque son públicos. Es por ello que la tragedia se escenifica en el corazón mismo del cuerpo político, y es también por ello que el marco natural de la tragedia es la puerta de palacio, la plaza pública o la cámara real. Pero, añade, con el ascenso al poder de la clase media el centro de gravedad en los asuntos humanos pasó del dominio público al privado. En el siglo XVIII surge, por vez primera, aunque antes se hubiesen dado, en el teatro isabelino, algunos pocos casos de dramas domésticos, el concepto de la tragedia privada.

Durante todo el periodo clásico, la acción sólo adquiría el rango de la tragedia si en ella intervenían grandes personajes, ahora la vida del individuo común reclamaba la misma dignidad estética. En La Nueva Heloísa y en Werther ocurre este cambio,

pero la tragedia privada pasa a ser el campo natural del nuevo arte creciente de la novela y no del teatro.⁵

Al análisis de Steiner podríamos añadir otro comentario que, sin embargo, se deriva en última instancia de su misma perspectiva. Como ya hemos mencionado en el primer capítulo de este trabajo, los ilustrados vieron en el teatro, y especialmente en la tragedia, el medio más noble para preconizar sus nuevas ideas. El teatro, dirían, es "el púlpito eficaz donde debe predicar el Filósofo". Alfieri, que irradiaría enorme influencia en las generaciones de la emancipación latinoamericana, realizó la operación de sustituir el principio de la delegación divina del poder, que hacía del soberano el paradigma trágico, por el de la legitimidad popular que hacía de la Libertad la nueva alegoría. Foy las tragedias de Alfieri nos parecerían excesivamente declamatorias e ingenuas, pero la operación que realizó fue revolucionaria porque, como en el caso del Cromwell, mostraba la ineptitud de la estructura trágica para responder a las nuevas demandas ideológicas. El discurso, al que se articulaba la tragedia, de la realeza o de la aristocracia, nacía y concluía en sí mismo, era producido y destinado por y a la misma clase. Por eso no se opaca la perspicacia de Víctor Hugo cuando compara a los actores del teatro neoclásico con una especie de fraternidad bucólica cuyos miembros se alternan en sus parlamentos uniformes, aunque se tratase ya del monarca, ya del ambicioso conspirador. Pero, consustancial al principio de la soberanía real, otro elemento modela el discurso de la tragedia: la idea de que usurpar el puesto del soberano, o por extensión transgredir el círculo de los privilegios nobiliarios o de la herencia de la sangre, constituye un atentado superior al crimen moral, va en contra del orden dispuesto por la divinidad. La ambición es, en la visión trágica, la fuerza amenazante

y monstruosa de lo inconstituido, lo demoniaco, la negación del orden y de la vida, el poder que emana de la zona informe de los muertos, del Hades, de la naturaleza selvática e indomeñable. Por ello, lo siniestro en la tragedia carece de un valor autónomo, y no se conjuga, contra lo que pensaban los románticos, en la armonía con lo sublime. Lo grotesco y lo terrorífico está siempre en tensión con lo bello, y de ahí nace la fuerza trágica. Es por ello que la tragedia convivió durante todo el periodo clásico con la visión arcádica de la naturaleza, y, por lo mismo, el género alcanzó su forma extrema con Racine, cuando el absolutismo no sentía ya la necesidad de convocar las fuerzas nefastas para exorcisarlas mediante la lección moralizadora del drama trágico. Desde esta perspectiva, resulta también completamente lógico que la tragedia desembocara en el melodrama de Metastasio que cantaba el triunfo soberbio de la cultura arcádica sobre lo deforme y lo primitivo. Y de esta aparente paradoja surge el manierismo. El extremo refinamiento de la cultura sólo se realiza plenamente cuando el poeta se siente capaz de reconquistar, sin poner en crisis su propia cultura, la vida primitiva, a la cual vuelve una vez que, previamente, ha logrado despojarla de los seres demoniacos y terribles que antes lo amenazaban. La disolución de la tragedia mostraba la desintegración del discurso político de la monarquía, que durante siglos había plasmado en el género la idea de la infelicidad del monarca, su drama nada envidiable, el fardo terrible que significaba regir la existencia de su pueblo, la prohibición que su vida pública le imponía de vivir las pasiones felices de todos los hombres. La majestad estaba reñida con la felicidad.

Los románticos sobrevaloraron la dimensión de lo grotesco en el arte clásico, perdieron de vista que su presencia en el drama o en la pintura sagrada era una especie de conjuro, y no como en el arte

moderno un contrapunto estético. En un cuadro luminoso de Carlo Crivelli, expuesto actualmente en la National Gallery of Art, en Washington, y que representa la crucifixión del Señor, el artista estampó en la esquina inferior derecha la imagen siniestra de una mosca. Bajo esta apariencia escatológica se entromete el demonio en el espacio sagrado de la pintura clásica. Fuera de ella no significa nada; al pie de la Cruz, el mal está eternamente vencido. En buena medida la crítica de nuestro tiempo se ha dedicado a desmitificar los excesos que, con su lectura de apropiación, hicieron los románticos. Uno de los más bellos análisis de Erich Auerbach prueba que la intencionalidad dramática que el romanticismo atribuyó al texto de la Odisea, a partir del modelo de Shakespeare, es completamente falsa.⁶

Los filósofos de la Revolución, cuando se sirven del teatro para predicar su nueva ideología, no hacen otra cosa que echar los cimientos para la construcción de un discurso alternativo. La vieja estructura no podía, sin embargo, resistir el peso de las ideas modernas; diseñada para albergar un orden estable, principios inamovibles, se vino abajo cuando la sobrecargaron las aspiraciones de la nueva clase emergente. Los mitos en que se fundaban los privilegios aristocráticos habían sido destituidos y nuevas imágenes pugnaban por ocupar el sitio abandonado. Si la burguesía, para tomar el poder, había desacralizado el derecho divino de los reyes, debía fundar su discurso en la sacralización del derecho del individuo, del hombre común. Pero, si con ello se preconizaba el derecho de todos, en abstracto, sólo un hombre concreto podía ocupar la cima del poder: el hombre más apto, el más dotado, el más idóneo, el más fuerte. El hombre elegido por la divinidad ya no tenía que pasar por las pruebas iniciáticas, para posesionarse de la fuente sagrada del poder en los confines del mundo. Los mitos no mueren, como dice Mircea

Eliade, retornan bajo otras formas y especies. Rousseau había enseñado que la naturaleza no radicaba en el entorno inhabitado por los hombres, sino en las profundidades del hombre mismo. La nueva prueba iniciática se transfería ahora a la lucha del hombre con sus semejantes, el peregrinaje circular del héroe clásico se traducía para el moderno en la imagen del ascenso, de la superación total. En esta nueva prueba obtiene la certeza de su condición heroica. Es por ello que el héroe romántico ama las alturas, a las cuales asciende desde el averno de su miseria y su anonimato.⁷ Las furias clásicas desaparecieron de la naturaleza exterior, pero renacieron en el alma del romántico, deformándolo, condenándolo o consagrándolo como el nuevo soberano.

El discurso romántico se funda en la retórica del más fuerte para mantener los privilegios de la burguesía. Ya no se trata de desalentar al ambicioso, sino de inculcar en las clases marginalizadas la ilusión de que cualquier hombre, por humilde que sea su cuna, puede ascender a la cúspide del poder y la riqueza. No es ya la delegación manifiesta de Dios, a través de la línea hereditaria, sino la naturaleza la que legitima al hombre superior haciéndolo el más apto de todos los hombres. Y como la naturaleza no es sino instrumento de la divinidad, el nuevo héroe adquiere un carácter providencial. "A la crítica de los dogmas, de los principios metafísicos y de las instituciones, realizada por el pensamiento de la Ilustración, sucede un angustioso problema de hallar al hombre, no como universal según el antropologismo renacentista, sino como personaje real, de carne y hueso, individualizado, a quien donar los poderes y responsabilidades vacantes", escribe Agustín Yáñez.⁸ La fe popular en los hombres providenciales, dice Yáñez en su ensayo sobre el hombre providencial del romanticismo, es la clave que puede explicarnos la historia política de nuestra pri-

mera mitad del siglo XIX, el periodo que va de Iturbide a Juárez, en la que a vueltas de fortuna prevalecía siempre la figura de Santa Ana, "de aquel hombre que después de absolutas derrotas no sólo se levantaba, sino era levantado, solicitado, traído entre clamores de apoteosis..."

Si el neoclasicismo sonaba ya, como lo vio Hugo, a una especie de monólogo, en el que alternaban voces homólogas, fue porque los románticos descubrieron que el verdadero destinatario de sus obras estaba fuera del círculo letrado. El escritor, al desmoronarse el antiguo régimen, había perdido con él a su viejo protector. En compensación, un nuevo horizonte se abría ante sus ojos: las clases medias emergentes, un público cada vez más amplio y sediento de emociones contrastantes con su mediana existencia, urgido por sus aspiraciones de ascensión social. Esa necesidad de ilusión, por medio de la cual las existencias mediocres intentan superar la triste monotonía a que se ven condenadas, explica, según Gramsci, el éxito creciente de la novela en el siglo XIX, especialmente el de la novela de folletín. Piensa que en esa necesidad hay, a pesar de su snobismo, un fondo de aspiraciones democráticas. Lo snob, según este pensador, se da en las novelas que describen la vida de los nobles o de las clases altas en general, carácter snobista que agrada a las mujeres, especialmente a las jóvenes, quienes sienten que su belleza puede permitirles el acceso a las clases acomodadas.⁹

La novela pasó a ser el género burgués por excelencia. No solamente presentaba, como dice Steiner, "el nuevo mundo secular, racionalista y privado de la clase media. Servía también como una forma literaria que se ajustaba exactamente al público fragmentado de la

cultura urbana moderna."¹⁰ Pero esta capacidad proteica de la novela surge como requisito inherente al discurso de la ideología burguesa. "La novela, escribe por otro lado Roger Picard, se presenta (...) como un mediador poderoso entre los pensamientos de una época, las filosofías en marcha, y la multitud que no tiene acceso directo a ellos y que no lee más que obras de ficción."¹¹ De este modo, el relato moderno presupone una relación isomórfica entre el autor y el destinatario, ya sea porque la novela representa una traducción del nuevo lenguaje simbólico con que el conocimiento moderno se representa la realidad, y que ya no es directamente accesible al hombre común, o porque la ficción narrativa ^{se convierte} en la reproductora privilegiada de los mitos que conforman el universo ético y político del hombre moderno.

El nuevo mito

El mito romántico por excelencia es el mito del superhombre, o el hombre "providencial" como lo llama Agustín Yáñez. Sólo que su poder y su fuerza ya no les vienen de las alturas, de la divinidad. Ya no son los dioses los que mueven a su antojo a las criaturas humanas. El romántico ama las alturas, pero éstas sólo tienen sentido porque el nuevo héroe debe ahora escalarlas desde las profundidades de la tierra, habitadas por los seres terribles que constituirán el nuevo foco del poder y de la fuerza. Al desacralizar el derecho divino de los reyes, habíamos dicho, el romántico se enfrenta a la necesidad de sacralizar el poder terrenal, con lo cual se afina espiritualmente en el mundo. El romántico tiene, ahora, que ver el mundo al revés. Conforme al mismo esquema cristiano, el romántico se resuelve a arrebatarle a Dios una parcela de su poder, y para ello tiene que celebrar una alianza con el príncipe del mundo. En la visión medieval, el conocimiento del mundo era un asunto del demonio, pues éste era su reino, el reino de lo visible, de las apariencias, el mundo de las

tentaciones que el hombre debía rechazar para hacerse merecedor de la salvación. Un ámbito en donde todos los goces temporales debían ser negados por el espíritu para afirmar su vocación hipostática. El poder y la riqueza temporales tenían sentido, en última instancia, para mantener a raya al señor de este mundo, quien, sin embargo, ^{se} servía de las flaquezas de los hombres para infiltrarse en todos los resquicios de la vida cotidiana; el demonio estaba presente en todas partes, en la mesa, en la recámara, en los rincones sombríos de las moradas humanas, y hasta en el templo. Como todo gran señor, tenía sus ministros y servidores. Había ángeles, pensaban los gnósticos, que cansados de contemplar a Dios, bajaban al mundo para servir a Lucifer. Estos buscaban a la parte más débil de la humanidad, a las mujeres, sobre todo a las jóvenes a quienes poseían para enseñarles las artes del placer, las mañas de la belleza, los secretos del mundo, el conocimiento de la naturaleza. Por eso los ángeles estaban impedidos de tener descendencia, carecían de esperma y sólo podían transmitirles a las muchachas sus ¹² conocimientos y artificios. Por eso las mujeres, pasto fecundo del demonio, no podían aproximarse demasiado al tabernáculo del templo, y, por eso a los ángeles les había sido vedada la capacidad más preciada del hombre medieval, la de fecundar y tener descendencia, porque mediante esta potestad, a través de la herencia, aseguraban su estabilidad en el mundo, estabilidad que procedía de la delegación divina. En este orden de cosas, la ambición era una tentación más suministrada por el demonio.

El romántico amaba la Edad Media, pero no el orden medieval. Sentía fascinación por los mitos demoniacos de la Edad Media más que por su visión divina. Era el resultado lógico del proceso que transfería a la tierra, a lo visible, la fuente del poder y de la gloria. Afincarse en

el mundo temporal implicaba irremediablemente apropiarse del universo que la visión escolástica había proscrito. Pero el romántico tenía que seguir creyendo en Dios, por que sin él, el demonio no habría existido, así como el hombre medieval veía en todas partes la silueta tenebrosa del demonio, para poder creer en Dios. Y de esta paradoja surge el nuevo drama del romántico. Diviniza a la mujer, porque la sigue considerando un ser angélico y demoniaco. La riqueza tiene una nueva y sustantiva función, ya no se invierte para combatir al demonio, para exorcisar el mal, para recubrir de oro el templo, sino como el nuevo medio para conquistar la gloria, para disfrutar de todos los placeres que este reino temporal provee, y, finalmente, para disputarle a Dios uno de sus atributos, el de castigar y recompensar, que será en lo sucesivo el más grande paroxismo del héroe romántico, el que puede constatarle su verdadera realización.

El Conde de Montecristo, es, en opinión de Gramsci, el origen del mito del superhombre moderno. Esta obra, como todas las de su género, ha caído en la categoría de obra secundaria; pero pocas novelas han tenido éxito semejante. Hoy en día constituye, casi, un lugar común hablar del interés que tales textos pueden tener para reconstruir el perfil de una época; sin embargo, el prejuicio nacido de la "jerarquía" del saber impide aún que se les de la dimensión que merecen. Ya Mircea Eliade señala que los mitos más prestigiosos, como el de "la nostalgia del paraíso", pueden reconocerse, y por lo tanto ser susceptibles de investigación, en las expresiones aparentemente más modestas de la vida cotidiana, como por ejemplo en un tango. En el mismo sentido escribe Picard:

No podría apreciarse la influencia de las novelas sobre las costumbres considerando solamente las obras maestras

literarias, pues en toda época existen autores de segundo, e incluso de cuarto orden, cuyas obras tienen una gran difusión; luego, la posteridad las olvida, y los mismos historiadores literarios se desaniman cuando tienen que abrir esos libros, pero estas obras de gran éxito son las que hacen circular con más seguridad entre todas las clases sociales las ideas y los gustos de una época.¹³

Desde esta postura, Antonio Cándido analiza la novela de Dumas. A propósito de esta idea, recuerda una cita de Saintsbury sobre los escritores menores que nos dan -dice- "con mucha más seguridad que los grandes, la clave de una literatura"; y, comenta Cándido, si no es el caso de los menores en general, tal vez sea el de Alejandro Dumas en particular, por lo que se refiere a los aspectos tumultuosos del alma romántica.¹⁴ Para el maestro brasileño, Monte Cristo es la figura arquetípica del héroe romántico, en su periplo completo, la ascensión y la caída, la embriaguez del poder y el arrepentimiento, la venganza y la piedad. La fuerza del romanticismo, dice, fue haber sumado al mundo visto de arriba -desde las alturas que fascinan al héroe romántico porque dan la sensación del poder- un mundo visto de abajo, asociando Mefistófeles a Fausto, la cocina de la hechicera a la transformación ideal, la noche de Walpurgis al amor de Margarita, el inframundo -podríamos decir- del Patio de los Milagros de Víctor Hugo, "una especie de vasto subterráneo de la sociedad, que lanza sus filamentos por todas partes", el ámbito de las cavernas, la cara oscura del mundo, de donde emana el poder y la fuerza. Y de ese infamundo es de donde, ahora, emana también la sabiduría: es en el sótano de su prisión en donde el viejo compañero de celda transforma a aquel joven ingenuo y honrado Edmundo Dantés, le hace comprender la causa de su injusto encarcelamiento, inculcándole en el corazón la pasión de la

venganza, y lo introduce al conocimiento de la realidad, descifrándole los enigmas del nuevo lenguaje simbólico que domina el mundo. Pero ¿cómo se realiza ese pacto con el príncipe de las tinieblas, y cómo entiende el romántico la presencia omnimoda de la Providencia? o ¿cómo es que el héroe romántico se convierte, a pesar de su apostasía en un hombre providencial? Cándido selecciona un pasaje crucial del texto. En el momento en que Edmundo Dantés se encuentra de pie contemplando el mundo a sus pies en la roca más alta de la isla que guarda su tesoro, un tesoro que lo espera hace trescientos cincuenta años, a punto de tomar posesión de la fortuna cuya clave le dio el anciano maestro compañero de celda, el demonio lo tentó—recordará en una conversación posterior. Pero el héroe romántico no rechaza al tentador, dice Cándido, va hacia adelante:

También yo, como sucede a todo hombre una vez en la vida, fui transportado por Satán a la montaña más alta de la tierra. Llegando allá, me mostró el mundo entero y, como otrora dijera a Cristo, me dijo a mí: "Entonces, hijo de los hombres, ¿qué quieres para adorarme?" Reflexioné mucho tiempo, porque de hecho tenía desde mucho tiempo atrás una ambición terrible que me devoraba el corazón; y respondí: "Mira, siempre oí hablar de la Providencia, pero nunca la ví, ni a cualquier cosa que se le parezca, lo que me hace creer que no existe. Quiero ser la Providencia, pues lo que en el mundo me parece más bello, más grande y más sublime es recompensar y castigar." Pero Satán bajó la cabeza y suspiró. "Estás equivocado, dijo, la Providencia existe; sólo que no la puedes ver, porque, hija de Dios, ella es invisible como su padre. Nada viste que se le parezca, porque ella actúa por medio de muelles ocultas y camina por vías oscuras; lo que puedo hacer es convertirte en uno de los agentes de esa Providencia." La transacción fue hecha, y tal vez yo pierda mi alma en ella; pero no importa, y si tuviese que recomenzar, yo recomenzaría de nuevo.¹⁵

Pero, con todo, esta herejía el romántico no la sostiene hasta el final. La tercera parte de la novela, aunque debida no a Dumas sino a su amigo Auguste Maquet, así lo demuestra. El Superhombre, Monte Cristo, en su función providencial de recompensar y castigar se enfrenta necesariamente a la deshumanización gradual que implica el proceso individualista, del cual la venganza es el eje central. La venganza colectiva, dice Cándido, diluye la responsabilidad del individuo y al final se convierte en una reivindicación social. La venganza individual aísla al vengador de sus semejantes y acaba labrando su propia infelicidad. El individuo no puede soportar el peso de haber usurpado una de las atribuciones de la Providencia. Sobreviene el arrepentimiento y acaba implorando preces para su alma, las cuales, dice, tal vez suavicen "el remordimiento que lleva en el fondo del corazón". Y es aquí, en este imposible de la fantasía romántica, en donde se explica la caída sin remedio del héroe antes apoteóticamente entronizado, como lo explica Agustín Yáñez:

...voracidad humana que no sufre las desigualdades entre los valores intuidos y los personajes en quienes cree realizarlos, ni perdona las frustraciones del electo para fungir como suplente de la Divina Providencia; esta voracidad alcanza su clímax en la inhumana teoría del Superhombre, cuya concordancia histórica es la caída y desprecio inmediato de Napoleón, por el propio Nietzsche desahuciado en la primera eliminatoria de individuos que pudiese mostrar como paradigmas del Superhombre.¹⁶

El hombre, dice Mircea Eliade, no puede vivir sino en un espacio sagrado, sea cual fuere su forma y los caminos que conduzcan a él, caminos más o menos difíciles, más o menos pedregosos. El periplo romántico así lo demuestra. Los románticos abominaron el equilibrio, la asepsia, la comunión bucólica de la cultura neoclásica, y con

ella todas las imágenes en que se había estereotipado la idea del paraíso. Descubrieron que esa imagen de lo sublime, de lo bello, era falsa, que lo deforme, lo monstruoso, lo feo, constituía una imagen más verdadera, más universal, de la belleza, y se entregaron a la proeza de reivindicarla, aunque para este propósito tuvieran que aliarse con el señor a quien el pensamiento cristiano había cedido el reino de este mundo, el señor de lo visible, de lo empírico, del conocimiento de la materia y de lo concreto. Descubrieron, en fin, que los suburbios del paraíso no estaban poblados únicamente de esas criaturas divinas como las aves cuya misión era la de loar en coro al Señor, sino que había otras criaturas monstruosas, deformes, atormentadas y melancólicas, más bellas y vigorosas, injustamente expulsadas del paraíso, y que expresaban mejor que sus contrarias la nostalgia de la vida eterna. Esta es la idea del Cuasimodo de Nuestra Señora de París, el monstruo más horrible de la imaginación literaria, defendiendo desde lo alto de aquellas torres -como escribe Cándido- la más elevada pureza.

El exorcismo nacional

El Prefacio al Cromwell de Víctor Hugo causó una honda y prolongada impresión en los escritores latinoamericanos. En la Argentina, los integrantes de la Asociación de Mayo, lo adoptaron; nada menos, que como "nuevo dogma";¹⁷ y en México se convirtió en una referencia ineludible, explícita o sobre entendida, desde los "discursos" leídos en las sesiones del Ateneo Mexicano, por los años de 1844, hasta los ensayos de Ignacio Manuel Altamirano fechados hacia 1871 o aún después. Sería de enorme interés para la historia de nuestro romanticismo estudiar el impacto que esta obra tuvo a lo largo del Continente. Por lo pronto, nos conformaremos con examinar algunas reacciones notables de los escritores mexicanos que tienen relación estrecha con el tema de nuestro trabajo.

En cuanto a la forma, el Prefacio se convirtió en una especie de modelo para nuestros poetas. Para definir la modernidad, en la que se ubica ufanísticamente el autor, se hace necesaria una revisión general de la poesía occidental, desde los "orígenes", con el fin de seguir el curso del "genio poético" a través de los grandes periodos de la historia. En esta trayectoria, de modo más o menos puntual, se respetan las categorías propuestas por el autor del Prefacio. Esta relectura de la tradición literaria obedece, como hemos visto, a la postura acrática de los románticos, y los nuestros, evidentemente, la hicieron suya. Podían comulgar o no con las ideas, algunas los escandalizaron y de modo explícito les repugnaron, pero la imagen revolucionaria de Víctor Hugo, inaugurando una nueva época, los cautivó. Por otro lado, como ya habíamos mencionado, la nueva visión historicista del romanticismo tuvo para los escritores hispanoamericanos un valor adicional: recién lograda la inepen-

dencia política, les permitió reinventar su historia, abriéndoles la posibilidad de librarse, de golpe, del pasado colonial. Nacían a la libertad, pero emergían de una especie de limbo. Si Víctor Hugo se imaginaba a los pueblos europeos en la vejez y de esta metáfora hacía derivar el carácter melancólico del romanticismo, los nuestros veían a los países de América en la niñez, como "pueblos niños", de historia recientísima, que advenían a la modernidad mirando, no hacia un pasado inexistente, sino al futuro. La idea de la infancia de nuestros países sirvió de justificación ideológica para que los escritores mexicanos salvaran el problema de rechazar algunos de los aspectos centrales del Prefacio, sin mostrarse contrarios a la lógica general del discurso romántico.

"Nosotros, señores, acabamos de nacer: la literatura mexicana está, pues, en la cuna", escribe José María Lafragua en su ensayo "Carácter y objeto de la literatura"¹⁸ para justificar la creación de una literatura nacional que evite los excesos del romanticismo europeo, por cuanto se refiere sobre todo a los cuadros descriptivos poco edificantes. Si nuestros pueblos atravesaban apenas la edad de la niñez, o cuando mucho, de la juventud, parecía lógico, por encunto, protegerlos de las ficciones literarias capaces de despertar los bajos instintos del ser humano, piensa otro escritor de la época, Luis de la Rosa. La novela, dice, puede degenerar hasta convertirse en un cuento insulso y frívolo, "sin interés, sin ilusión, sin gracia, sin filosofía, y, lo que es peor todavía, sin moralidad o positivamente impúdico". Este ensayista, "romántico", hace explícito el prejuicio en que se funda, en última instancia, su aristotélica visión de la literatura, como correctora de la naturaleza: "Se incurre comúnmente en esta última falta La de una literatura impúdica", cuando el argumento de la novela se toma de las costumbres de las

clases ínfimas, en las que, por lo común, no hay pasiones sino vicios".¹⁹

Esta idea de la niñez de los pueblos hispanoamericanos fue profusamente cultivada por nuestros románticos, pero no era original de ellos. Al cabo del tiempo se convirtió en un verdadero tópico. Todavía Menéndez y Pelayo la adopta para explicarse las limitaciones del romanticismo mexicano. En su Historia de la poesía hispanoamericana escribe que el mayor fracaso de las letras románticas de México estribó en el empeño de trasladar de Europa el gusto por lo histórico: "El arte novelesco y legendario de Walter Scott, de Víctor Hugo en Nuestra Señora, del Duque de Rivas y de Zorrilla, era enteramente inadecuado a la poesía americana."²⁰ Para el gran crítico español, los impulsos predominantes de la "gran revolución literaria que llamamos romanticismo", fueron, de un lado, el subjetivismo o individualismo lírico y, por otro, el sentimiento arqueológico o histórico dirigido con preferencia a las costumbres, recuerdos y monumentos de la Edad Media.

El primero de estos dos impulsos dominantes, añade el crítico santanderino, no ofrecía dificultad importante para ser trasladado a América; aunque -dice- los románticos hispanoamericanos tuvieron la desventaja de haberse limitado a imitar, con mayor servilismo, los ejemplos europeos, que los neoclásicos con respecto a los clásicos. Con el agravante de que estos imitadores, salvo muy pocas excepciones, descuidaron demasiado las formas, pues era tónica general el que tuvieran por bizarría la incorrección gramatical, por genialidad las más incoherentes extravagancias y por profundidad las cosas a medio decir. No deja, a pesar de todo, de reconocer las muy pocas excepciones, como Rodríguez Galván y Calderón, en quienes encuentra "templanza y respeto por

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

la gramática".

Pero más grave aún le pareció la temeridad de querer introducir los temas históricos y legendarios en "pueblos niños" cuyos más antiguos recuerdos históricos no pasaban de trescientos años; "porque claro está que las tradiciones y los símbolos aztecas y de los incas tan exóticos son para la mayor parte de los americanos, como para nosotros, y las vicisitudes de sus antiguas monarquías sólo pueden interesarles en aquel pequeño grado de curiosidad en que interesan a los franceses las hazañas de los antiguos galos, o a nosotros los españoles, las de los celtas e iberos, que en remotísimas edades poblaron nuestro suelo."²¹

La conquista y la colonia no le parecen tampoco verdaderos temas históricos en los que los hispanoamericanos pudieran inspirarse, por el poco tiempo transcurrido desde entonces. Pensaba Menéndez Pelayo que ninguna obra posterior había sobrepasado en fuerza a las antiguas crónicas, y que los mejores poemas del ciclo cortesiano incluso no eran más que crónicas rimadas. Por lo que respecta a las antiguas civilizaciones mesoamericanas, la otra fuente de que pretendían nutrirse las novelas históricas mexicanas, opina que representaban un mundo ignoto, y que la simpatía con que se miraba a esas razas y se execraba la atrocidad de quienes las destruyeron obedece a los mismos principios morales de caridad cristiana y humanidad filosófica que constituyen la base de la civilización moderna a partir del cristianismo, los mismos principios morales que guían a los cantores de Moctezuma y Guatimotzin, aunque exagerados y desquiciados, pero que no son en nada compatibles con civilizaciones -subraya- que tenían como uno de sus fundamentos los sa-

crifícios humanos. Para él, hay una separación abismal entre "la gran confederación moral llamada Cristiandad" y "cualquier género de barbarie asiática, africana o americana prehistórica". Concede, sin embargo, que estos asuntos pueden revestir mayor interés para los americanos por la circunstancia de vivir en los mismos lugares, por el hecho de subsistir diversos restos de la población indígena, y aun de haberse mezclado más o menos con ella. De tal modo que ese orgullo exaltado de los románticos hispanoamericanos de contarse entre los descendientes de Cuauhtémoc y Atahualpa²², le parece totalmente falso, pues "la literatura americana es literatura de criollos, no es obra de indios ni de descendientes de indios; si alguno ha habido, y si alguno hay a la hora presente, entre sus cultivadores, que tenga ese origen más o menos puro, la educación y la lengua le han españolizado y le han hecho entrar en el orden espiritual de las sociedades europeas."

Los juicios de Menéndez Pelayo en este punto no fueron bien recibidos por los mexicanos, como era lógico en una época de exaltado nacionalismo. Si se revisa la historiografía de la literatura mexicana, después de la Historia del erudito español, podrá verificarse un hecho peculiar. Sus opiniones críticas sobre nuestros escritores románticos, cuando son elogiosas, se han constituido en modelos de autoridad; aunque no dejen de combatirse los que se consideran "prejuicios hispanistas" del sabio peninsular que le habrían impedido valorar debidamente nuestra herencia autóctona. El maestro mexicano Francisco Monterde escribe, de una manera ya más ponderada: "Estamos lejos de pensar lo mismo que él, acerca de la poesía indígena, aunque su 'prudente cautela' nos parece justificada, en aquel tiempo y en tal circunstancia, por la carencia de material respetable, ahora suficientemente estudiado y reconocido como idóneo por Ángel María

Garibay, en primer término. Algunas existencias, casi ignoradas entonces -la misma de Sor Juana-, ofrecen ya menos enigmas."²³

En la visión de Monterde, independientemente del equilibrio y justeza de su juicio sobre la postura de Menéndez Pelayo, trasluce todavía esa preocupación dominante por legitimar nuestra herencia indígena, preocupación que no permitió durante mucho tiempo a nuestros historiadores comenzar a dismantelar los mitos de que se nutrió el romanticismo mexicano, o cuando menos plantear la evidente paradoja que significaba exaltar como propio ese pasado y repudiar las costumbres "de las clases ínfimas", como escribe Luis de la Rosa, costumbres que -dice- nacen de vicios y no de pasiones. Y salta a la vista asimismo la contradicción de Menéndez Pelayo cuando insiste en el mito de la infancia americana para reprobar el intento de cultivar el género histórico, y concluye, después, que nuestra literatura "ha entrado en el orden espiritual de las sociedades europeas". Si así es, ¿no era lícito que nuestros escritores hicieran suya la tradición occidental? y por tanto, ¿que la literatura histórica y legendaria no tuviera tantas dificultades para venir a anidar entre nosotros? ¿no lo había hecho ya Balbuena con el Bernardo y con el Siglo de Oro? El maestro español no se plantea esta cuestión porque la idea de la juventud de la cultura y de la sociedad americana, difundida por la retórica política de nuestro romanticismo, había pasado a ser un tópico general, a pesar de que, en este caso, sirviese al crítico español para señalar una imposibilidad de la literatura mexicana.

El Prefacio de Víctor Hugo sirvió de modelo, de manera evidente, al discurso-ensayo de José María Lafragua, "Carácter y objeto de la literatura", antes citado, y que su autor leyó el do-

mingo 25 de febrero de 1844, en la sesión inaugural del Ateneo Mexicano. Como el escritor francés, el mexicano hace una revisión general de la poesía, caracterizándola desde sus orígenes: "Así, como dice Víctor Hugo, la primera palabra de la sociedad primitiva fue un himno: su poesía, la oda", escribe Lafragua para iniciar su larga travesía, como su guía, por el Génesis, la Iliada, el cristianismo, el Islam (que se le había olvidado a Hugo, pero que aquí llega a fundirse como un elemento más, a través de España, a nuestros remotos orígenes), la Edad Media, la conquista, la colonia (que abre paso a una época "de mal gusto y exageración, emblema de la sociedad prostituida ya por los atentados del poder eclesiástico y del poder civil"), la Revolución Francesa, la independencia americana y la época moderna. De aquellos tres grandes periodos en que Víctor Hugo divide la tradición literaria de occidente, Lafragua rescata dos: la edad primitiva, en que el hombre "muy cerca todavía del Creador, lo contempla y ora", y la edad antigua que corresponde también a la segunda categoría señalada por Hugo: la epopeya. Pero antes de hablar, siguiendo a su modelo, del cristianismo como la fuente de la modernidad, se detiene, significativamente, a "contemplar el hermoso cuadro de esas naciones [Grecia y Roma], que amparadas por la libertad, íntima aliada de la ilustración, se levantaron a un grado de poder y de gloria que toca los límites de lo maravilloso." Caracterizar la modernidad, como lo había hecho Víctor Hugo, a partir del advenimiento del cristianismo, lo hubiera llevado necesariamente a reivindicar el valor de lo siniestro como elemento constitutivo de la estética romántica; por ello Lafragua omite esta tercera categoría, y si había comulgado con la oda y la epopeya, el drama desaparece de su universo literario.

Lo que Hugo había denominado como la sociedad moderna se

convierte en este discurso en "la sociedad media", caracterizada, dice el autor, "por la imitación de los antiguos modelos" y seguida por otra "de mal gusto y exageración". Sin la idea articuladora de la poesía dramática como expresión de esa tercera edad, la reseña de Lafragua se convierte en una retahilla confusa de nombres y juicios generalizadores que se atropellan, unos con otros, para desembocar en la naciente literatura mexicana. Ni siquiera se acordó de ^{situar el} nombre de Shakespeare, a quien los románticos europeos habían convertido en la cúspide de la modernidad. Pero la idea dominante en el discurso es que la literatura es expresión superior de los pueblos ilustrados frente a la barbarie y al primitivismo.

Una vez que considera haber cumplido con "la penosa tarea de buscar a la literatura por entre los escombros de Grecia y de Roma", aplica la periodización del Prefacio a nuestra historia literaria, de la que resultaría lo siguiente: "Nuestra edad primitiva se pierde en la noche de la conquista: en la que debemos llamar antigua, más que lo que se conoce estrictamente con el nombre de literatura, florecieron las ciencias; y en la media, México no era más que, como de su patria dice un poeta [el Duque de Rivas], la segunda luz de España, que por colmo de males sólo era entonces un reflejo de Italia y de Francia." Nuestra literatura, dice, estuvo reducida hasta 1821, con muy honrosas excepciones, a sermones y alegatos, versos descriptivos y laudatorios y alguna letrilla erótica. Y es que durante todo este tiempo, añade, la sociedad no tenía carácter propio. De 1821 a 1836 se sucede un periodo de infecundidad literaria porque la política mantenía en acción continua todos los resortes sociales. Pero en 1836, con la creación de la Academia de Letrán, se inaugura -dice- "nuestra literatura actual", nuestra literatura moderna.

La omisión del problema estético medular que Victor Hugo plantea en el Prefacio es coherente con la idea que Lafragua, como toda su generación, tiene de la poesía, y, con ella, de la belleza. Ésta no difiere, fundamentalmente, de la idea que tenían los neoclásicos, como podrá corroborarse en el siguiente párrafo de nuestro escritor:

Lejos estoy de aprobar las exageraciones del romanticismo. Creo que se puede amar con todo el delirio de Abelardo, sin necesidad de ser un Claudio Frollo;⁺ que se puede arrancar un aplauso en el teatro sin un convite de cadáveres;⁺⁺ y que se puede pintar la sociedad sin presentar un panorama⁺⁺⁺ de crímenes. Hombres habrá como el arcedeano, mujeres como Lucrecia Borja, y si penetramos al seno de las familias, podremos formular otras Memorias del Diablo; pero la literatura no es la historia. Refiera ésta en hora buena los acontecimientos tales como hayan sido; pero guárdese mucho aquélla de acabar de corromper el corazón al expresar el pensamiento de la sociedad. Pinte a ésta sin exagerarla: forme un cuadro de las costumbres para mejorarlas; y por entre los recuerdos de lo pasado y los ejemplos de lo presente deje columbrar al hombre²⁴ una esperanza de felicidad para el porvenir.

No puede ser más explícita la disensión con la tesis del Prefacio, texto que sin embargo sirve al autor como modelo formal. La literatura sigue siendo concebida aquí como un valor superior a la historia, o mejor ahistórico, como un espacio privilegiado en el que los hombres pueden congregarse a admirar las obras bellas, modelos que les inspiren confianza en el porvenir, independientemente del credo político al que, en la vida cotidiana, se subordinen. Esta nueva actitud frente a la literatura, que ha permitido su verdadero florecimiento, dice

Lafragua, se debe al "espíritu de asociación" que para él es el "espíritu del siglo XIX", y que representa un progreso frente al "espíritu de partido" que dominó a la sociedad durante las décadas que siguieron a la Independencia. En la literatura se ve, entonces, un valor superior que debe ser fomentado y protegido, como lo ha sido en todas las sociedades que pueden recibir el nombre de "ilustradas". La literatura para hermanar a los hombres, independientemente de su condición social y de su filiación política o religiosa, la literatura que imita la naturaleza en sus manifestaciones excelsas, que corrige lo deforme, que oculta lo feo, que sirve para mejorar al hombre, para embellecer la vida, el espacio en el que los hombres renacen dejando atrás las diferencias que los separan en la realidad: "porque como sea cual fuere la profesión pública del hombre, la Iliada y El moro expósito son bellos a los ojos de todos, cosmopolita la literatura, debe ser igualmente apreciada por los que en política profesen diferentes principios."

Si se valora debidamente la disensión de Lafragua con su modelo romántico, y que si la hemos visto representada en este discurso, que resulta muy evidente, no es por que constituya una excepción sino porque encarna la tónica general de los ensayos de la época sobre la literatura mexicana,²⁵ podrá verse que no tenía razón don Marcelino Menéndez Pelayo al decir que los románticos mexicanos imitaban más servilmente a sus modelos románticos europeos, de lo que los neoclásicos habían hecho con los clásicos. Aquí se realiza una vez más esa operación típica de una cultura "periférica" que ante la presión del centro cultural metropolitano tiende a actualizar los valores de la tradición, que ha asimilado como propia, para oponerlos a los foráneos. Es más, frente al impacto de las nuevas ideas, el centro cultural tradicionalmente colonizado experimenta una mayor ur-

gencia constitutiva a fin de no perder, o que se disuelvan, los elementos culturales incorporados lentamente y en los cuales hace descansar la idea de su propia identidad. Pero, por otro lado, este mundo periférico aspira permanentemente a estar a la altura de las sociedades "modernas", sin renunciar a su fisonomía. Asume su condición como una condición privilegiada. No quiere ser exactamente como la metrópoli, en realidad se siente superior. Discierne sobre lo bueno y lo malo de su historia, y sobre lo bueno y lo malo que le llega del otro lado del océano. Lo bueno es aquello que resulta en armonía con los valores que constituyen y afirman su propio centro social, político y cultural: en este caso la independencia, la originalidad, la insurrección formal contra el pasado (la colonia, el barroco, la inquisición), el desapego también formal a la preceptiva tradicional; lo malo, aquello que atenta contra dicho centro constituido, contra la moral, contra el orden social y económico, contra todo tipo de privilegios en los que se funda su poder. Recuérdese, por ejemplo, que si el Prefacio de Víctor Hugo se escribe como una protesta extrema contra la cultura institucionalizada que, en la idea del escritor, proscribía al Cromwell de la escena, el discurso de Lafragua es pronunciado bajo el patrocinio del presidente de la República en turno, quien en su mensaje inaugural del Ateneo, según reza la nota periodística, "manifestando extensamente los progresos y estado actual de las ciencias en la república, demostró la necesidad que de protegerlas tienen los gobiernos para cumplir los deberes que les impone la sociedad, que no puede ser libre ni dichosa sino cuando la sabiduría, ocupando el mismo asiento que el poder público, es protegida por éste y le presta a la vez su ayuda y patrocinio."²⁶

Lafragua mide los progresos de la literatura mexicana, en

la primera mitad del siglo XIX, entre otros factores, por el número de asociaciones literarias que han surgido. Llama, como hemos visto, al espíritu de asociación, espíritu del siglo XIX. En cambio, "a excepción de las academias de los colegios, apenas existirían una que otra en los tiempos antiguos" dice. Tales agrupaciones, o tenían como finalidad perseguir a "los ladrones literarios, descubriendo los plagios" como la Acordada, o no pasaban de senáculos efímeros y muy contados, de los cuales recuerda sólo una Arcadia que dice funcionó en Puebla a principios de siglo, otra en el Colegio de Letrán y otra en la casa del Dr. Montaña, ambas últimas en la ciudad de México. Sin embargo, añade, a partir de la Academia de Letrán las asociaciones literarias han proliferado, y en ellas "se reúnen hombres de diferentes comuniones políticas a examinar amistosamente el mérito de una composición." La verdad es que este espíritu, que efectivamente permea las agrupaciones decimonónicas mexicanas, no difiere en cuanto a sus postulados del movimiento académico asociativo del siglo XVIII.²⁷ Si bien, la mayoría de los senáculos mexicanos, en el siglo XIX como durante la Colonia, se crean, como norma general, promovidos y amparados por el poder público.

Las preocupaciones políticas de nuestros escritores

En un capítulo sobre el doctor José María Luis Mora, el crítico José Luis Martínez vuelve a preguntarse, como ya lo había hecho en un ensayo anterior, sobre las causas que llevaron a "los mejores espíritus y a las mentes más lúcidas" de México, en la primera mitad del siglo XIX, a "ejercicios y preocupaciones intelectuales que poco tenían que ver con la literatura". En su estudio del proceso de "emancipación literaria de México",

había señalado la diferencia cronológica que media entre el surgimiento de los postulados de la Asociación de Mayo en la Argentina, respecto a la conquista de "una literatura nacional y original", y estas mismas preocupaciones en nuestro país. Esta inquietud, dice, era aquí una práctica desde Fernández de Lizardi, pero sólo se hará explícita con Altamirano en 1868. A la primera generación de escritores que actuaron en el México independiente, dice también, se les puede reprochar que no comprendieran que "la cultura y en especial la literatura, podían ser algunos de sus mejores aliados en su esfuerzo civilizador." La causa principal de que aquéllos no lo percibieran así obedeció al hecho de que en México las preocupaciones sociales y políticas revistieron "un carácter capital y absorbente que no tuvieron en la Argentina o Chile", sostiene José Luis Martínez.²⁸

No cabe duda de que hoy en día figuras como José María Luis Mora, Lucas Alamán, o incluso Fray Servando Teresa de Mier, Lorenzo de Zavala y José María Gutiérrez Estrada quedan por encima, en mayor o menor grado, del "tipo medio de los literatos de la época", como señala nuestro crítico. De este hecho deduce "que la conciencia histórica y el análisis y la valoración de la realidad social, con vistas a la solución de sus problemas, constituían el tono distintivo de las letras en los primeros años de nuestra vida independiente." Es innegable que los ensayistas mencionados abordaron los problemas nodales de la nueva sociedad que ansiaban construir. No es posible establecer el deslinde entre su actividad intelectual y la acción pública en que se comprometieron por esa urgencia civilizacional que caracterizó a su generación. Y es también cierto que la estatura de esos personajes empuja a la muchedumbre de literatos que parecen pulular en torno a sus figuras

señeras. Sin embargo, aunque su conclusión es correcta, nos atreveremos a hacer algunas precisiones.

Aunque la intención de José Luis Martínez ha sido la de caracterizar las preocupaciones dominantes de los integrantes de nuestra primera generación romántica, el lector inadvertido podría inferir de sus palabras que, salvo unas pocas figuras descollantes, la enorme producción literaria de la época, en su mayor parte aún inexplorada, no merece la pena de ser releída, y si alguien ha abierto senderos firmes para la investigación de nuestro primer romanticismo ha sido precisamente José Luis Martínez, labor que había iniciado en la época del Centenario Pedro Henríquez Ureña. Por otro lado, por fortuna gana cada vez más terreno la opinión acerca de la importancia que, para caracterizar una época, tiene el estudio de las obras de segundo o tercer orden, las cuales como dice Roger Picard nos dan con más seguridad que las obras primas la clave de un período histórico.²⁹

En la historiografía literaria del siglo xix mexicano se aceptó como truismo la idea de que, durante el período que va de la segunda época del Diario de México hasta antes de la Academia de Letrán, o aún después, la agitada vida política del país había esterilizado la literatura, pues los escritores se veían obligados a dejar la pluma para "empuñar el sable". Esta impresión fue ampliamente difundida por la ensayística mexicana, a partir de la generación del Ateneo, como pudimos constatar en el discurso de José María Lafragua, y, por otro lado, es coherente con la idea de que la literatura debe representar una instancia superior a todo tipo de bandería política. Y la verdad es que durante ese período se produce un volumen importantísimo de literatura de géneros muy diversos, a-

parte naturalmente de la profusa obra de Lizardi, y que va desde la labor erudita de Beristáin de Souza, libros de retórica y preceptiva, traducciones innumerables, ensayos, novelas, etc., que están aguardando su redescubrimiento. Es significativo que esa época haya sido la fuente de la cual se haya nutrido nuestra historia política y que, contradictoriamente, la literatura de ese mismo periodo haya sido casi absolutamente olvidada.

Aparte, la sola mención de un Sarmiento, o de la generación de Mayo en la Argentina, o de Lastarria en Chile, pone en tela de juicio la aseveración de que en esos países los escritores de la época no tenían, como en México, preocupaciones políticas capitales y absorbentes, ¿qué otra cosa es, por ejemplo, el Dogma socialista? y, posteriormente, el Facundo?

Tampoco parece justo señalar que aquellos escritores mexicanos no comprendían "que la cultura y en especial la literatura, podían ser algunos de sus mejores aliados en su esfuerzo civilizador." Toda la producción de la Academia de Letrán está orientada en ese sentido y, unos años más tarde, el tópico de la función civilizadora de la literatura es abundantemente reiterado en los discursos del Ateneo Mexicano, como lo seguirá siendo a lo largo de todo nuestro siglo XIX. Esta visión de la cultura, de cuño netamente ilustrado, había permeado nuestra literatura desde el siglo anterior.

A nuestro parecer, acierta José Luis Martínez cuando define a la generación de Mora como prerromántica,³⁰ y asimismo cuando caracteriza el tono cultural de la misma, como dominado "por la conciencia histórica, y por el análisis y la

valoración de la realidad social." Sin embargo, este tono cultural de ninguna manera va referido con la idea de que la cultura es el medio propicio para conseguir la superación y la armonía de la sociedad. El mayor esfuerzo de esa generación, su empeño más obsesivo, parece ser el de oponer al periodo de anarquía y luchas de facción que les ha precedido, un nuevo modelo de civilización, basado en el predominio del entendimiento por obra de la cultura. Así lo expresa Mora en un pasaje citado por José Luis Martínez:

No se nos puede ocultar que los tiempos en que se apela a la espada para la resolución de los problemas políticos no son ciertamente los más a propósito para convencer al entendimiento, formar la opinión, ni asegurar el acierto. Cuando éstos pasen, cuando hayan cesado las conspiraciones y el principio que los fomenta, en una palabra, cuando ya no exista el espíritu de conseguirlo todo por la fuerza y la violencia, entonces serán más fructuosas las tareas de los escritos públicos.³¹

En los ensayos de la época, incluso en los que versan sobre el estado de la literatura mexicana, es casi obligada la referencia negativa, como vimos en el discurso de Lafragua, al "espíritu de partido", es decir, al periodo de anarquía política que siguió a la independencia, y que Mora define como ese "espíritu de conseguirlo todo por la fuerza y la violencia."³² Se trataría, en último análisis, de la misma repulsa que los "unitarios" argentinos, con Sarmiento, Echeverría, Gutiérrez, Alberdi y Mármol, expresaban en contra de la fuerza caciquil de Juan Manuel de Rosas. Nuestras élites culturales posteriores a la independencia se forjan un proyecto mental, con fuertes resabios ilustrados, totalmente refractario a las presiones provenientes de los estratos marginalizados de la "cultura". Esa aversión es la que puede explicar, por ejemplo, la antipatía que Mora siente por la

figura de Hidalgo.³³ La cultura, "los escritos públicos" a que se refiere Mora, debía derramarse a la sociedad, para instruir-la y moralizarla. En esta operación la literatura jugaba un papel al que se le concedía enorme importancia, el de persuadir, más eficazmente que los discursos directos. Este modelo mental, que no se sustentaba en la realidad, constituyó la utopía, transferida al futuro, que permeó toda nuestra literatura romántica y buena parte de la posterior.³⁴

Sin embargo, esta visión utópica no surgió, ya conformada, en un momento determinado. Como todo proceso histórico hunde sus raíces en un periodo largo de evolución. No se trata, parece lógico, de la misma visión, exacta, del periodo ilustrado, sino fundamentalmente, como hemos señalado en el capítulo anterior, de la reapropiación de un discurso, subsumido en la tradición, al que se le da nueva vigencia para hacerlo responder a las nuevas exigencias, dinámicas y prolongadamente desestabilizadoras, del periodo pos-revolucionario. Una vez consumada la independencia, sobrevino automáticamente la necesidad de restaurar el orden, lo que significaba una lucha entre los diversos sectores sociales por garantizar sus privilegios y su influencia en el nuevo gobierno -cuando se trataba de las élites tradicionales- o de acceder a una nueva posición, cuando la presión partía de las nuevas clases emergentes gracias al funcionalismo, a la carrera militar y política, al comercio, etc. En un estudio reciente, Doris M. Ladd muestra cómo los plutócratas mexicanos del siglo XVIII lograron conservar intactos prácticamente su poder y su fortuna después de la independencia, a pesar de haber tenido que renunciar a sus títulos de nobleza. Gracias al sistema patriarcal que les había permitido perpetuarse como las élites sociales y culturales, estas familias no sólo no perdieron su preminencia en la sociedad mexicana, sino que en muchos casos incrementaron

sus enormes recursos en la naciente república. Voluntariamente renunciaron a los símbolos del poder monárquico, emblemas y títulos nobiliarios, pero mantuvieron su estilo de vida y los valores tradicionales en que cifraban su identidad prominente y exclusiva:

Algunos millonarios de fines del siglo XVIII seguían siendo considerados muy ricos en 1840. Seguían frecuentando los salones de los presidentes, de los oficiales y de los embajadores, nuevos árbitros del privilegio. Continuaron siendo dueños de sus propios latifundios. Seguían dictando el tono a la alta sociedad y manteniendo su estilo de vida, en parte rural y en parte urbana. Posiblemente el mayorazgo había recibido un golpe mortal, pero un gran número de propiedades vinculadas permanecieron bajo el control de la familia extensa. Los escudos de armas podían haber sido destruidos, pero nadie intentó desbaratar el séquito de un noble. La estructura de la nobleza era una estructura familiar, y no había reforma que fuera dirigida contra el patriarcado o que lo pusiera en peligro.³⁵

Muchas de estas familias habían adoptado ideas liberales desde antes de la lucha de Independencia, porque esta nueva corriente ideológica armonizaba en muchos puntos con las aspiraciones autonomistas que espasmódicamente, desde el siglo XVI, se hacían manifiestas en esta clase. Y a fines del siglo XVIII, cuando la nobleza criolla veía desmoronarse en el mundo los principios que sustentaban el poder de la realeza, sus viejas pretensiones empiezan a adquirir la forma de un nuevo proyecto político que, aunque con otros símbolos, les asegure su hegemonía. Querían librarse de las pesadas cargas económicas que la Corona y la Iglesia les imponían, de la marginación política secular en que la Metrópoli los mantenía, pero miraban con temor el surgimiento de una insurgencia revolucionaria que anulase sus privilegios y su influencia. Así lo vio Humboldt cuando en 1804 visitó el rei-

no de la Nueva España: "Sin duda alguna preferirían un gobierno nacional y libertad de comercio que el antiguo estado de las colonias, pero este deseo... no los impulsa lo suficiente para aceptar largos y penosos sacrificios."³⁶

De acuerdo con este análisis, parece válido plantearse la hipótesis según la cual si la estructura económica no se vio profundamente alterada y si el capital permaneció en manos de la misma clase antes y después de la guerra de Independencia, la cultura dominante, aunque revestida de modernidad, siguió articulada a los valores tradicionales en los cuales esa misma clase se reconocía. Desde el siglo XVI los criollos habían pug-nado porque se les reconociese como una sociedad ilustrada, cul-ta, de notables ingenios, orgullosa de sus producciones inte-lectuales, de sus universidades, agremiaciones científicas y literarias, de su riqueza, de su refinamiento, valores todos con los que reclamaban un sitio de igualdad con los hombres sabios y civilizados de las otras naciones de ultramar. En el universo cultural e ideológico del criollismo han desembocado las investigaciones que han intentado reconstruir la génesis del nacionalismo y del liberalismo mexicanos del siglo XIX, como lo prueban las investigaciones, respectivamente, de David Brading y de Francisco López Cámara.³⁷

Es verdad que esta clase se nutrió de las ideas de la revolución burguesa y del liberalismo clásico, así como del nuevo constitucionalismo que alboreaba en los Estados Unidos; sin embargo, este corpus ideológico, que es visto por nuestros criollos ilustrados como la "filosofía del progreso", se amal-gama en sus aspectos compatibles con las viejas aspiraciones autonomistas y con su correlato cultural, paradójicamente aris-tocratizante. Aten diendo precisamente a este proceso de auto-

definición ideológica del criollismo, López Cámara reconstruye "la génesis de la conciencia liberal de México", a partir de los reclamos de los españoles nacidos en la Nueva España, a Felipe V de Borbón, demandas que ya entonces adquirirían un tono patético, como lo expresa con tintes calderonianos la "Representación" de Antonio de Ahumada dirigida a aquel monarca en 1725:

¿Qué delito cometimos en haber nacido aquí?³⁸

La frase de este hombre ilustrado de América es una clave para entender la inconformidad de los criollos, exacerbada ya para entonces por la inflexible marginación política en que los había mantenido la Corona desde el siglo XVI. A su relegamiento se sumaba, para encender los ánimos, la calumnia europea sobre su inferioridad moral, física e intelectual. La réplica de los criollos a las ideas divulgadas por los célebres naturalistas Buffon y De Paw, principalmente, se cifró en dos ejes: la defensa de la naturaleza americana, por cuyo benéfico influjo los nacidos en este Continente se tornaban superiores a los europeos, y la cultura, que a pesar de las condiciones adversas en las que se les mantenía, habían logrado producir y acumular. Ambas tareas se dirigían al mismo fin: demostrar que eran tan capaces como cualquier europeo, y quizás más, para desempeñar las más altas responsabilidades administrativas y políticas, de las que injustamente habían sido privados. Defender la naturaleza americana, el suelo, la flora, la fauna, los recursos minerales, y exaltar su riqueza, significaba reivindicar su propia naturaleza humana y mostrar que eran los legítimos dueños de una tierra que había sido conquistada por sus antecesores y a la cual se vinculaban orgullosamente. A esta razón obedecía con seguridad la presunción que muchos aristócratas novohispanos tenían, en el siglo

XVIII, de un supuesto linaje indígena que los hacía descender de los emperadores aztecas. La gran "primera familia" de nobles mexicanos -dice Doris M. Ladd- estaba orgullosa de contar entre sus antepasados a indígenas y así lo acentuaban en documentos oficiales.³⁹

La naturaleza privilegiada

La metáfora sobre la riqueza de la tierra y la fecundidad de los ingenios literarios fue una referencia obligada en la mayor parte de los ensayos románticos sobre la literatura nacional. Francisco Zarco, por ejemplo, lo hace explícito de esta manera: "...y parece que el campo de la inteligencia ha sido tan fecundo en este país, como lo son sus llanuras, sus valles y montañas, en ricos productos nacionales."⁴⁰ Y Luis de la Rosa, en el ensayo anteriormente citado, después de enumerar los magníficos atributos naturales de este país, desde sus cordilleras, bosques y montañas, florestas, selvas, cascadas y torrentes, hasta las perlas, flores y mujeres, que lo hacen el país más bello que hay sobre la tierra, se pregunta, pensando en el momento en que lleguen "los días de felicidad para nuestra patria": "¿qué otra literatura habrá en el mundo ni más elevada, ni más amena, ni más espléndida que la de nuestro país, cuyos poetas y cuyos escritores no irán a otros pueblos a mendigar la inspiración, ni adornarán sus composiciones con las galas de otra nación, con las bellezas extranjeras?"⁴¹ Es a propósito de este entusiasmo que José Luis Martínez señala "esa curiosa inclinación que desde los días de la conquista hasta los actuales han manifestado los mexicanos, por crear y mantener la leyenda de México como el país de todas las riquezas, bellezas y privilegios", tendencia que le parece "una expresión muy característica del alejamiento de la realidad que parecía distinguir a nuestros literatos de aquellos

años."⁴² El tópicó pasó después, con Vigil y Altamirano, a establecer una analogía entre la riqueza y la sociedad, o la historia nacional, como temas de inspiración para los poetas mexicanos; el primero escribía:

En México existen todos los elementos propios para constituir una literatura nacional, en el sentido que puede dar a esta palabra la civilización cosmopolita de nuestro siglo. Muestra historia tanto antigua como moderna, abundan [sic] en hechos heroicos que se prestan admirablemente a todos los géneros de la poesía: nuestra sociedad tiene su modo de ser individual, sus aspiraciones, sus sufrimientos y hasta sus temores para el porvenir. Todo esto puede considerarse un campo vastísimo para el genio de nuestros poetas, que encontrarán en él fuentes inexploradas, semejantes a las imponderables riquezas que encierra nuestro inmenso territorio, y que aguardan sólo la poderosa acción de la inteligencia...⁴³

Si nuestro territorio ocultaba "inmensas riquezas", el alma del hombre que lo habitaba guardaba también tesoros que sólo esperaban la acción de la inteligencia para aflorar. Nuestra historia, nuestra sociedad, abundaban en hechos dignos de ser cantados por nuestros poetas. La sensibilidad de nuestra sociedad era tan rica como nuestro territorio. Nadie ponía en duda, ni liberales, ni conservadores, ni ateos, ni católicos, y lo que es más asombroso, ni nacionales ni extranjeros, la inaudita fortuna que atesoraba nuestra naturaleza.⁴⁴ Y si la naturaleza era tan rica, menos lo era en sentimientos, en pasiones, en valores morales nuestra sociedad. Contando con todo este patrimonio, material y espiritual, físico y cultural, el más valioso y bello de la humanidad, con esta naturaleza pródiga e inmaculada que nos rodeaba y nos otorgaba generosamente sus dones, en la cual se afincaban las esperanzas para el porvenir, ¿cómo era

posible que los escritores mexicanos se fueran a inspirar en la historia y en la naturaleza de otros pueblos, que no conocían, que imaginaban a distancia, dando la espalda ingratamente a esta naturaleza que, como una madre, amorosamente nos había dado todo?

En la "Carta a una poetisa" de Ignacio M. Altamirano⁴⁵ se ha visto tradicionalmente la exposición que sobre las ideas de nacionalismo literario, conformaron la prédica de este escritor. "¡Siempre la poesía nacional! Si yo insisto en hablar a usted de ella tantas veces, es porque también veo que la desdeña usted siempre, y que empequeñece sus obras y amengua su inspiración prefiriendo con predilección injusta el imitar modelos extranjeros, a copiar la naturaleza que se ostenta pomposa en derredor de usted brindándole tesoros no conocidos todavía", dice en su reconvención Altamirano a la joven e ingenua poetisa. En Altamirano ya se ha fundido la metáfora en un tópico literario claro. Como el oro, que en manos del avaro permanece en el mismo estado inútil en que la naturaleza lo oculta en sus entrañas, asimismo desaprovechar esas riquezas estéticas constituía una falta moral. Era injusto el codicioso que atesoraba el metal amarillo en un escondrijo, como no sabía usarlo para su provecho y para el de los demás, se asimilaba a la imagen de esos monstruos que guardaban ferozmente fabulosos tesoros; así los poetas extranjerizantes desaprovechaban, injustamente, el genio y la inspiración que la naturaleza mexicana les había otorgado de modo tan generoso. Y así como en la época de los descubrimientos del oro, el español sentía la obligación moral de tapizar de oro los retablos eclesiásticos, para loar al Señor testimoniándole su gratitud por el bien providencialmente obtenido, así Altamirano piensa que el poeta debe devolver a la Patria, la nueva hierofanía, ese ingenio, también provi-

dencialmente otorgado, en la forma de bellos himnos nacionales. En la falta iba el castigo. En el tópicico tradicional del avaro, éste, de tanto mirar y codiciar el oro acababa por adquirir el color amarillo que, enjutando cada vez más, lo llevaba a la tumba. Así, su propio destino, mimetizándolo en el metal que tanto adoraba, era el mismo que él le daba al objeto de su codicia.⁴⁶ El ingenio mal agradecido también recibía su sanción: se empequeñecía imitando los modelos extranjeros, ya de por sí tan menguados.

Dice Altamirano, ingenuamente, refiriéndose al antropomorfismo de ángeles y santos de la poesía religiosa decimonónica, que nada tenía que ver con el antropomorfismo griego: "La mitología no era sino el manto sagrado con que se ocultaba la filosofía primitiva. Pero en nuestros tiempos de cristianismo y civilización el mito no tiene razón de ser, y el antropomorfismo es una inconsecuencia y una continuación de la idolatría, de esa 'idolatría torpe e inmundada' que nuestros cristianos condenan y abominan como producto de Satanás." Ingenuamente, porque en su discurso pervive una visión mítica de la naturaleza. Como dice Mircea Eliade, es en el siglo XIX, a pesar del orgullo materialista que lo distingue, o quizás por él, que los mitos son ampliamente cultivados en la literatura. La referencia a "la filosofía primitiva" ya nos indica, una vez más, la presencia de las ideas del Prefacio de Víctor Hugo, misma que se hace explícita en ese arranque histórico de la poesía que tanto gustó a nuestros románticos: "En la poesía de todos los pueblos, el primer himno es para los dioses, el segundo para los héroes, el tercero, para el amor." Víctor Hugo, recordemos, había escrito: "...la poesía cuenta tres edades, cada una correspondiente a una época de la sociedad, la oda, la epopeya y el drama." La oda cantaba a la eternidad, la epopeya a los héroes y "el drama retrata

la vida". El carácter de estas tres edades eran, respectivamente, la sencillez, la ingenuidad y la verdad; "los personajes de la oda son colosos, como Adán, Caín y Noé; los de la epopeya son gigantes, como Aquiles, Atreo y Orestes; los del drama son hombres, como Hamlet, Macbeth y Otelo. La oda vive de lo ideal, la epopeya de lo grandioso, el drama de lo real." Una vez más la referencia implícita a las ideas de Hugo, y una vez más la tercera época de la poesía, como la definía el patriarca francés, es la que ofrece dificultades. Ese tercer gran periodo, la modernidad, había dicho el autor de Nuestra Señora, podría metafóricamente representarse con la puesta del sol, con la vejez, un sombrío drama, en el que luchan el día y la noche; de ahí que la poesía vuelva a ser lírica, pero ya no deslumbradora y llena de ilusiones como era en la niñez del mundo, sino triste y meditabunda. Es obvio que esta idea de la vejez de la sociedad chocaba con el mito de la juventud de América: "Esa juventud de la_s repúblicas latinoamericanas es demasiado independiente, altiva e ilustrada, para seguir a ciegas, como a un buen modelo, al primer extravagante que llega de la antigua metrópoli", dice Altamirano refiriéndose a la literatura americanista que se gesta en la América del Sur. De la vieja Europa hay que tomar lo bueno, no para imitarlo sino para superarlo, como hacen aquellos románticos de la generación de Echeverría, que han dado también en la literatura el grito de independencia. La savia de la vetusta España se había secado ya y sus ramas no producían más que parásitos, como Selgas. La naturaleza americana, al contrario, impresionaba por su radiante juventud. De manera que en nuestro mundo latinoamericano el drama, como lo entiende Víctor Hugo, no tenía cabida, como era impertinente también el elemento que lo hacía posible, lo sordido y lo grotesco, lo sombrío, que como esa "idolatría torpe e inmundas" nuestros "cristianos condenan y abominan como producto de Satanás." En América la naturale-

za se había regenerado, y mostraba su encanto primaveral, la fuerza de la edad primera, el vigor, la verdadera creatividad. Una naturaleza immaculada, excelsa, plena de salud y de belleza. La fealdad en este mundo no existe. Nuestros héroes podrán tener el cutis curtido por la intemperie, pero son "más hermosos" que los europeos, "con su desnudez y miseria santificadas por el patriotismo". Nuestros héroes podrán estar ennegrecidos por el sol -"la mayor parte de ellos" dice- pero, en cambio, "no eran borrachos ni leprosos como los héroes de las cruzadas."

El poeta no debe ser melíndroso, añade, no debe ser como Alamán que se asustaba con "la fealdad de Guerrero", porque este historiador "no quería a los hombres feos". Pero, aparte de este reproche, que parece más bien un desahogo, quiere convencer a la joven poetisa de que los tipos nacionales son los más hermosos, pues su aparente fealdad alberga almas sin mácula: "el objeto de sus sacrificios era más santo y más bello; porque lo es más, evidentemente, liberar a la patria del yugo extranjero, que correr por esos mundos en busca de un sepulcro fantástico, cuya posesión, dado caso de hallarse, de nada le hubiera servido a la humanidad". La necesidad de reivindicar moralmente al estereotipo mestizo llegó a ser una obsesión literaria de Altamirano: en Clemencia, los dos contrincantes, Flores y Valle, representan, el primero la imagen de un Adonis, y Valle, un mestizo. El primero es un traidor, el segundo, un héroe. Al final del relato, Valle, de pie frente al atardecer, a punto de ser fusilado, resplandece como un paradigma romántico, heroico, con la cabellera ondulando al viento. El personaje se embellece, ya no sólo en su dimensión moral, sino también físicamente. No se trata, por tanto, de la misma imagen del Cuasimodo, éste conserva su aspecto repulsivo, aun custodiando la pureza. El personaje mestizo, al final, se hace más bello que su rival, y se gana el amor de Clemencia.

Partiendo de la idea de que la naturaleza se manifiesta aquí con el fulgor de un mundo nuevo, inédito, nuestros románticos piensan que basta con imitarla, con escuchar su "lenguaje siempre elocuente y grandioso"; para que la poesía alcance la originalidad y la belleza. No se trata de corregir a la naturaleza, pensará Altamirano, pues la naturaleza americana es una naturaleza exenta de error y de fealdad. Hablando del mal gusto barroco, que hizo del estilo de Sor Juana -dice- "el fruto doloroso de un gran talento mártir", escribe nuestro escritor:

De todos los peligros que ella y otras han corrido, puede usted librarse con sólo buscar la inspiración en la naturaleza. No hay arte poética igual a la que ella nos ofrece con su elocuente verdad. 47

Víctor Hugo combatió la idea, en el Prefacio, de la naturaleza como realidad absoluta, es decir, la idea de que el artista debe conformarse con imitar la naturaleza con la seguridad de hallar en ella la belleza ideal. Para él existe un límite infranqueable que separa "la realidad según el arte, de la realidad según la naturaleza", y, añade, estas dos esferas sólo puede confundirlas "el aturdido, como lo hacen muchos partidarios moderados del romanticismo". El arte no tiene como fin copiar la naturaleza, ni ceñirse escrupulosamente a la realidad. Pretender esto conduciría a lo absurdo, el teatro no existiría, ninguna de sus convenciones serían admisibles. De este modo debe reconocerse que el dominio del arte y el dominio de la naturaleza son perfectamente distintos. El fin de la poesía no es reflejar la realidad como un espejo, en un solo plano y sin profundidad. Quienes pretenden esto son los promotores "irreflexivos de la naturaleza absoluta, de la naturaleza vista fuera del arte". El poe-

ta moderno debe crear una realidad en el arte, para lo cual es preciso que elija no lo bello, sino lo característico, y esto no sólo para dar color local, en lo externo, a sus cuadros, sino que desde el fondo, desde las raíces, el drama debe estar im-
pregnado del color de la época, con todos sus relieves, con sus rasgos sobresalientes y característicos. Hasta las figuras más vulgares y triviales deben tener personificación propia. Por ello, dice, el poeta no debe copiar solamente la naturaleza, sino también la verdad, la cual se halla profundamente inserida en la historia.

Nuestros escritores románticos leyeron el Prefacio de Cromwell, pero no lo aceptaron íntegramente. Imitaron el esquema del discurso romántico, e hicieron propias las ideas que armonizaban con la visión secular de una naturaleza providencial. Adoptaron con entusiasmo los argumentos en contra de la validez absoluta de los modelos, y en contra de la imitación sumisa a los valores consagrados, porque tales mandatos venían a reafirmarlos en sus aspiraciones de emancipación cultural de la vieja metrópoli. Tradujeron la actitud acrática de los románticos europeos, su insurgencia contra la visión neoclásica, en una forma de renuncia a la cultura y a la historia anterior a la Independencia. Nuestra historia nacional se iniciaba con el Grito de Dolores. El romanticismo europeo había supuesto una revisión de la historia y una reapropiación de la misma a partir de su nueva perspectiva. Esto sólo había sido posible gracias a la ruptura del orden social que había provocado la Revolución. Pero en la América española, salvo la emancipación, la sociedad no se había visto profundamente alterada. Prevalecían, a pesar de todo, las mismas clases económicamente dominantes y, con ellas, la misma visión de la cultura. Habían cambiado los símbolos del poder, pero no los mitos en los cuales se sustentaba la identidad

la identidad de la clase criolla ilustrada. Su ideología era incompatible con las premisas que, en la esfera del arte, predica Víctor Hugo. Nuestros románticos fueron, por ello, como el propio Hugo diría, "partidarios moderados del romanticismo."

La negación a asumir como propia la historia y la cultura de la época colonial hizo que nuestros escritores adoptaran una postura acrítica respecto a su propio tiempo. Un ensayista de entonces, Tadeo Ortiz de Ayala, escribía que para saber que la nueva República iba en el camino correcto, bastaba con hacer diametralmente lo puesto de lo que habían hecho los gobiernos virreinales.⁴⁸ Lo mismo se pensó de la cultura colonial. En el centro de este optimismo, aparece siempre la idea de la naturaleza prodigiosa de América, una naturaleza inconmensurablemente rica y hermosa, joven y vigorosa, que proveería de todo lo necesario para la felicidad de sus pueblos. Por ello es que esta creencia incommovible, de la que dependía el futuro dichoso que se nos prometía, repudiaba toda idea, toda imagen que fuese contraria a su immaculada belleza.

Notas al capítulo II.

1. Víctor Hugo, Cromwell. Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, maître-assistant a la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Besançon. Paris, Garnier-Flammarion, 1968. Cito por la traducción de J. Labaila, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1967. (Colección Austral, 673). p. 46.
2. Ibidem, pp. 46-47.
3. George Steiner, La muerte de la tragedia. Ensayo. Caracas, Monte Ávila Ed., 1970. p. 157.
4. Víctor Hugo, op. cit., p. 29.
5. Steiner, op. cit., p. 162.
6. Erich Auerbach, "La cicatriz de Ulises", en Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. (lengua y Estudios Literarios) pp. 10-30.
7. Cfr. Antonio Cândido, "Da vingança", en Tese e antítese. Ensaaios. Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971. (Coleção Ensaio, vol. I).
8. Agustín Yáñez, "El hombre providencial del romanticismo", en Cuadernos Americanos, marzo-abril de 1946, vol. 26, núm. 2, pp. 202-216.
9. Antonio Gramsci, Literatura y vida nacional. México, Juan Pablos Edit., 1976. (Obras de Gramsci, 4). pp. 142-143.
10. Steiner, op. cit., p. 162.
11. Roger Picard, El romanticismo social. Versión española de Blanca Chacel. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. p. 159.
12. Cfr. Luis Sala-Molins, "El orden del universo: Dios y el diablo", en Historia de las ideologías. II. De la Iglesia al Estado (del siglo IX al XVII). México, Premiá Ed., 1981 (La red de Tomás). pp. 121-130.
13. Picard, op. cit., p. 168.
14. Cândido, op. cit., p. 14.
15. Ibidem, pp. 6-7. Traduzco libremente, del texto citado por Cândido en portugués.

16. Agustín Yáñez, op. cit., pp. 204-205.
17. Ejemplos del entusiasmo que los miembros de la Asociación de Mayo expresaron por el Prefacio del Cromwell, así como por la literatura francesa, son el ensayo de Juan Bautista Alberdi, "Fragmento preliminar al estudio del derecho", en sus Obras completas. Buenos Aires, La Tribuna Nacional, 1886. T. I, pp. 244-250, los de Juan María Gutiérrez y Esteban Echeverría, en el Dogma socialista. La Plata, Universidad Nacional, 1940.
18. José María Lafragua, "Carácter y objeto de la literatura," en El Ateneo Mexicano, México, 1844, t. I, p. 12.
19. Luis de la Rosa, "Utilidad de la literatura en México", en El Ateneo Mexicano, México, 1844, t. I, pp. 205-211.
20. Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de la poesía hispanoamericana. Ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes. Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1948. t. I, p. 118.
21. Ibidem.
22. Juan María Gutiérrez, por ejemplo, escribía: "El hierro y el fuego de la Conquista destruyeron de consuno los monumentos de nuestros padres Moctezuma y Atahualpa...", en su ensayo "Fisonomía del saber español: cual deba ser entre nosotros", en Esteban Echeverría, Dogma socialista, op. cit., p. 253.
23. Francisco Monterde, La literatura mexicana en la obra de Menéndez y Pelayo. México, UNAM, 1958. (Filosofía y Letras, 28), pp. 61-62.
24. José María Lafragua, "Carácter y objeto de la literatura," op. cit.
25. Pare citar sólo algunos de los ensayos más conocidos: Francisco Ortega, "sobre el porvenir de la literatura," en El Ateneo Mexicano, México, 1844, t. I, pp. 109-112; Luis de la Rosa, "Utilidad de la literatura en México", op. cit.; Francisco Zarco, "Estado de la literatura en México", en La Ilustración Mexicana, publicada por I. Cumplico, México, 1852, t. III, pp. 5-8 (repr. en Las Letras Patrias, México, 1957, núm. 5, pp. 118-124); Francisco Zarco, "Discurso sobre el objeto de la literatura." Discurso pronunciado el 10. de junio de 1851 al tomar posesión de la presidencia del Liceo Hidalgo. La Ilustración Potasina, México, 1851, t. I, pp. 161-168. Se publicó tam-

- bién en El Eco de Ambos Mundos, México, 1873, t. II, núm. 2, pp. 151-157 (reprod. en Las Letras Patrias, 1957, núm. 5, pp. 124-138); José Tomás de Cuéllar, "La literatura nacional", en El Renacimiento, México, 1869; José María Vigil, "Algunas observaciones sobre la literatura nacional," en El Eco de Ambos Mundos, México, 12 de mayo de 1872, pp. 1-2; José María Vigil, "Algunas consideraciones sobre la literatura mexicana", en El Fede-
ralista, México, 21, 23 y 28 de septiembre, y 5, 7, 12, 14 y 24 de octubre de 1876 (reprod. en Las Letras Patrias, México, 1957, núm. 5, pp. 17-51).
26. La nota periodística introduce el discurso de Lafragua, op. cit. El Ateneo Mexicano fue fundado a iniciativa del señor Ángel Calderón de la Barca, primer embajador español en México, y de un grupo de escritores mexicanos, entre los que se contaron Andrés Quintana Roo y el Conde de la Cortina, hacia finales de 1840. Sus principios se expresaban en "la perfecta igualdad, la mejor armonía, el amor y dedicación al trabajo, la cooperación constante y el más noble y patriótico interés; y pues que este establecimiento debía reunir todas las ciencias y todos los talentos, justo y oportuno fue darle el nombre de Ateneo Mexicano, a imitación del que fundó en Roma con igual objeto el emperador Adriano hacia el año 135 de la era cristiana." El Ateneo Mexicano, Imp. de Vicente G. Torres, México, 1844, t. I, p. 48. Cfr. Alicia Perales Ojeda, Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX. México, Imprenta Universitaria, 1957. (Centro de Estudios Literarios). pp. 55-62.
27. Un ejemplo claro son los postulados que abrazó el Ateneo Mexicano y que transcribo en la nota anterior.
28. José Luis Martínez, "El doctor Mora, escritor", en La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX. México, Imprenta Universitaria, 1955. p. 29. El autor había dedicado una monografía al tema: La emancipación literaria de México. México, Antigua Librería Robredo, 1955. (México y lo Mexicano, 21). Este último ensayo se publicó después con el título de La emancipación literaria de Hispanoamérica, en el volumen Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana. México, Ed. Joaquín Mortiz, S. A., 1972.
29. Roger Fiesard, op. cit. Véase supra, p.
30. José Luis Martínez ubica a Mora en la generación de escritores que fundaron El Ateneo Mexicano (vid. supra, nota 26 de este capítulo, p.): "Este tono cultural, que antes he caracterizado por la conciencia histórica y por el análisis y la valoración de la realidad social, puede encontrarse manifestado en los escritos que se publican en una revista, El Ateneo Mexicano (México, 1844).

en la que colaboran casi todos los miembros de esta generación prerromántica, y este tono cultural es el que tiene en José María Luis Mora uno de sus representantes más ilustres." La expresión nacional, p. 31.

31. José María Luis Mora, Obras sueltas, II, 509-510. Cit. por José Luis Martínez, ibidem, p. 53.
31. José María Luis Mora, Obras sueltas, II, 509-510. Cit. por José Luis Martínez, La expresión nacional, op. cit., p. 53.
32. Para Lafragua el "espíritu de partido" había dominado a la sociedad durante el período que siguió a la Independencia, y se caracterizaría por la anteposición de los intereses políticos a la valoración de la tradición cultural. Esta debía ser vista conforme a las enseñanzas de la historia, que nos muestra a los héroes tal como fueron y no como figuras sacralizadas e intocables: "...el espíritu de partido, que no sufre rienda, condenaba sin piedad al principio de nuestra época, todo lo que no tenía sabor de Grecia o de Roma; y los poetas cristianos no sentían escrúpulos al atribuir a deidades fabulosas la dirección del mundo; como tampoco los sienten los que por moda cultivan hoy la poesía religiosa, al escribir tal vez sobre una mesa de juego una ferviente plegaria, o leer en medio de una orgía con melancólica voz una hermosa meditación de Lamartine..." (Lafragua, op. cit.). De este modo, el autor atribuye a los conservadores, con la inauténtica visión de la cultura de que los hace protagonistas, el "espíritu de partido". La idea de que la crítica literaria excluía el "espíritu de partido", tuvo amplia circulación como lo demuestra el hecho de que, todavía en 1876, José María Vigil, en su ensayo "Algunas consideraciones sobre la literatura mexicana", se refiriese a las "preferencias o antipatías que engendran el espíritu de partido", como a "esas influencias de mala ley" que tan "triste papel representan en la crítica literaria." Sin embargo, Vigil identifica ese indeseable "espíritu" a "la preocupación de secta, la comunidad de origen y de ideas", de las que, independientemente de su signo, el crítico debe liberarse. Pero aun presuponiendo que logre desprenderse de esas influencias, añade, la total objetividad es imposible. De ahí nace la inmensa dificultad de la crítica, que debe saber combinar "el juicio con la sensibilidad" (op. cit.).
33. Observa José Luis Martínez, analizando el libro México y sus revoluciones de Mora, que éste "por su temperamento de ideólogo y de hombre que creía más en la fuerza persuasiva de las ideas que en el furor ciego de las pasiones le hacía ver con disgusto el espectáculo de nuestra guerra de Independencia," y que "ello mismo lo lleva a manifestar muy poca simpatía por Hidalgo..." Martínez, La expresión nacional, pp. 38-39.

34. Para Alejandro Losada, la especificidad de la literatura ilustrada latinoamericana sería resultado de un "proceso genético que se desarrolla a partir de fines del siglo XVIII y culmina con la constitución de un horizonte cultural contemporáneo." Cfr. "Bases para un proyecto de una historia social de la literatura en América Latina (1780-1970)", en Revista Iberoamericana, enero-junio de 1981, vol. XLVII, núms. 114-115, pp. 168-188.
35. Doris M. Ledd, La nobleza mexicana en la época de la Independencia. 1780-1826. Tr. de Marita Martínez del Río de Redo, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. (Sección de Obras de Historia). p. 246.
36. Cit. por Doris M. Ledd, ibidem, p. 243.
37. Cfr. David Brading, Los orígenes del nacionalismo mexicano. México, Ed. Era, 1980. (Colección Problemas de México); y Francisco López Cámara, La génesis de la conciencia liberal en México. México, UNAM, 1969. (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Serie Estudios, 9).
38. "...nosotros, Señor, ¿qué delito cometimos en nacer allí, para que sintamos el dolor de ver los muros de nuestras ciudades (que son las leyes) por los suelos, no observándose lo que a nuestro favor disponen? ¿Para que experimentemos la miseria de habernos Dios dado riquezas y honores, no tener la facultad de gozarlos y que las obtengan los extranjeros?" Juan Antonio de Ahumada, Representación político-legal a la Majestad del Sr. D. Felipe V en favor de los empleos políticos, de guerra y eclesiásticos. Imp. en Madrid, 1725. Reimpreso en México, Cf. de Alejandro Valdés, 1820. pp. 22. Cit. por López Cámara, op. cit., p. 22.
39. Doris M. Ledd, op. cit., p. 37.
40. Francisco Zerco, "Estado de la literatura en México", op. cit.
41. Luis de la Rosa, "Utilidad de la literatura en México," op. cit.
42. José Luis Martínez, La emancipación literaria de Hispanoamérica, op. cit., p. 116.
43. José María Vigil, "Algunas observaciones sobre la literatura nacional", op. cit.
44. Cfr. el ensayo de Daniel Cosío Villages, "La riqueza legendaria de México", en Entramado de América. México, Tezontle, 1949, pp. 82-111.

45. "Carta a una poetisa" (1871), en Ignacio M. Altamirano, La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos. Ed. y pról. de José Luis Martínez. México, Ed. Porrúa, 1949. (Colección de Escritores Mexicanos, vols. 52-54). T. II, pp. 115-151.
46. Sobre la idea de las riquezas desaprovechadas, vid. infra, p. n.
47. "Carta a una poetisa", op. cit., p. 150.
48. Dice Ortiz que la solución para el país sería "un gobierno que en sentido inverso de la administración colonial, sistemáticamente emprendiese todo lo contrario, con la firme convicción de acertar." Tadeo Ortiz de Ayala, México considerado como nación independiente y libre o sean algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos. Burdeos, Imprenta de Carlos Lavallo Sobrino, 1832. p. 34.

CAPITULO III

LA NATURALEZA PRODIGA

La idea que Víctor Hugo cuestiona de la naturaleza absoluta, como entidad externa -la naturaleza "fuera del arte"- es la idea aristotélica de la naturaleza, que domina el mundo espiritual de la cultura de occidente, desde el helenismo hasta el siglo XVIII. La naturaleza era eterna, sin principio ni fin, en la visión pagana; o perecible y finita, como creación de Dios, en la visión cristiana; pero representaba frente al hombre una entidad ajena, un reino distinto en el que el hombre se ubicaba pasajera-mente. El poeta debía inspirarse en esa creación perfecta, debía aprender a leer en la naturaleza como si se tratara de un libro abierto, debía aprender a descifrar su lenguaje, la naturaleza era la verdadera suma de la sabiduría. A esta idea central se articulaba la de la mimesis poética. El artista debía imitar la naturaleza, descubriendo en ella la belleza, y ésta no era sino una, perfecta, irreductible, absoluta. Los teóricos de todas esas épocas distintas, aunque con matices y diferencias de gusto, estaban de acuerdo en un punto fundamental, dice Erich Auerbach, "de que no existe sino una belleza perfecta, y todos buscaban establecer, para los diferentes géneros de la poesía, las leyes o reglas de esa perfecta belleza que era necesario alcanzar."¹

Así como el absolutismo tuvo en Racine al más extremado exponente de la tragedia, tuvo también, por lo que se refiere a la poética de la naturaleza, a su más extremado representante: Jorge Luis Leclerc de Buffon. Racine es la última y más acabada consagración de la mimesis aristotélica, después de él la tragedia inicia su agonía; Buffon, un siglo después, significa el más grandioso esfuerzo para recimentar la poética tradicional de la naturaleza, que irremediabilmente se venía abajo. La idea de una naturaleza privilegiada y de una naturaleza débil y corruptora, la una más cerca del espíritu y la otra más cerca de la materia,

la una superior, la otra inferior, es sostenida ya no por la fe en las autoridades, sino por el espíritu racionalista y empírico del siglo XVIII, y es este espíritu el que dando paso a la Revolución, acabará por destruir las viejas categorías.

Las comparaciones que hace Buffon, para defender su hipótesis, entre las especies americanas y las del viejo mundo, abrieron en los criollos hispanoamericanos del siglo XVIII antiguas y profundas heridas. Gran parte del movimiento intelectual del criollismo ilustrado de nuestra América estuvo encaminado a reivindicar la naturaleza americana de las "patrañas" que los ilustres naturalistas Buffon y sus discípulos fanáticos como el holandés De Pauw y muchos otros, profirieron contra estas tierras y las criaturas que las poblaban, incluyendo a los hombres. Todavía la generación de la Independencia, incluyendo a Bolívar, esgrimía su resentimiento contra las "calumnias" de esos europeos. Y en 1832 Tadeo Ortiz de Ayala publicaba en su libro México considerado como nación independiente y libre, un ensayo sobre los progresos de las ciencias y las artes en nuestro país, movido por el deseo de responder a esos extranjeros que "con supina ignorancia" exageran nuestras carencias. Pero, hasta el momento, que yo sepa, no se ha explicado por qué nuestros románticos, olvidando los antiguos agravios, reivindican la obra de Buffon. Veamos sólo dos ejemplos. En el ensayo de Luis de la Rosa, comentado en el capítulo anterior, se recomienda al poeta, en primerísimo lugar leer los "cuadros magníficos, esas brillantes descripciones y esas consideraciones profundas y sagaces con que Buffon ha retratado a la naturaleza". Al leer estas descripciones, añade el ensayista, todo se anima, todo tiene vida, y se captan entonces las voces misteriosas, cantos y murmullos, susurros y melodías que antes no habían sido percibidos. Buffon se convierte en un instrumento para aprender el lenguaje secreto de la naturaleza, porque:

Por dondequiera que ha pasado el pincel de Buffon, ha dejado rasgos hermosos, brillantes coloridos, pinturas llenas de animación, cuadros magníficos y espléndidas escenas; todo palpita con el aliento de su genio, todo lo ha vivificado su imaginación fecunda y prodigiosa. Ha remontado su vuelo hasta el seno de Dios para contemplarlo en el instante en que el sol salía de sus manos, flamígero y radiante, para girar como un torbellino de fuego, en medio de los cielos; ha visto cómo un cometa chocaba con el sol, y cómo de este choque fragoroso salieron la tierra y los planetas, globos que hervían humeantes, describiendo rastros de luz y esparciendo centellas por el cielo. Ha visto después cómo la tierra se ha apagado, quedando convertida en una esfera de cristal fundido; su ingenio portentoso ha explicado después cómo las aguas, a la voz de Dios, salieron del abismo, cómo el océano ha cubierto toda la tierra, cómo se han formado bajo las ondas los montes y collados. Después ha descrito al hombre, a la imagen de la divinidad, a la obra más perfecta de su poder, al rey excelso de la naturaleza; y a los animales, sometidos al poder de su sublime inteligencia. ¿Quién puede en un tosco lenguaje, bcsquejar siquiera la manera con que Buffon describe a los animales, y el colorido y animación con que pinta a los cuadrúpedos, a los reptiles y a las aves? Baste decir que sus pinturas son casi inimitables.²

No hay ya ni siquiera un resabio de aquella indignación que estimuló a los criollos a responder los argumentos que sostenían la idea de la decrepitud de América. Aquel orgullo de Clavijero o de los próceres de la Independencia. Buffon es ahora un nuevo modelo, "casi inimitable", para el poeta que desee inspirarse en la naturaleza. Pero no se trata, como hemos visto, de inspirarse en la naturaleza en general, sino en su más excelsa manifestación en la naturaleza mexicana: pues "si hay un país verdaderamente bello y espléndido, es este país en que nacimos..." dice de la Rosa. Es esta seguridad inconmovible en la belleza de nues-

tra tierra, en todos sus encantos y en todas sus riquezas, la que nos permite entender ese retorno a Buffon, para apropiarse de él, que había sido el magnífico pintor de la naturaleza, como del maestro que nos enseñaría a entender y valorar el tesoro que providencialmente se nos había otorgado con esa naturaleza que ahora nos pertenecía, y en la cual radicaban las esperanzas de felicidad para el porvenir y la promesa de una literatura prodigiosa.

El otro ejemplo que deseamos mencionar consiste en la omisión que se hace del nombre de Buffon en los ataques enderezados por nuestros románticos a los "detractores" de la naturaleza, de la cultura y del hombre americano. Tadeo Ortiz, en el ensayo arriba citado, escribe antes de iniciar su reseña sobre la literatura nacional: "y digan lo que dijeren los extranjeros Fauw, Robertson, Raynal, y los peninsulares Martí y Delgado...", es decir, "los europeos, que nos suponen y exageran nuestros atrasos más allá de lo que el pundonor nacional debe permitir..." José María Vigil, haciendo suyas las ideas de Ortiz sobre el florecimiento de la cultura mexicana en la época colonial a pesar de las trabas que imponía el gobierno colonial y la carencia de los elementos más indispensables -lo que demostraba, dicen ambos ensayistas, la capacidad intelectual de los mexicanos- transcribe textualmente la cita anterior.³ Buffon quedaba indultado, no se contaba más entre los enemigos de América. ¿A qué se debía este cambio de actitud, con relación a la de los criollos del siglo XVIII?

Uno de los factores que neutralizaron la animadversión contra el naturalista francés fue, sin duda, la oportuna rectificación que hizo sobre sus ideas acerca de la degeneración de la naturaleza en América, cuando De Fauw generalizó sus ideas para denigrar a los americanos. En la primera fase de su obra, señala

Antonello Gerbi, había dudado en declarar como inmadura o como degenerada a la naturaleza americana; pero frente a DeFauw que exagera los planteamientos de aquél para ver degenerada a toda América, opta insistentemente por afirmar que lejos de ser un continente degenerado por vejez, es un mundo joven: "La naturaleza, lejos de estar degenerada por vetustez, ha nacido tarde allí, y nunca ha existido con las mismas fuerzas, con la misma potencia activa que en las regiones septentrionales", rectifica Buffon.⁴ Quizás se tratara de una naturaleza inmadura en muchos aspectos, pero la nueva perspectiva adoptada prudentemente por el sabio francés abría una posibilidad distinta al hombre americano, ahora se trataba de una naturaleza joven y vigorosa, y si las especies animales eran menores y más débiles que las de Europa, los hombres en cambio eran más altos, más fornidos, o al menos iguales que los propios europeos. Sólo les quedaba, de su antigua condición -dice Gerbi-, "cierta pereza contemplativa", eran "menos emprendedores" que los habitantes del viejo mundo.

Es posible, decíamos, que esta prudente rectificación le hubiese valido a Buffon la indulgencia de los americanos del siglo XIX, a pesar de que Humboldt, quien si no había sido el creador de la leyenda de la riqueza y la belleza de la naturaleza americana -como erróneamente se ha dicho-, si fue quien dio a la misma la necesaria autenticación "científica" que nuestros románticos esperaban, había dirigido contra él sus críticas más sarcásticas, desautorizándolo cada vez que podía.⁵ Pero el indulto no basta, Buffon podía haber sido olvidado. El pasaje de Luis de la Rosa nos indica, en cambio, que la majestuosa descripción buffoniana de la naturaleza, subordinada aún a la Providencia divina a pesar de su esfuerzo empirista, se avenía mejor a nuestro moderado romanticismo, que la concepción historicista de Víctor Hugo. Gerbi se asombra de que el hondureño José Cecilio del Valle y con él la

generación de la independencia, se sirva de los mismos argumentos que en el siglo XVIII habían esgrimido los criollos para rehabilitar a América. "Aun en los casos en que han leído a Humboldt, estos escritores se mantienen en la atmósfera intelectual del siglo XVIII; y es siempre su patriotismo, no el nuevo espíritu científico lo que reacciona en ellos contra las calumnias prusianas", dice el historiador italiano.⁶ Pero ¿qué habría dicho del discurso de De la Rosa, pronunciado en el Ateneo Mexicano en 1844, o de este fragmento del ensayo antes citado de José María Vigil, que data de 1876:

Vivimos felizmente lejos de los tiempos en que se emprendían eruditas discusiones sobre la capacidad intelectual de los mexicanos, en cualquiera de sus distintas razas o mezclas; debemos, no obstante, observar, que si bien nunca faltaron detractores de aquellos, que llegasen a asentar las especies más inverosímiles y absurdas, hubo siempre, en cambio, amigos de la verdad, que declararan ingenuamente no sólo que los americanos en nada eran inferiores a los europeos, sino que aun en lo general se les adelantaban en perspicacia de ingenio y en aptitudes propias para el cultivo de las ciencias y las artes. Sería alargar demasiado este trabajo, y aun extraviar el objeto que nos hemos propuesto, aglomerar cifras que viniesen en apoyo de lo que acabamos de decir; basta a nuestro propósito recordar que desde Cristóbal Colón, Zumárraga, las Casas y Torquemada, hasta Clavijero y Féjoo, una multitud de escritores respetables, han tomado la defensa de los mexicanos, ponderando la excelencia de sus dotes intelectuales. 7

Humboldt ve en la obra de Buffon la obsesión por hallar, más que una armonía en la naturaleza, pruebas que demostrasen la diferencia cualitativa, los contrastes, entre América y el viejo mundo. No se trataba, dice Gerbi, de contrastes climáticos, sino de una ruptura continental, eran los dos continentes los que se oponían.⁸ Uno era inmaduro, el otro había alcanzado la plenitud.

Petrás de este planteamiento, es obvio, se halla la necesidad de demostrar que la vida en estas dos grandes regiones es diferente, y que esta diferencia, de calidad, está determinada por la influencia de la naturaleza. Pero, en última instancia, el orden de la naturaleza responde a la voluntad divina. Ha sido Dios quien ha determinado, para el hombre occidental, el habitat por excelencia. De este modo, conocer las leyes inmutables de la naturaleza es honrar a la divinidad, leer en el libro de la creación, descifrar el lenguaje sagrado de la naturaleza. A esta visión se opone el espíritu científico de Humboldt. El sabio alemán vino a América, según decía, a constatar la armonía de la naturaleza y a observar atentamente la relación entre la materia inanimada y la materia viva.⁹ Nuestros escritores, como dice Gerbi, no pudieron ver la enorme diferencia entre estas dos concepciones, porque no se enfrentaron al problema en términos científicos, sino movidos por las pasiones patrióticas. Respondieron, todavía, a De Fauw con los mismos argumentos de sus antecesores del siglo XVIII, no desmantelando sus sofismas providencialistas, sino usándolos en su favor. Es por ello que uno de nuestros escritores románticos, en pleno siglo XIX, puede recomendar a Buffon como el más excelso maestro para interpretar la naturaleza, para inspirarse en ella. Y es por ello que hasta fines del siglo XIX José María Vigil sigue experimentando la necesidad de rebatir, con datos, las calumnias de los detractores de América.

Humboldt, dice Antonello Gerbi, en la más importante de su obras, Kosmos, que se remontaría en la parte concerniente a los años de 1827-28, muestra su total desacuerdo con la "desagradable suposición de razas humanas superiores e inferiores. Hay razas más educadas, de mayor instrucción, ennoblecidas por una cultura espiritual, pero no hay razas más nobles que otras", escribe el sabio alemán.¹⁰ En estas conclusiones que tenían como

soporte ya no las abstracciones de un sistema filosófico, característico del siglo XVIII, sino impresionantes investigaciones científicas, ve Antonello Gerbi los indicios del paso "del siglo de las luces filosóficas al siglo de la historia". Es interesante recordar que Víctor Hugo se manifestó, en el Prefacio a Cromwell, enemigo de los "sistemas" del pensamiento. Humboldt al hablar de la civilización de los aztecas, que no había sido apreciada en toda su elaboración por la escuela de Buffon, escribe lo siguiente: "estos autores consideran bárbaro todo estado del hombre que se aleja del tipo de cultura que ellos se han elaborado de acuerdo con sus ideas sistemáticas. Nosotros no podemos admitir esas tajantes distinciones entre naciones bárbaras y naciones civilizadas."¹¹ Afirmación, señala Gerbi, que condice perfectamente con la visión del romanticismo sobre los pueblos "primitivos", y que representa una crítica válida no sólo a los naturalistas en cuestión sino a toda la historiografía del racionalismo. Esta nueva visión, que antepone la experiencia a los esquemas ideales, rechaza por anticuada y arbitraria aquella filosofía de la naturaleza, añade el crítico italiano, que tiene "su perla en la condena hegeliana de las Américas, y no vacila en ridiculizarla". Pero es interesante para nosotros que en sus sátiras Humboldt retrate arcaicamente esa concepción dieciochesca de la naturaleza: Pretende poseer firmemente la verdad, pero se queda en las "regocijadas y breves saturnales de una ciencia de la naturaleza meramente ideal", en un "baile de máscaras de filósofos enloquecidos".¹²

La naturaleza immaculada

La idea de una naturaleza superior, por su belleza y por su riqueza, se convirtió en una categoría inamovible de la cultura mexicana en el siglo XIX. Una naturaleza, como hemos visto, que hacía a los hombres no inferiores, sino superiores a los europeos, y la cual nos traería, casi automáticamente, la prosperidad mate-

rial y la originalidad espiritual. Sobre este punto fundamental todos estaban de acuerdo, liberales y conservadores. Si Altamirano desarrolla, a partir de esta creencia, su poética nacionalista, Francisco Pimentel, su rival, aunque ostentando su academicismo, compartía la misma visión de la naturaleza mexicana. En el prólogo a su Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México (1885) expone este autor su concepción de la literatura, rechazando la idea de que el artista debe concretarse a imitar la naturaleza, tal y como -dice- vulgarmente se ha entendido el precepto aristotélico. Esa imitación servil lleva necesariamente a la inmoralidad o al prosaísmo. Para él, la novela francesa, incluido Víctor Hugo, se situaba en el primero de estos casos de imitación servil. El verdadero artista, añade, "no imita servilmente la naturaleza; pero sí busca en ella sus inspiraciones. El arte no copia, pero tampoco falsifica; mejora, purifica, glorifica, por decirlo así, lo que cae bajo el dominio de los sentidos." En otras palabras, Pimentel reivindica el sentido de la mimesis aristotélica, amparándola en las ideas del siglo XVIII. Junto a Martínez de la Rosa, cita la Estética de Hegel, para demostrar que, si el arte no tiene como fin último la moralidad, necesariamente la belleza se relaciona con el bien, porque el mal "no solamente no es bello, sino que es repugnante, asqueroso, horrible." El mal y lo feo deben estar proscritos de la literatura:

Efectivamente, la literatura del mal es moderna, y tiene su principal asiento en la civilizada Francia, desde donde envía sus depravados ministros hasta las sencillas regiones de la América; pero es tiempo de que le demos alto, como lo ha hecho en Alemania el sublime estoicismo de Fichte, la moral austera de Hegel y la virtud cristiana de Schlegel; en Italia la sabiduría católica de Centú, y en la misma Francia los verdaderos sabios, los verdaderos artistas. 13

Altamirano piensa que el poeta mexicano debe imitar la naturaleza de su país, tal cual es, porque cree que esta naturaleza es incmensurablemente bella; lo mismo pasa con nuestra gesta histórica y con nuestros héroes que, aunque sean feos están embellecidos por su patriotismo. Pimentel hace la distinción, puramente retórica, entre imitación e inspiración, que para Altamirano es lo mismo, e insiste en que la función del arte consiste en acercar el espíritu a la belleza ideal, hermoando la naturaleza. Pero la oposición entre estos dos escritores se neutraliza porque ambos tienen, en realidad, la misma visión de la naturaleza mexicana. Al finalizar su historia, Pimentel enumera los elementos positivos que se dan en nuestro país para el progreso de la literatura. En primer término, dice, "la aptitud innegable de nuestros compatriotas, confesada aun por los extranjeros. Alemán decía en el siglo XVI: 'Sobre los ingenios mexicanos ningunos otros conocemos en cuanto el sol alumbra que puedan loarse de hacerles ventaja.' Zorrilla observa, en nuestros días, 'que el sentimentalismo estético es innato en el pueblo mexicano'." A este elemento, que es subjetivo -dice Pimentel-, "el más indispensable de todos", hay que añadir otros dos, de tipo objetivo, "de la mayor importancia y de poderoso auxilio": "la belleza del país mexicano y lo interesante de la historia patria, en sus diversas épocas. Nuestro cielo y nuestras montañas, nuestras praderas y nuestros lagos, nuestros bosques y mares son un manantial inagotable de inspiración para el poeta descriptivo. Nuestra antigüedad venerable y misteriosa, nuestra edad media religiosa y caballeresca, nuestros tiempos modernos, turbulentos y excépticos, se prestan admirablemente a la narración de hechos interesantísimos, que pueden realzar las musas..." 14

La última parte de esta cita revelaría el punto de desacuerdo entre Altamirano y Pimentel, o entre "los liberales" y "los

conservadores" en literatura, como decían nuestros románticos. En primer lugar, los liberales se esforzaban por hacer descender la literatura mexicana de la cultura prehispánica. Para ellos la época colonial no era sino un gran vacío, propiciado por una sociedad sin verdadero carácter e identidad. Como la sociedad no había tenido carácter propio, la literatura tampoco. De la colonia, sólo debían ser reivindicadas aquellas voces, pensaban, que a pesar de las condiciones adversas en que se asfixiaban lograron producir una obra de mérito y defendieron la superioridad de la naturaleza y de la inteligencia americanas. Para los liberales la cultura nacional había sido inaugurada con la independencia de España y debía nutrirse de sus propias raíces vernáculas. El idioma español no era sino un instrumento del cual debíamos apropiarnos para hacerlo responder a las necesidades expresivas de estos pueblos. Ante la imposibilidad de volver a hablar el náhuatl, el español debía mexicanizarse como una muestra más de nuestra emancipación mental.

Los conservadores, entre los cuales se contaría Pimentel, opinaban que, con la conquista material y espiritual de España, nuestra cultura nacional se enraizaba en el patrimonio cultural de la tradición occidental. Por ello, la Edad Media nos pertenecía y nuestra antigüedad se perdía en las remotas etapas de la historia europea. La cultura prehispánica, con toda su grandiosidad y su misterio, se diluía en un primitivismo teocrático que nos era totalmente ajeno. La lengua española constituía un patrimonio espiritual que, junto con la religión católica, debíamos conservar escrupulosamente. Estos dos valores de la civilización, la herencia de la cultura europea y la religión, compensaban el dolor de la conquista. Al final, había sido el triunfo del humanismo cristiano sobre las "prácticas primitivas y politeístas de los indígenas." Paradójicamente, fueron los conservadores, como Pimen-

tel mismo, los que mayores estudios dedicaron a la cultura indígena en el siglo XIX. Estos miraban hacia el pasado, los liberales hacia el futuro. Pero la historia se revelaba a los conservadores en su sentido apolíneo: "la literatura del mal es moderna", dice Fimentel. Era un absurdo romper con la historia, piensan; la independencia política de España nos aproximaba a la situación de las naciones ilustradas. Igualmente se enorgullecen de la defensa americanista de los criollos y de la cultura producida por ellos durante las condiciones adversas del mundo colonial.

Pero, a pesar de todas sus divergencias, los liberales y los conservadores estaban de acuerdo en un punto que para nadie dejaba lugar a dudas: La belleza y la riqueza de la naturaleza mexicana y las capacidades excepcionales de los mexicanos. Este mito fundamental era totalmente refractario a la visión romántica de la historia y del arte y actuaba tenazmente como un obstáculo ideológico para la comprensión de nuestra realidad. El historiador Martín Quirarte, estudiando el pensamiento de los conservadores mexicanos durante el Segundo Imperio, ha mostrado la importancia que tuvo este mito en los acontecimientos que culminaron con la intervención francesa en nuestro país.¹⁵

La riqueza: un mito de origen

La metáfora que se apoyaba en la leyenda de la riqueza americana para deducir de ella la fecundidad de ingenio de los americanos, era la contrapartida de la que los europeos habían formulado partiendo de la debilidad de la naturaleza de esta misma región, para configurar la idea de la inferioridad de sus pobladores. Como señala Gerbi, "los nacidos en América eran considerados inferiores a los europeos. Y no porque fueran de raza inferior. Había una sola posibilidad de justificar su inferiori-

dad: atribuirle de plano al ambiente, al clima, a la leche de las nodrizas indias y a otros análogos factores locales."¹⁶ Muchas de las calumnias sobre América, dice, "tienen su origen en el exclusivismo de los peninsulares y en su consiguiente 'denigración' de los criollos." Detrás de todo ello, es fácil advertirlo, pesa la necesidad de supremacía de la metrópoli sobre sus colonias. Este discurso no había surgido arbitrariamente, sino que era necesario a la relación política del mundo colonial. Es difícil saber, sin embargo, cómo en el caso de la Nueva España fue tomando cuerpo la irreductible posición de los criollos acerca de la superioridad de su habitat y de sí mismos. La siguiente cita de Antonello Gerbi parecería aclarar el punto:

El europeo despreciaba al criollo. Pero el criollo, resentido, se exaltaba en el entusiasmo por su tierra. Su patriotismo nacía de ese modo, por legítima reacción, sobre presupuestos naturalistas, como afecto al "país", al terruño antes que a las tradiciones, como orgullo telúrico americano.¹⁷

Para dilucidar este punto específico, no cabe remitirse a las polémicas teológicas acerca de la bestialidad del indio americano, las cuales, ^{sin embargo y} como es sabido, habían incorporado como argumento pagano de autoridad las ideas aristotélicas sobre la naturaleza; ya que fue Aristóteles la fuente que nutrió la idea de la naturaleza corruptora.¹⁸ La naturaleza podía corromper al hombre. Los españoles nacidos en América se degeneraban por el mal sano influjo de la naturaleza tropical. Perdían el amor al trabajo, relajaban su carácter y sus costumbres, se tornaban perezosos y fácilmente eran presa de todos los vicios. Un elemento más contribuía a este relajamiento moral de la manera más eficaz: la prodigalidad de la naturaleza americana y, sobre todo, la abundancia del oro y la plata. Todos estos juicios se sumaban para confi-

gurar el perfil del criollo en la mente del europeo.

La imagen de la riqueza americana fue, de modo fundamental, la causa de la discordia entre los criollos y los peninsulares. Y decimos la "imagen" de la riqueza porque, antes de que objetivamente se hallara, se había forjado su hipérbole.¹⁹ La exageración de la riqueza de estas tierras, paradójicamente, precedió al "descubrimiento", o "invención" como llama a ese proceso Edmundo O'Gorman. La cornucopia constituía la imagen mental que del remoto oriente se había prefigurado el hombre del medioevo.²⁰ A esta representación se sumaban otras nociones geográficas, como aquella, al parecer de origen oriental, según la cual se criaba el oro solamente en las tierras húmedas del trópico, por la potencia de los rayos solares. El propio Cristóbal Colón no era ajeno a este mito:

Por este calor que allí el Almirante dice que padecía arguye que en estas Indias, y por allí por donde andaba, debía de haber mucho oro...²¹

La idea de la abundancia del oro trajo adheridos muchos mitos inveterados, mitos que no actuaban de manera autónoma, sino siempre parasitarios al interés real por el que cobran sentido. Así como el mascarón de proa sale del agua en que estuvo sumergido por siglos, con algas y corales consustanciados a él, así la hipérbole del oro resurgió con la potencia de los mitos terribles que la codicia humana le atribuye. La imaginación antigua se representaba siempre los tesoros fabulosos, en los confines del mundo, cuidados celosamente por bestias o monstruos infrahumanos con la misión de custodiar arcas repletas de piedras y metales preciosos, riquezas de las que sin embargo no podían servirse.²² Para obtener esos tesoros, el intrépido viajero debía destruir,

primero, a esos monstruos. El esquema, aunque no explícito, se reprodujo en el proceso de conquista y en el que le siguió. La imagen de las riquezas en manos de seres incapaces de aprovecharse de ellas y que, por lo tanto, las situaban en el mismo estado en que las poseía la naturaleza, devolviéndolas a las entrañas de la tierra, se deriva de este esquema mental.²³

Y fueron, para su propio mal, los mismos navegantes y conquistadores, y sus hijos, quienes se encargaron de extremar la leyenda de la riqueza de estas tierras. La estructura de la crónica de la conquista es muy clara en este sentido. El destinatario de las relaciones era siempre la corona, ya sea de manera directa como en el caso de Cortés, o a través de un influente en la Corte como en el de Bernal Díaz. La crónica buscaba persuadir a la Corona, para que el emisor lograra las ventajas apetecidas: reconocimiento regio y delegación del poder, encomiendas, cargos oficiales, etc.²⁴ Para manipular al destinatario, el cronista debía necesariamente deformar el referente (América, las tierras halladas y conquistadas por él mismo), engrandeciéndolo, pues al hacerlo engrandecía su propia obra y se hacía merecedor a una recompensa, mayor en tanto que más grande, rica, hermosa, era la joya que, por su esfuerzo y desprendimiento, había engarzado a la Corona. De la riqueza de la tierra dependía la consolidación del proyecto de conquista, y, consecuentemente, el destino del conquistador. La elocuencia no les faltó a los cronistas soldados para alcanzar el efecto que tan obsesivamente buscaban conseguir.

Francis Ford Coppola, al inicio de su película Apocalipsis, basada en el libro de Conrad, Heart of Darkness, incorpora una sentencia equivalente a ésta: "Lo que el hombre mucho desea, lo obtiene, para su mal", y puede decirse que así, puntualmente,

los conquistadores y sus descendientes lograron difundir la leyenda que les traería una frustración secular. En otro de sus ensayos, Gerbi se refiere a esta especie de maldición del oro, en torno a los mitos de la riqueza del Perú, señalando los efectos negativos de la hipérbole, no para los conquistadores, sino para toda España:

Pero el fuego pasional, que sólo consigue fundir y forjar los mitos, el primitivo impulso a transfigurar la realidad, si estalló primeramente como impulso de orgullo y de triunfo en los narradores españoles del descubrimiento y de la conquista, ardió al soplo de la envidia y de la emulación de otros pueblos, menos afortunados que el español y hostiles a él también por rivalidades económicas, por contrastes políticos y por odios religiosos. Rápidamente la España oficial reaccionó tratando celosamente de impedir la difusión y aun el simple conocimiento (no la exageración solamente) de las riquezas americanas.²⁵ Pero era ya imposible. El mito del Perú en su forma acabada, se modela rápidamente en función antihispánica, codiciosa y despectiva.²⁶

El emblema del cerro de Potosí era precisamente: "Soy el rico de Potosí, / del mundo soy el tesoro, / soy el Rey de los Montes / y envidia soy de los reyes."²⁷ Orgullo minero, añade Gerbi, que sería tomado más tarde como uno de los factores de la decadencia española. Así lo veía el moralista Santiago Casanova: "Pauvres Espagnols!.. les mines du Pérou et du Potosí ont causé votre sot orgueil et tous les préjugés qui vous dégradent."²⁸ Lo mismo podríamos decir de nuestros criollos aplicándolo a las riquezas de México.

El uso político de la idea de la riqueza americana se presenta ya, con todos sus recursos, en la famosa "Carta de la

Justicia y Regimiento de la Villa Rica de la Veracruz a la Reina doña Juana y al Emperador Carlos V, su hijo, en 10 de julio de 1519", de Hernán Cortés. Aunque formalmente había sido firmada por el Cabildo de Veracruz que fundó Hernán Cortés a su llegada a esta Villa, no es posible dejar de atribuirla al conquistador.²⁹ Se ha incorporado a las ediciones de las "Cartas de relación" en el lugar que ocuparía la primera, hasta ahora perdida. Es un documento escrito con inigualable habilidad que se propone lograr los siguientes objetivos: desacreditar al gobernador Diego Velázquez, cuyas órdenes había desobedecido Cortés; presentar a éste como la persona idónea para hacerse cargo de la Capitanía General de las nuevas tierras (leal, honrado, prudente, cristiano, cuya preocupación mayor era la evangelización de los indios), y despertar el interés de la Corona por las fabulosas riquezas que estaban aguardando la llegada de los españoles. Riqueza que debía servir para el engrandecimiento del reino y para glorificar a Dios, y no para satisfacer la codicia de los malos súbditos, como ese gobernador Diego Velázquez que había ordenado al capitán "rescatar todo el oro que pudiese, y rescatado, volverse con todo ello a la isla Fernandina para gozar solamente de ello el dicho Diego Velázquez y el dicho capitán".³⁰ El señuelo del oro era el elemento articulador del mensaje político:

A nuestro parecer se debe creer que hay en esta tierra tanto cuanto en aquella de donde se dice haber llevado Salomón el oro para el templo.³¹

Para el proyecto político del conquistador era prioritario hacer creer a Sus Majestades que estas nuevas tierras abundaban en oro y otras riquezas. Cortés era fundamentalmente un político, ansiaba el poder más que la fortuna, ésta se daría por

añadidura. De ahí se deriva su estrategia institucional: la creación del Cabildo veracruzano que lo legitimaba en el discurso del autoelogio. Manuel Alcalá, en su prólogo a las Cartas de relación advierte esta actitud del conquistador: "Más hábilmente aún se nos presenta un Cortés requerido y forzado por sus soldados y haciéndose un tanto el remolón: "...nos juntamos todos... y hicimos un requerimiento al dicho capitán... y hecho este requerimiento... dijo que daría una respuesta al día siguiente..."³²

De este modo, Cortés, manejando un recurso estilístico propio de la novela moderna, el suspenso, logra proyectar la imagen de un personaje que no está ávido de poder ni de riquezas, que ante el requerimiento de sus subordinados para que se adueñe de la situación, opta por retirarse a la intimidad para consultar con su conciencia y decidir entre la obligación de retornar a la jurisdicción de Diego Velázquez o, ante la codicia y deslealtad de su gobernador, afrontar el riesgo de quedarse en las nuevas tierras para el servicio del rey y de la cristiandad. Discurso que no habría funcionado sin la carta que Cortés dejaba entrever: la riqueza que se adivinaba tierra adentro. A esta carta apostó Cortés todo su juego y, por ello, mandó junto con su misiva el "oro y joyas y piedras y plumajes que se han habido en estas partes nuevamente descubiertas, después que estamos en ellas..."

El oro surgía así como arma política y como elemento de discordia entre los propios conquistadores. Debe haber sido grande el regocijo de la corte ante los ricos presentes enviados, pues Cortés logró su objetivo. Pero al mismo tiempo, la obtención de oro se constituía en una exigencia de primer orden para la legitimación del conquistador. Esto explica, más que la evi-

dente codicia de la soldadesca, el saqueo inmisericorde que perpetraron los españoles en la primera fase de la conquista contra los indios. Política que, justo es reconocerlo, Cortés sustituyó una vez consolidada la conquista, en tanto que, por el contrario, se prolongó mucho más en el Perú, ahondando las rencillas entre los españoles y castigando más cruelmente a los indios. No en balde la mayor aportación a la leyenda de la riqueza americana se debió al Perú. Recuérdese que el prudente don Antonio de Mendoza, después de su gestión como primer virrey de la Nueva España, fue trasladado a aquel virreinato para pacificarlo. Ya en tiempos de la infortunada regencia de Nuño de Guzmán en México, sus actos de rapiña y los tormentos que infringió a los indios, entre otros el asesinato del cacique de Michoacán, fueron repudiados como abusos intolerables por los colonos partidarios de Cortés y, en especial, por el padre Zumárraga.³³

No sucedía lo mismo en los tiempos de la conquista, cuando hallar oro y enviarlo a la corte era un objetivo prioritario. Así lo describen los indios en un testimonio de valor inapreciable, recogido por Sahagún y seleccionado por Miguel León-Portilla, en el que se narra que, llegando ya los españoles a las inmediaciones de los volcanes en su marcha a Tenochtitlán, fueron alcanzados por nuevos enviados de Moctezuma con numerosos regalos de oro. Los indios pintaron así la reacción de los conquistadores:

Les dieron a los españoles banderas de oro, banderas de pluma de quetzal, y collares de oro. Y cuando les hubieron dado esto, se les puso risueña la cara, se alegraron mucho (los españoles), estaban deleitándose. Como si fueran monos levantaban el oro, como que se sentaban en ademán de gusto, como que se les renovaba y se les iluminaba el corazón.

Como que cierto es que eso anhelan con gran sed. Se les ensancha el cuerpo por eso, tienen

hambre furiosa de eso. Como unos puercos hambrientos ansían el oro.

Y las banderas de oro las arrebatan ansiosos, las agitan a un lado y a otro, las ven de una parte y de otra. Están como quien habla lengua salvaje; todo lo que dicen, en lengua salvaje es.³⁴

Esa hambre furiosa se haría más patética después, cuando los españoles allanaban las casas y profanaban los templos y los sepulcros, urgando en todos los rincones, en los escudos, en las insignias, en los santuarios.

López de Gómara narra la toma de Cuzco por Pizarro, informado -dice- "de la riqueza y ser de Cuzco, cabeza del Imperio de los incas." Pizarro ganó la ciudad sin mayor resistencia y luego los españoles comenzaron a "desentablar las paredes del templo, que de oro y plata eran; otros, a desenterrar las joyas y vasos de oro que con los muertos estaban; otros, a tomar ídolos, que de lo mismo eran; saquearon también las casas y la fortaleza, que aún tenía mucha plata y oro de lo de Guaynacapa. En fin, hubieron allí y a la redonda más cantidad de oro y plata que con la prisión de Atabaliba habían habido en Caxamalca." Agrega que hubo español que halló un sepulcro entero de plata "que valía cincuenta mil castellanos", y aunque otros encontraron de menor valor, sin embargo hallaron muchos.³⁵ El cronista consigna también que

Quando españoles abrían estas sepulturas y esparcían los huesos, les rogaban los indios que no lo hiciesen, porque juntos estuviesen al resucitar, ca bien creen la resurrección de los cuerpos y la inmortalidad de las almas.³⁶

No hay duda de que cada objeto hallado robustecía la co-

dicia y la leyenda. El oro fue el primer motor de las siguientes conquistas y descubrimientos. El sueño de las especias se alejaba y era reemplazado por esa ansia furiosa de los metales preciosos.³⁷ Es la conclusión de un gran estudioso de los mitos de la conquista del Nuevo Mundo:

La historia de la conquista de América es la historia de sus mitos; y la fiebre del oro, el único móvil de todas las empresas y de todos los descubrimientos... Se ha hablado de la evangelización de los indios como del ideal que animaba las expediciones: falsedad insostenible defendida por gentes que no conocieron los secretos de la conquista como los hemos profundizado nosotros...³⁸

Al constituirse, de este modo, el metal amarillo en el "móvil" del descubrimiento y de la conquista, como dice don Enrique de Gandía, se convirtió también en el centro del discurso político del conquistador para legitimarse ante la corona. El oro era la recompensa inmediata a todos los esfuerzos y penalidades sufridas. El oro se presentaba también como el instrumento que la Providencia entregaba a manos llenas al emperador para que éste, castigando y arrojando a los herejes, restituyera a la cristiandad las pérdidas de almas sufridas por la Reforma Luterana. Gracias a esa fiebre por el oro, también se creía, se ganaba ahora para la salvación a millones de gentiles en América. Y otras ventajas, más sutiles, había traído a la humanidad la codicia por el oro, según Gonzalo Fernández de Oviedo, quien, por haber desempeñado el cargo real de veedor de las fundiciones de este metal en las Indias,³⁹ fue quien más reflexionó, entre los cronistas, acerca de las implicaciones políticas y morales de tan fatídico y tan anhelado producto. El oro fue, dice Gerbi, "el centro de interés de la parte mejor de su vida",⁴⁰ y él, que

tenía la obligación de supervisar las fundiciones y la exportación del oro hacia España, experto en la materia, fue uno de los que mayor autenticación dió a la leyenda de la riqueza, pero también quien mejor pudo ver entonces los beneficios y las desgracias de la codicia. De aquel rey inca, Atahualpa, decía que era tan "riquísimo" y era tan abundante el oro que poseían sus súbditos, que en su comparación "era poco todo lo que en el mundo se ha sabido o se ha llamado rico."⁴¹ A más de ponderar los gesta Dei per aurum, como dice Gerbi, es decir los beneficios que para la cristiandad y para afirmación de la autoridad del rey de España, por delegación divina, el instrumento del oro hacía posibles, Oviedo señala que, con todo, la codicia del oro ha reportado hasta progresos científicos: "buscando este oro se manifiestan otros secretos cada día a costa de las vidas de los cobdiciosos, e también otras cosas en que se hallan medicinas e otros provechos."⁴² Aunque, como también señala Gerbi, Oviedo cree que la codicia, llevada a la exageración, en vez de constituir un estímulo para el recto conocimiento de la naturaleza, actúa como un obstáculo. De un fenómeno oceanográfico que tenía lugar en la costa del Perú, dice que no se asombra de que nadie lo hubiera percibido antes de Baltasar García,

porque como [todos los hombres] andan de passo e con esta agonia de aqueste oro, esso les haze sentir mal, o no como debrian, las otras cosas..., de las que más se maravillan los discretos e de lindos entendimientos.⁴³

Por otro lado, Oviedo no dejará de lamentar las desgracias que trae el oro y los crímenes que se cometen por su causa. Se sumaba, escribe Gerbi, al coro multiseccular que maldice la riqueza y al que Plinio se había unido "con lúgubre amargura". Coro en el que no faltaron voces de muchos cronistas.⁴⁴ Pero no fue es-

ta visión moralista la expresión dominante sobre el oro. Quizás con la única grande excepción del espíritu franciscano, representado en su postura humanística más elevada por fray Juan de Zumárraga,⁴⁵ y otras figuras egregias como las Casas, los protagonistas todos de la conquista y del periodo posterior gloriaron, apetecieron, justificaron y se enloquecieron por el oro. Las muchas riquezas encontradas y saqueadas no fueron, sin embargo, comparables a la dimensión que la leyenda había adquirido.

La soberbia

Si los conquistadores no dispensaron esfuerzo o acto, por más reprobable que fuera, para hallar oro, sus hijos, los criollos, no perdieron oportunidad para exhibir su riqueza, que no debían ciertamente al oro tan afanosamente procurado por sus padres, sino a las grandes heredades que bajo el nombre de encomiendas usufructuaron. Juan Suárez de Peralta se extasia narrándonos los lamentables sucesos que ocasionaron la prisión y condena de don Martín Cortés, segundo Marqués del Valle de Oaxaca, así como la triste muerte de los hermanos Ávila, partidarios de aquél, después de la frustrada conjuración, que más bien parecióse a una imprudente y festiva mascarada. Nos habla de la soberbia, de la elegancia, de la opulencia de estos jóvenes que como nuevos hidalgos medievales, pasaban su vida practicando la cetrería, montando caballos bellísimos y recuebrando a las damas.⁴⁶ De sus mansiones palaciegas que mantenían las puertas abiertas para que todo amigo o desconocido, todo peregrino, se allegase a la mesa si lo deseaba. Vida como ningún europeo de la época soñaría disfrutar. Ilora, desde el lomo de su jumento, la deplorable suerte de esas cabezas colgadas en la picota, traspasadas por el frío

clavo, cuando antes sólo eran tocadas de olanes y terciopelos. El excesivo rigor de los oidores que desbarataron la conjura sólo se explica por el odio que esos jóvenes ricos y orgullosos despertaban a los funcionarios peninsulares.

Pero en materia de insolencia criolla, el Perú también fue la tierra más famosa. Acerca de su prestigio como la región más rica de América, y que pronto habría de popularizarse en el dicho "vale un Perú", López de Gómara aseguraba: "oro y plata hay donde quiera, mas no tanto como en el Perú."⁴⁷ Durante los siglos XVI y XVII, dos de las imágenes acuñadas para evocar la riqueza americana fueron las más populares: el Perú y las minas de plata del Potosí. Esto puede inferirse por la incidencia que estas imágenes tuvieron en la literatura peninsular, sobre todo en la comedia que de manera más inmediata se dejaba permear por las metáforas populares. La investigación del profesor Marcos A. Morínigo sobre la imagen de América en el teatro de Lope de Vega,⁴⁸ ofrece una interesante muestra de la abundancia con que aparecen estas dos referencias fundamentales en las comedias de Lope, aunque también en Cervantes, Góngora y Quevedo, entre otros autores del siglo de oro.

El Perú simbolizaba generalmente las riquezas fabulosas, la idea de minas inagotables de plata y oro, las fortunas sin límite. Lima era considerada como el mejor fruto de la "española empresa" y el origen limeño, la mejor carta de presentación:

-Diga, señor caballero,
¿viene de Lima también?⁴⁹

La vida en Lima se figuraba como existencia entregada al ocio y a los placeres, domicilio de la pereza y la glotonería, de

lujo y dispendio. Existencia, en fin, abominada y a la vez envidiada. Se acuñó un término para designar a esos indios favorecidos por la fortuna, los "peruleros", magnates corrompidos y sibaritas, pero cuyos doblones abrían todas las puertas y acababan dominando las voluntades. Estos peruleros solían buscar esposa entre las familias hidalgas de Castilla, con lo cual se "nobilitaban". Para este menester a veces ni se tomaban la molestia de viajar a la Metrópoli, sino que contrataban los servicios de algún buen agente que los representara. Lope no deja de parodiar las reacciones más contradictorias que esta soberbia indiana provocaba en la península: naturalmente la de las damas que se disputaban la oferta, o la de los padres que ponderaban a las hijas tal conveniencia, o, como reacción obvia, la de los caballeros castellanos que se sentían disminuidos y repudiaban esas fortunas repentinas y groseras, o la de la joven honrada que despreciaba el oro indiano y apreciaba en mucho la digna pobreza de su hidalgo español.

El Potosí simbolizó la idea de las pródigas entrañas de la tierra americana, la plata y el dinero, las vetas eternas. De ahí pasó a constituir un tónico literario bien definido, asimilado como tal a la retórica y a la poética. En Góngora, por ejemplo, la "plata del Potosí" se resuelve en una metáfora para hacer resaltar la blancura del cutis femenino, y en el tratado El culto sevillano, de Juan de Robles, aparece este pasaje que, como atinadamente señala Morínigo, da una buena idea de cómo el símil del Potosí había alcanzado gran difusión y, añadiríamos nosotros, se aceptaba ya como una figura retórica:

...si bien se podrá particularizar con añadir el rubio metal, con que se entenderá el oro, y diciendo el metal del cerro del Potosí, que se entenderá plata. 50

Es cierto que muchas otras imágenes circularon profusamente en la literatura peninsular como referencias de la riqueza americana: El Dorado, El Brasil, la Tierra de Jauja, México, Chile, Paraguay, el Río de la Plata, pero ninguna tan generalizada como las dos anteriores. Si todas estas imágenes conformaron una leyenda irrefutable, ésta creció acompañada por ese ingrediente de censura que se hacía expreso en el despecho del hidalgo honrado. Lope no deja de sentir piedad por los infelices indios que horadaban las entrañas del Potosí. Este sentimiento, a pesar de todas las justificaciones y glorificaciones del oro, era un malestar de conciencia al que no podían sustraerse los humanistas españoles y sería, después, la piedra angular de la leyenda negra contra España:

Si pasas a las Indias...
verás el cerro, en grandeza
ilustre, aunque dulce y agro,
el gran Potosí, el milagro
mayor de la naturaleza,
cuyas entrañas y centro
son una imagen de plata,
piadosa fuera, e ingrata
a los que rezan adentro. 51

Esta riqueza era también percibida como una maldición para ambas partes: a los indios les había traído calamidades sin cuento, como una peste mortal; a los europeos, la corrupción y el desinterés por el trabajo fecundo. No sólo envilecía a los hidalgos antes honrados y orgullosos que ahora se humillaban ante el dinero, o a las damas que se vendían al perulero sin el menor escrúpulo, también compraba la justicia.

La idea de que el oro americano acabaría corrompiendo a Europa, y especialmente a los países que hicieron la conquista,

tuvo gran difusión, como ya veíamos. A fines del siglo XVII el inglés Abraham Cowley profetizaba que la ruina de Europa estaba próxima, debida al oro del Nuevo Mundo, en tanto que las naciones jóvenes y vigorosas de América se fortalecerían y llegarían a su apogeo democrático.⁵² Sobre estas dos ideas, la explotación de los indios, y el saqueo del oro que acabaría corrompiendo a la Península, sino es que a toda Europa, se vertebró la leyenda antihispánica que, si bien se había fraguado lentamente desde la conquista por el despecho de las otras potencias emergentes, tuvo su más acabada expresión en la etapa de la ilustración francesa. Leyenda que nutrió, como era de esperarse, las proclamas de la Independencia y durante el periodo subsiguiente, el antiespañolismo de nuestros liberales quienes, como los franceses, no sólo no pusieron en crisis la rancia imagen de la riqueza americana, sino que, por el contrario, la acrecentaron. Entre más rica fuera esta tierra, mayor la codicia, mayor el despojo, mayor la condena a que se hacía merecedor el régimen colonial.

De entre todas las justificaciones que los cronistas españoles dieron del saqueo del oro, una sobre todo merece especial atención, porque, precisamente, nos aproxima al siglo XIX. Fue la misma que, como veremos más tarde, se dio Napoleón III para justificar su ridícula hazaña de intervención en México. Haciendo a un lado los argumentos ya descalificados por Vitoria, del despojo por la propagación de la fe, escribía Francisco López de Gómara al hacer un balance de las cosas del Perú:

No usaban moneda, teniendo tanta plata, oro y otros metales; ni letras, que mayor falta y rudeza era; pero ya las saben y aprenden de nosotros, que vale más que sus desaprovechadas riquezas. 53

Don Luis González Obregón, en su libro Los precursores de la Independencia mexicana en el siglo XVI, escribe las siguientes palabras iniciales: "Las primeras discordias entre los que han celebrado una empresa, surgen a la hora del reparto de las utilidades, y si es una empresa guerrera, a la hora de conceder los premios y de distribuir los despojos."⁵⁴ Con ello se adelanta a una tesis que será desarrollada por historiadores de nuestros días para explicarse, además de la discordia entre los españoles una vez realizada la conquista, esa necesidad evidente en la mayor parte de los cronistas de exagerar la riqueza de la tierra americana. En un ensayo dedicado al tema, Daniel Cosío Villegas parte de la concepción establecida por Silvio Zavala entre otros, que lleva a entender los descubrimientos y la conquista en el marco de las formas jurídicas del derecho privado, como la celebración de un contrato entre varios individuos que formaban una sociedad, a la cual los socios aportarían capitales diversos con la expectativa de obtener ganancias concomitantes. De este modo, la empresa quedaría definida así por los tres elementos, o factores, que en ella se relacionan: el socio capitalista, como Diego Velázquez en las tres expediciones a México, los socios industriales, como los soldados que aportaban sus armas y su oficio militar, y el lucro que constituía el móvil de la empresa. Nada tenía entonces de raro, dice el historiador, que en los juicios de los cronistas se asentaran dos actitudes dominantes, la esperanza de obtener grandes ganancias de la empresa, y que la realidad no confirmaba, o la magnificación de las posibilidades del proyecto para hacerlo más viable si otros se sumaban a él. De esta primera causa de la hipérbole se derivarían otras dos: los extranjeros, al no obtener el éxito esperado, responsabilizan al mexicano de su fracaso. Los extranjeros, dice Cosío Villegas, son los que más han sobado el mito de nuestras grandes riquezas y de su correlato necesario: la pobreza moral del

mexicano. Todos los que han invertido en México, deseosos de obtener un rédito mejor para su dinero, al no obtenerlo como lo esperaban, culpan al mexicano, por su pereza, su prodigalidad, su indisciplina, etc.

Pero, añade don Daniel, los mexicanos no se han quedado atrás en el cultivo de la leyenda. Una sociedad que presenta tan grandes contrastes en el disfrute de los bienes materiales tiene necesariamente que crear, en el ojo menos sutil, la noción de riqueza para todos si determinados factores cambiaran. Así es que ante la reiterada pobreza que agobia a la mayoría de los mexicanos, en medio de las frecuentes crisis que nos devuelven a la realidad de nuestras limitaciones, el liberal culpa al conservador, éste a aquél, un régimen a otro, el civil al militar, etc., etc.⁵⁵

Es verdad que, como dice Cosío Villegas, inveteradamente "se ha defendido la riqueza física del territorio, para hallar todos nuestros males en la pobreza moral del hombre mexicano". En gran medida la literatura romántica latinoamericana connotaba la fórmula: "todo en América es grande, sólo el hombre es pequeño". Y nuestros economistas la traducían en estas palabras de Carlos Díaz Dufío: "somos naturalmente ricos, pero económicamente pobres".⁵⁶ Pero todas estas fórmulas, que se reducen en el fondo a una sola, apuntan a un marco de significatividad histórico, el de la dominación. La idea de la riqueza incómensurable de la tierra, y de la ineptitud del hombre que la habita, no nace de un pacto jurídico voluntario, como puede ser la celebración de un contrato, ni tampoco el rebajamiento -la barbarización- de la calidad humana, intelectual y moral, de uno de los "socios" de ese presunto pacto se produce cuando sobreviene la decepción, sino que esta degradación se da como condición -previa y justificativa- al acto mismo de la dominación y el despojo. El conquistador o el do-

minador sólo pueden justificar su intervención como patrocinio. Si la providencia, a través de la naturaleza, dotó a los americanos de tan fantásticas riquezas -desaprovechadas como escribe López de Gómara- y éstos viven miserablemente, puede concluirse que son ineptos, ignorantes, perezosos. Luego entonces, se pensará en el mejor de los casos, es lícito intervenir para enseñarles la forma de llevar una existencia humana. Este bien, vale mucho más que todas esas riquezas que al fin y al cabo, en su manos, permanecen en el mismo estado inútil en que las atesora la naturaleza. Eso pensó nuestro cronista y lo mismo esgrimieron tres siglos después Napoleón III y sus partidarios. El historiador Martín Quirarte escribe lo siguiente:

Se creía que siendo México un país enormemente rico, no tenía derecho a guardar su riqueza para sí mismo. Pretendiendo hablar en nombre de la civilización, Bonnevie trataba de justificar la intervención francesa. Era un imperialismo benéfico a la humanidad aplicado lo mismo en México, que en Argelia, en China y en la India.⁵⁷

Sin embargo -observa Quirarte- había en el mundo otros, muchos países necesitados de una protección generosa, pero claro, como no todos eran ricos como México, no todos eran merecedores de la intervención de los países europeos. Lo mismo habrá pensado Hernán Cortés cuando se contentó con instruir "lo mejor que pudo" a aquellos pobres indios de Cozumel en las verdades del Evangelio, y los dejó en paz, pues por los objetos -de lámina tan delgada- que los nativos le ofrecieron y por los que revelaban tanta estimación, se convenció de que el oro en esos lugares debía ser escasísimo.⁵⁸

La imagen de la riqueza fue el móvil y la justificación de la conquista, como escribe don Enrique de Gandía. Una vez que

esta imagen había sido autenticada se convertiría en una creencia inamovible y necesaria. El oro pasó a ser la razón de existencia misma del imperio, el instrumento otorgado por la Providencia para proteger a la cristiandad. Se convirtió en una hierofanía, como el propio Cortés lo había presentado en Veracruz, pues a su parecer, dice, debe creerse que hay tanto en esta tierra, "cuanto en aquélla de donde se dice haber llevado Salomón el oro para el templo". Y los mitos antiquísimos que configuraban la imagen iniciática de los símbolos sagrados custodiados por bestias y seres monstruosos resurgió en el esquema mental de la Metrópoli. Los criollos, en la medida en que se fueron naturalizando americanos, y reclamando como propia esta tierra y sus beneficios, fueron degradándose ante la visión ecuménica del europeo.

Don Luis González Obregón, fundándose en las crónicas de Suárez de Peralta y de Torquemada, recrea la figura temible del licenciado Alonso Muñoz, juez pesquisador que fue de la Corona, en compañía del Dr. Luis Carrillo, para enterarse de los procesos, proseguirlos y sentenciar, sin posibilidad de apelación, a los reos que resultasen culpables de haber tomado parte en la conjuración promovida por el Segundo Marqués del Valle de Oaxaca, heredero del conquistador. Llegados ambos jueces, pues el tercero había muerto en la travesía, hacia octubre de 1567, implantaron un régimen de terror/^{tal} en la Ciudad de México durante los escasos siete meses que duró su actuación, que habría de ser recordado en toda la Colonia. Fueron tantos los criollos a los que ahorcaron o les cortaron la cabeza, modestos y principales, y tan incuebrantable su disposición para castigar la inconfidencia, que el propio Monarca se asustó y los urgió a tomar camino para España en el plazo terminante de tres horas después de notificados, so pena de perder todos sus bienes y las propias cabezas a su arribo.

Que Muñoz estaba seguro de haber actuado, incorruptiblemente, en favor de la religión y del rey, decapitando no a compatriotas suyos sino a enemigos de la peor raza, lo demuestra el hecho de que hubiese obedecido de inmediato la orden real y de que apenas llegado, él solo, pues de esta vez había muerto su otro compañero en el viaje de regreso, se hubiese apresurado a entrevistarse con el monarca. Pero en lugar de los favores que aguardaba, dice el cronista, escuchó una voz real que lo condenaba: "No os envié a las Indias a destruir el Reino."

Cuenta González Obregón, siguiendo a Torquemada, que el visitador salió de palacio con este desconsuelo y sin que el rey hubiese aceptado sus disculpas. Se retiró a su casa, y esa misma noche murió, sentado en una silla de su alcoba y "puesta la mano en la mejilla."⁵⁹

Notas al capítulo III.

1. Erich Auerbach, Introducción aos estudos literarios. Trad. José Paulo Paes. Sao Paulo, Editora Cultrix, 1970, p. 28.
2. Luis de la Rosa, "Utilidad de la literatura en México", op. cit.
3. Tadeo Ortiz, "De los beneficios del cultivo de las ciencias y las artes", en México considerado como nación independiente y libre, op. cit., p. 178.
4. Buffon, Épocas de la nature (1778), en sus Ceuyres completes. Paris, Baudouin Freres-Delangle freres, 1827-1828. 32 vols. La cita proviene del vol. V, pp. 225. Cit. por Antonello Gerbi, La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900. Trad. de Antonio Alatorre. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960. p. 139.
5. Vid. Gerbi, ibidem, pp. 378ss.
6. Ibidem, p. 290.
7. Vigil, "Algunas consideraciones sobre la literatura mexicana", op. cit.
8. "Las diferencias que se le planteaban a Buffon como problema eran diferencias entre los dos hemisferios, separados por tantos meridianos; las que investiga Humboldt son diferencias de temperatura, o sea de paralelos. Aquéllas hacían de América un caso particular, en completa antítesis respecto del Viejo Mundo. Estas entran en una ley climática general, válida para todos los continentes, y que opera de modo uniforme desde los polos hasta el ecuador." Gerbi, ibidem, p. 383.
9. "La convergencia de las fuerzas, la influencia de la creación inanimada sobre el mundo animado de los animales y de las plantas, toda esta armonía es lo que quiero penetrar constantemente con la mirada", escribía Humboldt en una carta que data de 1799. Cit. por Gerbi, ibidem, p. 378.
10. Ibidem, p. 383.
11. Ibidem, p. 382.
12. Ibidem, p. 384.
13. Francisco Pimentel, Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días. 2ª. ed. México, Librería de la Encarnación, 1890. p. 25.

14. Ibidem, n. 718.
15. Vid. Martín Quiarte, Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1970. (Serie de Historia Moderna y Contemporánea: 9).
16. Gerbi, La disputa..., p. 165.
17. Idem.
18. Gerbi, "La impotencia de la naturaleza." Excurso. En ibidem, p. 539.
19. Vid. Daniel Cosío Villegas, "La riqueza legendaria de México", op. cit.
20. Cfr. Edmundo O'Gorman, La invención de América, op. cit., y Sergio Buarque de Holanda, Visión del paraíso, op. cit., supra, p.
21. Viajes clásicos. Edic. Calpe, t. 18, p. 72. Cit. por Marcos A. Morínigo, América en el teatro de Lope de Vega. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946. (Revista de Filología Hispánica, Anejo II), p. 115.
22. Como señala Mircea Eliade, multitud de leyendas y de mitos confluyen en la idea de un árbol cósmico, un árbol de la vida o milagroso que otorga la inmortalidad a quienes prueban sus frutos. Este árbol representa un centro, en el sentido de que incorpora la realidad absoluta, la fuente de la vida y la sacralidad, y se localiza en el centro del mundo. Invariablemente el camino que conduce a este centro está sembrado de obstáculos, se halla en regiones inaccesibles y está guardado por monstruos. El sino de los héroes es vencer a estos monstruos y conquistar el bien que guardan, la yerba de la inmortalidad, las manzanas de oro, el vellocino de oro, etc. Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones, p. 40, vid. infra p. . Sobre el tema escribe también Sergio Buarque de Holanda: "Desde remota Antigüedad, a imagen de inmensas riquezas se tinham unido, aliadas, as de monstruosidades e maravilhas sem conta, para compor a idéia que mais geralmente se fazia acerca de Índia e também de Etiópia, essa Índia Menor, como fora chamado. O mesmo e, sem dúvida, em mais larga escala, por se tratar de lugares desconhecidos dos antigos, severia dar-se agora com estas outras Índias que eram as de Ocidente." Visão do paraíso, op. cit., p. 201.
23. Como ejemplo de esta idea, Gerardo Ferrández de Oviedo exaltaba el oro de las Indias -según la Antología Gerbi- sobre todo por el

- poder que acrecentaba al Emperador. En cambio, pensaba que el despilfarro del oro o su atesoramiento inútil "no es de más provecho que el que está escondido debajo de la tierra y que nunca el sol pudo ver." Cfr. La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo, Tr. de Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. p. 440.
24. El caso típico serían las Cartas de relación de Hernán Cortés, pero ni la Verdadera historia de Hernán Díaz ocuparía a este cacuema, como se revela en la propia dedicatoria que antepone a su relación el viejo soldado. Al tema dedico un ensayo, actualmente en prensa, "La representación americana como problema de identidad", en el volumen colectivo Los problemas de la identidad latinoamericana (CCYDEL/UNAM).
25. "Felipe II vedando a los extranjeros el acceso a las Indias, quiso también 'prevent, so far as possible, the diffusion of knowledge in foreign countries of the wealth and resources of the king's american possessions (Bourne, E. G., Spain in America, New York-London, 1904, 246)." Nota de Gerbi, al pie del texto citado.
26. Gerbi, "Mito y fortuna del Perú", en el Mercurio Peruano, Lima, abril de 1943, p. 135.
27. Castro Rojas, "El Cerro Rico de Potosí", en II Congreso Internacional de Historia Americana. Buenos Aires, 1938. III. 147. Cit. Gerbi, idem.
28. Mémoires. Nouv. ed. Garnier, t. VI, ch. XVII, p. 513. Cit. Gerbi, Ibidem, n. 13.
29. "No es temerario ver en ella la mano de Cortés" dice Manuel Alcalá fundándose en Salvedor de Pedernales (Hernán Cortés. Buenos Aires, cuarta ed., 1948. p. 208), en su "Nota preliminar" a las Cartas de relación. México, Ed. Porrúa, 1967. (Sepan Cuantos..., 7), p. XIV.
30. "Primera relación" del 10 de julio de 1519. Idem, p. 14.
31. Ibidem, p. 16.
32. "Nota preliminar", ibidem, p. XV.
33. Cfr. Joaquín García Icazbalceta, Don Fray Juan de Zumárraga. Primer obispo y arzobispo de México. Edición de Rafael Aguayo Spencer y Antonio Castro Icaz. México, Ed. Porrúa, 1947. Tomo I (Colección de Escritores Mexicanos, 41).



Dirección General de Bibliotecas

Fecha	i	Idioma	g	clave U.	Nº de matriz	f. cat.	iden	Registro de Tesis
\$050	Y							Año en que se presenta la tesis: 1936
\$100	Y	Autor:	Ruedas	de la Sierra	Jorge Antonio			
\$100	Y	Autor:	Apellido paterno	Apellido materno	Nombre(s)			
\$100	Y	Autor:	Apellido paterno	Apellido materno	Nombre(s)			
\$2451		Título:	LA VISIÓN PARADISIACA DE LA NATURALEZA MEXI-					
			LANA.					
		Subtítulo:	Tópicos del romanticismo mexicano					
\$260	Y	Lugar de Edición:	MÉXICO, D. F.					
\$300	Y	Número de páginas:	196	Ilustraciones:	SI	NO	Idioma:	
Grado:	L	<input checked="" type="checkbox"/>	D	<input type="checkbox"/>	E	<input type="checkbox"/>	Carrera:	MAESTRIA EN LETRAS (Literatura Mexicana)
Facultad o escuela:	Filosofía y Letras							
Universidad:								
Temas que trata la tesis:	Análisis histórico de los mitos cultivados por la ensayística romántica mexicana (s. XIX). La idealización de la naturaleza mexicana. El discurso arcaico frente al discurso romántico							
Grado del asesor de tesis:	L	<input checked="" type="checkbox"/>	M	<input type="checkbox"/>	E	<input type="checkbox"/>	Nombre del asesor:	Carlos Horacio Magis.
\$650	Y							
\$600	Y							
\$901	Y							

INSTRUCTIVO PARA LLENAR LA FORMA DE REGISTRO DE TESIS

1. **Consigne la información de manera clara, de acuerdo a las instrucciones que aquí se señalan. Escriba con tinta.**
2. **No invada las zonas sombreadas. Tales espacios están reservados a la codificación de la información que usted proporciona.**
3. **AÑO EN QUE SE PRESENTA LA TESIS:** Consigne solamente el año (omita el día y el mes); utilice para ello caracteres numéricos únicamente.
4. **AUTOR:** Escriba el nombre del autor en el siguiente orden: apellido paterno, apellido materno y nombre o nombres. Si la tesis ha sido elaborada por más de tres personas, consigne el nombre de las tres primeras en la hoja principal de registro de tesis y solicite una hoja anexa para registrar el nombre de las restantes.
5. **TÍTULO DE LA TESIS:** Escríbalo tal y como aparece en la portada de la tesis. En caso de haberlo, anexe el subtítulo en el renglón destinado a tal efecto.
6. **LUGAR DE EDICIÓN:** Indique la ciudad donde fue presentada la tesis en examen -- profesional. No se considera lugar de edición la ciudad donde fue impresa la tesis.
7. **NUMERO DE PAGINAS:** Anote el último número que aparezca impreso en la paginación del ejemplar que presente.
8. **ILUSTRACIONES:** Si su tesis cuenta con algún tipo de ilustraciones (mapas, esquemas, diagramas, fotografías, etc.) tache la palabra "SI". Tache en caso contrario la palabra "NO".
9. **IDIOMA:** Indique el idioma en el que fue redactada la tesis sólo en el caso de que sea éste una lengua distinta al castellano. Si su tesis está escrita en español, ignore el renglón correspondiente a idioma y déjelo en blanco.
10. **GRADO ACADEMICO:** Tache la letra que corresponda al grado académico que obtiene mediante la presentación de la tesis: L para licenciatura, M para maestría, D para doctorado y E para especialización.
11. **CARRERA:** Escriba el nombre completo de la carrera objeto de la tesis de acuerdo a su denominación oficial en los planes de estudio de la universidad en la que cursó. No utilice abreviaturas.
12. **FACULTAD O ESCUELA:** Anote el nombre completo oficial de la facultad a la que corresponda la tesis. No utilice abreviaturas.
13. **UNIVERSIDAD:** Si su tesis fue presentada en alguna facultad o escuela de la U. N. A. M., deje en blanco este renglón. En caso contrario, consigne el nombre completo y oficial de la universidad a la que pertenece la facultad en la que presentó la tesis.
14. **TEMAS DE QUE TRATA LA TESIS:** Anote los temas que más claramente definen el objeto de la investigación. Consígnelos de manera clara y concisa por orden de importancia.
15. **GRADO ACADEMICO DEL ASESOR DE LA TESIS:** Indíquelo -en caso de saberlo- de la misma manera que se pide en el punto 10 de este instructivo.
16. **NOMBRE DEL ASESOR DE LA TESIS:** Escríbalo en el siguiente orden: nombre(s), apellido paterno y apellido materno.
17. **RESUMEN:** Si la tesis que registra corresponde al nivel de doctorado, solicite -- hoja anexa para redactar un resumen no mayor de una cuartilla. Dicho resumen deberá presentarse -de preferencia- en inglés.



SECEP

SECRETARIA GENERAL
SECRETARIA EJECUTIVA DEL CONSEJO DE
ESTUDIOS DE POSGRADO
UNIDAD DE REGISTRO E INFORMACION
DEPARTAMENTO DE REVISIONES
SOLICITUD DE REGISTRO PARA EXAMEN DE GRADO

No. DE CTA.

NOMBRE R U E D A S D E L A S E R N A V O R S E A N T O N I O

DIRECCION 19 lesia 3, depto. A-203 TIZAPAN 01090

NACIONALIDAD MEXICANA TEL. PARTICULAR 5-48-38-41

TRABAJO

ANTECEDENTES ACADEMICOS

Estudios previos al Posgrado :

Carrera o curso realizado lic. en Letras INSTITUCION FAC. DE Filos. y Letras UNAM

País México Estado D.F.

Estudios de Posgrado Nombre del Curso MAESTRIA EN LETRAS

Institución FAC. DE Filos. y Letras UNAM País México Estado D.F.

SOLICITA EXAMEN DE GRADO EN :

Facultad o Escuela Filosofía y Letras

Curso de :

Especialidad en Orientación (si existe)

Maestría en : LETRAS (L.F. MEXICANA) Orientación (si existe)

Doctorado en: Orientación (si existe)

Con Tesis Sin Tesis

Fecha 4 de marzo de 1986.

RR
Firma del Alumno

PARA SER LLENADO POR SECEP. UNIDAD DE REGISTRO E INFORMACION

Título JURADO No. de Expediente

Certificado de Estudios CONSTANCIA(S) DE IDIOMA(S)

Copia certificada de acta de nacimiento HOJA DE REVISIONES

Fecha PERIODO

Título de la Tesis

Resúmen de Tesis Nombre y firma del empleado que atendió



SECEP

SECRETARIA GENERAL
SECRETARIA EJECUTIVA DEL CONSEJO DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

FORMA DE REGISTRO DE TESIS

No. DE EXPEDIENTE 010989

NOMBRE DEL ALUMNO: RUEDAS DE LA SERNA JORGE ANTONIO
FACULTAD O ESCUELA: FILOSOFIA Y LETRAS
GRADO AL QUE OPTA :
MAESTRIA EN : LETRAS (LITERATURA MEXICANA)
DOCTORADO EN :
TITULO DE LA TESIS : "La visión paradisiaca de la naturaleza mexicana (tópicos del romanticismo mexicano)"
NOMBRE Y GRADO DEL ASESOR : Doctor Carlos Horacio Magis

Esta forma deberá ir acompañada de un resumen de la tesis con las siguientes características :*

- Tener de una cuartilla a cuartilla y media, en máquina, a doble espacio y llevar el visto bueno del asesor.
- Mencionar el método de investigación utilizado, así como los principales teóricos consultados.
- Comentar la aportación -si la hay- que se desprende de la investigación.
- Señalar los principales capítulos de la tesis.

Asimismo, el solicitante entregará la hoja anexa de datos que requiere la Dirección General de Bibliotecas, debidamente escrita en máquina.

Cd. Universitaria, D.F., a 4 de marzo de 1986.

* Para publicar en Sinopsis

34. Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista. Introducción, selección y notas: Miguel León-Portilla; versión de textos nahuas: Ángel María Garibay K; ilustraciones de códices: Alberto Beltrán. México, UNAM, 1972. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 81): p. 53.
35. Francisco López de Gómara, Historia General de las Indias y vida de Hernán Cortés. Pról. y cronología de Jorge Gurria Iacroix. Caracas, 1979. (Biblioteca Ayacucho, 64). CXKIII, p. 183.
36. Gómara, Historia..., CXKIV, ed. cit., p. 184.
37. Gerbi, citando a Diego Luis Molinari ("El oro arrincona a la especiería", capítulo de El nacimiento del Nuevo Mundo. Buenos Aires, 1942, p. 62), escribe que "si las especias querían decir riqueza, la riqueza ya aparecía como forma e instrumento de poderío económico y político. Mejor, de ser posible, conquistarla en la forma directa e inmediata de sonantes metales." La naturaleza de las Indias Nuevas, p. 436.
38. Enrique de Gandía, Historia crítica de los mitos de la conquista americana. Madrid, 1929. p. 104.
39. Cargo que desempeñó durante dieciocho años, de 1514 a 1532. Gerbi, ibidem, p. 440.
40. Idem.
41. Cit. ibidem, pp. 440-441.
42. Cit. idem. nota.
43. Cit. idem.
44. "¡Maldita sea riqueza!", estalla de cuando en cuando Oviedo. ¡Oh maldito oro! ¡Oh tesoros e ganancias de tanto peligro! ¡Oh martas cebellinas! ¡Oh tesoros de las Indias!" y emite otros gemidos y deploraciones en abundancia," dice Gerbi, ibidem, p. 441.
45. Cfr. Joaquín García Icazbalceta, Don fray Juan de Zumárraga... op. cit.
46. Juan Suárez de Peralta, La conjuración de Martín Cortés y otros temas. Selección y prólogo de Agustín Yáñez. México, UNAM, 1945. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 53).
47. Historia..., CXKIV, ed. cit., p. 280.

48. Morínigo, América en el teatro de Lope de Vega, op. cit.
49. Lope de Vega, "Amar, servir y esperar", II, en Obras de... Madrid, Real Academia Española, 1916-1930. T. III, p. 231. Lo cita Morínigo para indicar que el origen limeño significaba provenir del centro de la riqueza. op. cit. p. 97.
50. Juan de Robles, El culto sevillano. Sevilla, 33. Bibliófilos Andaluces, 1882. pp. 130-131. Cit. Morínigo, ibidem, p. 99.
51. Lope de Vega, La noche de San Juan, I, en op. cit., p. 143. Cit. Morínigo, ibidem, p. 97.
52. Gfr. Gerbi, La disputa del Nuevo Mundo, op. cit., p. 124.
53. Cámara, Historia..., CXCIV, p. 261. Id. cit.
54. Luis González Obregón, Los precursores de la independencia mexicana en el siglo XVI. París-México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906, p. 3.
55. David José Villegas, "La riqueza legendaria de México," op. cit., p. 109-110.
56. Idem, pp. 109-110.
57. Martín Quijarte, "La leyenda de la riqueza mexicana", en Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano, op. cit., p. 21.
58. Cortés, "Trinera melroína", en Cartas..., op. cit., p. 11.
59. González Obregón, Precursores..., p. 261.

CAPITULO IV

EL LUGAR DE LOS LUGARES

Pocos criollos tenían en su haber historial más prestigiado que Baltasar Dorantes de Carranza. Nació en México a mediados del siglo XVI. Hijo de Andrés Dorantes quien, sobreviviente del naufragio de la armada de Pánfilo de Narváez en la Florida, junto con Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Castillo Maldonado y el negro Estebanico, hicieron a pie una larga travesía, viniendo a encontrarse en Sinaloa con la gente de Nuño de Guzmán, luego de haber vivido las más extraordinarias aventuras entre los indios durante esa larga peregrinación que terminó en 1537, y que duró nada menos que diez años. Ocupó Baltasar Dorantes, en atención al heroísmo de su progenitor, varios cargos de importancia, entre otros el de privado del virrey Martín Enríquez. Sin embargo, se cuenta de que después le quitaron sus bienes, dejándolo "tan desnudo en cueros como lo salió mi padre de la Florida".¹

Hacia 1604 dirigió Dorantes de Carranza al virrey Marqués de Montesclaros una curiosa relación, en la que entre otras cosas hacía el minucioso registro de las genealogías de los conquistadores para que el virrey premiase a sus descendientes. Dice García Icazbalceta: "como el objeto de Dorantes era presentar a los ojos del virrey, reunida en un punto, toda la descendencia de los conquistadores, para que en ella premiase los servicios de los antepasados, pasa de corrido por los muertos, que ya nada habían de pretender, y por los que entrados en religión, no continuaban las casas, como él llamaba a sus genealogías."²

La Sumaria relación de Dorantes de Carranza es una muestra clave para entender cómo la defensa de la naturaleza americana se constituye en una referencia necesaria para legitimar

las aspiraciones de los criollos, más de un siglo antes de que Buffon y De Pauw formularan sus teorías sobre la inferioridad natural del continente americano. Después de la frustrada conjuración del Marqués del Valle, y de las insurrecciones del Ferrú, las autoridades españolas tenían motivos más que suficientes para dudar de la fidelidad de los criollos, quienes a la menor insinuación y a pesar de los grandes favores otorgados, no habían dudado un instante para "alzarse con la tierra". La corona vio a partir de ese momento con tremendo recelo a los hijos de los conquistadores, que se sentían legítimos herederos de la tierra ganada por sus padres. El intento de manumisión de los "españoles americanos" había sido totalmente contrario a la ética política de la monarquía española. La retórica de lealtad al soberano, tan cultivada por sus padres los conquistadores, había sido puesta en crisis. Esa retórica le había valido a Cortés el perdón a la desobediencia y le había permitido salir indemne de dos juicios de residencia. Ahora, la locura de esos jóvenes ensoberbecidos, en la que erróneamente ve don Luis González Obregón un anticipo de las aspiraciones liberales que nutrieron el movimiento de independencia, adquiría los visos de una simple y llana traición, en el marco de la ideología medieval que le dio forma. A los ojos de la monarquía se presentaba como una ruptura de la vocación histórica de España, del carácter y lealtad castellanos, templados en ocho siglos de Reconquista y en los sacrificios enormes de la expansión que tanto sus padres los conquistadores habían exaltado para hacerse merecedores de la gratitud del rey.

La desconfianza de la Metrópoli revelaba la idea dominante de que, arraigándose a la tierra americana, los criollos se corrompían. Entre una y otra generación, el temple español se veía disminuido. Casi nada parecía quedar de la antigua re-

ciudumbre en esos jóvenes afeminados, elegantes, que se pasaban la vida en sus caballos, haciendo cabriolas, jugando máscaras, cortejando a las damas, casadas y solteras, con sus largas cerbatanas. Grave contraste ofrecían con la imagen que había dejado el espíritu de sus padres, de sus proezas, de su lealtad, de esos soldados que desafiaban a todo un mundo desconocido, con sus innumerables peligros, sin dudar de la lealtad debida a su soberano. Sus descendientes, en cambio, se habían vuelto inconstantes, holgazanes, manirrotos, soberbios, infieles, en una palabra, se habían corrompido. ¿Cómo confiar los más altos cargos de la administración y de la iglesia a quienes se habían mostrado tan indignos de la confianza real? Si es verdad que ya desde los primeros decenios de la vida colonial, había ido surgiendo una división natural entre los criollos y los recién venidos, éstos últimos, como dice Gerbi, "ávidos de tener su parte en los pingües beneficios de los viejos colonos"³, esta discordia no es suficiente para explicar la tremenda crisis ontológica que padecieron los nacidos en América, como se hacía expresa en la "Representación" de Antonio de Ahumada, todavía en 1725, según mencionábamos en el capítulo anterior.

La revuleta de los primeros españoles nacidos en América venía a ser la corroboración de las sospechas que la insidia cortesana había venido acumulando desde hacía muchos años. Pero ¿cómo explicar esa tan rápida deturpación del carácter hispano? ¿Cómo entender que en una sola generación se produjera mudanza tan notable, en una raza que se había acrisolado en el curso de tantos siglos? No se pensó, no podía pensarse, en las diferencias sociales y económicas, en la necesidad de "ascensión" de una nueva clase que veía en la odisea americana la opción de pasar a formar parte de la aristocracia. La ética de la lealtad a la corona constituía un valor superior, que obligaba a todos,

por designio divino, más allá de cualesquiera diferencias. "En una palabra, dice Gerbi, la distinción no era ni étnica, ni económica, ni social: era geográfica. Se basaba en un jus soli negativo, que prevalecía sobre el jus sanguinis. Quien había nacido en las Indias, por esta sola circunstancia se veía opuesto y subordinado a sus compatriotas, con quienes tenía todo lo demás en común: el color de la piel, la religión, la historia, la lengua."⁴ El mal estaba en la naturaleza, es decir, en la tierra, en el clima, en la leche de las nodrizas indias, en los naturales con quienes no pocas veces los criollos se habían emparentado. Esa naturaleza era corruptora. El hecho mismo de nacer aquí, o de haberse arraigado largos años a la tierra, los hacía sujetos sospechosos, españoles de segunda o de tercera clase. Eran necesarios, porque despoblada la tierra se perdería, y la riqueza americana no fluiría generosamente hacia la mano redentora a la que estaba destinada. Pero eran indignos de ocuparse de los altos designios del gobierno y de los elevados ministerios de la religión.⁵

La justificación para el marginamiento político de los criollos se centraba, así, en la calidad de la naturaleza que los había visto nacer. Estos hubieran podido, a su vez, detracar esa naturaleza para preservarse de su insania, como efectivamente muchos lo hicieron.⁶ Pero la acogida de esta tierra había sido tan pródiga, la riqueza, estaban tan orgullosos de las hezadas de sus padres, y sobre todo los nuevos solares los convertían, como por encanto, en nuevos caballeros e hidalgos, que todos esos valores eran irrenunciables. ¿Por otro lado, cómo legitimar su derecho a la riqueza, al botín americano, sino era reivindicando su nueva naturaleza? No tenían otro camino para revalorarse a sí mismos, que el de optar por la revaloración de la naturaleza americana. A ella se vinculaban emocionalmente. Y ellos

mismos, en su defensa, asumieron la contaminación del clima, los miasmas del trópico, la humedad y el calor; que en ellos, había obrado maravillas. Ya lo decía en 1604 Baltasar Dorantes de Carranza:

De manera que todas las cosas de las Indias son de milagro, así en su grandeza como en haber aparecido en el Occidente, donde se ha dicho que había opinión que ni aun bestias habitaban. Ésta es la sabiduría de Dios, que la de los hombres es nada en su comparación: todas fueron maravillas, y hasta los perros fueron maravillosos: aquel que llamaron becerrillo de Blasco Núñez de Balboa, y otro deste nombre de Hernando Cortés que truxeron en las conquistas de sus tiempos, y por sus grandes hechos ganaban a sus amos sueldo cada uno dellos, de arcabucero: pues aquella perra que apareció al capitán Francisco de Salcedo quando se apartó y perdió de la flota de Cortés ¿qué diremos sino contarlo a Vtra. Exa. como lo describe Arraçola, sacando alguna suma por la brevedad?

Destroçados así, como quedamos... 7

Si la naturaleza americana era capaz de obrar tales prodigios, hasta en los perros, que se humanizaban, ¿qué no haría con los hombres? La idea de que siendo creación divina, la naturaleza no había podido equivocarse en América, y, por lo tanto, no podía haber creado un mundo tan imperfecto como pretendían los europeos, había sido esgrimida por los defensores de los indios. Las Casas replicaba a quienes consideraban a los naturales como seres bárbaros e irracionales, que es absurdo pensar que la Divina Providencia "en la creación de tan innumerable número de ánimas racionales se hubiere descuidado, dejando errar la naturaleza humana."⁸ De modo que no resulta extraño que para obviar toda discusión sobre la perfección de la naturaleza americana, Dorantes invoque la "sabiduría de Dios", frente a la cual,

todo lo que los hombres pudieran argumentar "es nada en su comparación".

Los primeros reveladores³ de América —señala Gerbi— "están dominados todavía por el entusiasmo, un entusiasmo que no les permite ver en las diferencias americanas ninguna inferioridad con respecto al Mundo Antiguo, sino que, por el contrario, les ofusca a menudo la visión de esas diferencias y los induce a asimilar la naturaleza americana a la del otro hemisferio".⁹ En el discurso de los criollos, una vez que se han sentido denigrados y afectados en sus intereses, irá tomando cuerpo la necesidad no sólo de obnubilarse esas diferencias, sino de subrayarlas positivamente, para hacer descansar en ellas la conciencia de su superioridad con respecto a los europeos. En el texto de Dorantes asoma también, aunque tímidamente, el encantamiento de la experiencia como prueba de que no es posible seguir aceptando la visión medieval sobre la inferioridad natural de las antípodas. La realidad misma se imponía, como la "verdadera sabiduría de Dios", para echar por tierra la "sabiduría de los hombres", que "es nada en su comparación".

La aparición de estas tierras contra todas las predicciones de los sabios medievales, contra todas las premoniciones de los exégetas de la Escritura, venía a demostrar que aquéllos solamente estaban equivocados, y no la naturaleza; que ésta, creación divina, venía a imponerse revelando a la ignorancia de los hombres un verdadero milagro, al develar esta tierra que era infinitamente más rica, más fértil, más bella, que el mundo anteriormente conocido, y que, por sus virtudes naturales, hacía mejores a los hombres, y a los animales, que a ella se trasladaban. Pero Dorantes, con todo, no es un discípulo de la experiencia. El descubrimiento no es más que la revelación de un milagro, un regalo

providencial. Participa aún de la visión medieval de la naturaleza, aunque invierta su óptica, colocando en América la mirilla de su lente. La naturaleza se manifiesta más o menos perfecta y más o menos imperfecta; lo que a él le interesa probar es que en América, o más precisamente en la Nueva España, adquiere su más privilegiada forma. La Natura está aquí más cerca de Dios. Se apoya en la autoridad de Aristóteles, y está de acuerdo con él en que los climas predisponen al hombre, haciéndolo más o menos dispuesto para las actividades del espíritu; pero, para hacer que la doctrina del Estagirita abogue en su favor, construye una imagen paradisiaca de la naturaleza mexicana. Esta tierra no participa de los extremos del mundo y, al estar situada a la altura del mediodía, forma parte de los climas templados, o moderadamente cálidos, que son para el cultivo de las ciencias más favorables, como lo pensaba también Estrabón, de cuyas descripciones se sirve nuestro informante para demostrar, por el color de los indios americanos, lo venturoso del clima de nuestra tierra:

Quanto a la color dice Strabón que los indios que están hacia el medio día son algo semejantes en la color a los negros; pero no son crepos como ellos porque participan de los aires húmidos y templados. Los que están y viven más hacia el Polo Ártico que llaman boreales, dice que son semejantes en la color a los naturales de Egipto. De aquí parece que nuestras Indias alcanzen mejor aspecto del cielo y mejor disposición de tierra y clemencia de aires y otras causas particulares, y por consiguiente son las tierras más templadas, pues las gentes de ellas tienen mejor color, y más llegada a la mediocridad de los estremos, negro y blanco, que ninguna de las de la India, que ha sido siempre tan nombrada y celebrada. 10

Pero si no se aceptase esta privilegiada posición geográ-

fica de nuestras Indias, aún así habría que reconocer, parece decir Dorantes, la muy sabida opinión de que "las gentes de tierras cálidas comúnmente son menos animosas y más ingeniosas," porque

...el calor exterior, que es de la misma región, abre los poros y caminos y hace brotar y exhalar fuera y perderse lo húmedo, el cual lleva consigo el calor que está dentro natural, por lo qual han de ser de necesidad de poca sangre y de poco calor, y por consiguiente han de tener pocos spíritus, aunque claros y limpios y bien representativos para servir al entendimiento: y por la misma razón son los hombres naturalmente quietos y pacíficos, por no tener tantos movimientos ni alteraciones por la falta del calor interior como en los viejos, por lo qual son naturalmente sabios y para las ciencias más digestos. 11

En cambio, la mucha frialdad de otras tierras hace que sus habitantes no puedan expeler naturalmente el calor interior, lo que hace que sean más cálidos por dentro que los de las tierras calientes y, por consiguiente, semejantes a las personas que se encuentran en estado de ebriedad: están en continuo movimiento, casi en una especie de transmutación, y, por eso, son naturalmente audaces, osados y "presumen de sí". Como se sienten muy animosos, por el calor que tienen dentro, piensan que todo lo pueden dominar con su fuerza. No tienen el reposo necesario para cultivar el espíritu y la inteligencia.

El hombre quedaba así determinado por su habitat, por la naturaleza, hasta en virtudes tales como la sencillez y la humildad, o defectos como la soberbia, la prepotencia. El clima también moldeaba las capacidades intelectuales de los hombres, su disposición para las ciencias, para la sabiduría, o su incapaci-

natural para que en ellos floreciese el espíritu.

No es difícil percibir que estas ideas inciden en la raíz de determinadas creencias que fueron tomando forma desde entonces y que perfilaron una imagen especial de los españoles nacidos en América, de modo particular el de los mexicanos: corteses, hospitalarios, refinados, de sutiles ingenios, bien dispuestos para las artes y las ciencias, silenciosos en contraste con lo bullicioso y altanero de los metropolitanos.¹² Estas buenas disposiciones de los criollos, en las cuales veían con orgullo un refinamiento que los distinguía de los españoles de ultramar, se manifestaba, creían, de modo contundente en el habla. Es lo que pensaba el doctor Juan de Cárdenas, quien durante largos años ejerció la medicina en Nueva España. Para demostrar el "agudo, trascendido y delicado" ingenio de los nacidos en las Indias, recurre a una comparación interesante: un español nacido y criado en una aldea de la Península, y otro criado entre labradores novohispanos. Se pregunta ¿cuál de los dos hablará con mayor cortesanía? El criollo se expresará

tan pulido, cortesano y curioso, y con tantos preámbulos, delicadeza y estilo retórico, no enseñado ni artificial sino natural que parece haber sido educado toda su vida en corte y en compañía de gente muy hablada y discreta. Por el contrario, observarán en el chapetón, como no se haya criado entre gente ciudadana, que no hay palo con corteza que más bronco y torpe sea; pues ver el modo de proceder en todo del uno tan diferente del otro, uno tan torpe y el otro tan vivo, que no hay hombre por ignorante que sea, que luego no eche de ver cuál sea gachupín, y cuál nacido en Indias.¹³

El tópico de la cortesía y la sutileza del lenguaje del mexicano fue abundantemente usado, dentro y fuera de la Nueva Es-

pañá. Lo cultivan desde Eugenio de Salazar hasta Lope de Vega y Sor Juana, pasando naturalmente por Balbuena:

dónde se habla el español lenguaje
más puro y con mayor cortesanía,
vestido de un bellísimo ropaje
que le da propiedad, gracia, agudeza,
en casto, limpio, liso y grave traje.¹⁴

Es así como el criollo atribuye a la naturaleza americana sus peculiares aptitudes que los diferencian del peninsular. Este orgullo telúrico, por el clima, por la vegetación, por la ubicación geográfica, extendido después al contacto con la raza indígena, por la sangre india que muchos criollos llevaban ya en las venas, sería una de las imágenes persistentes de nuestro nacionalismo hasta nuestra época. La ensayística nacional continuamente se refugia en estos mitos. Don Luis González Obregón, por ejemplo, cuando describe la actitud hierática de Martín Cortes, el hijo del conquistador y la Malinche, ante los tormentos que los jueces Muñoz y Carrillo ordenaron aplicarle, explica su heroísmo por la sangre india que llevaba en el cuerpo y que lo asimilaba al estoicismo de Cuauhtémoc. Fernando Benítez atribuye también a la influencia de las razas indígenas el carácter silencioso y solemne de los criollos novohispanos.¹⁵ Los ejemplos que ilustrasen esta creencia acerca de la superioridad de la naturaleza americana, asimilando al hombre indígena a esta naturaleza, serían abundantísimos.

La raza española en América, sostiene Dorantes de Carranza, no se degeneró, sino que por el contrario germinó hacia su mejor forma, gracias a la savia natural del continente. ¿Cómo se manifestaba esta naturaleza prodigiosa, a fines del siglo XVI? ¿Era salvática y feraz como la habían descrito los conquistadores para

hacer resaltar su espíritu indomeñable? No, habían pasado ya los tiempos heroicos, de las pruebas iniciáticas, en que los españoles se imaginaban estar en los arrabales del paraíso, inventando sirenas y cíclopes y bestias carniceras. Ahora, la cultura de nuestros criollos aspiraba a ser una cultura eminentemente urbana, que tenía su asiento en la muy noble y leal ciudad de México. Por lo tanto, se iniciaba el proceso de poetización de la naturaleza, y ¿cuál podía ser la referencia inmediata sino la visión arcádica de Sannazaro y Jorge de Montemayor, de Garcilaso? ¿Cuál era el esquema de la naturaleza ideal sino el locus amoenus de la tradición clásica? Así describía Dorantes de Carranza esa suprema expresión de la Providencia Divina:

Si los prados de Pesto vierten flores, azahares, junquillos y violetas, claveles con agucenas, y si Alexandría rosas brótanos, amarantinos, cipreses, naranjos, abites, palmas y texas, olmo, laureles y sauces, álamos, los prados de México, pregunto: ¿qué vierten? ¿qué ciudad hay en el mundo que tenga más lindas y graciosas entradas y salidas, ni más llenas de hermosos campos y campiñas odoríferas, llenas de todas estas flores, y claveles, y árboles, y frescura entre mucha agua y espadañas, haciendo un mormurio risueño de grande alegría y maravilla de las aves y pájaros que acompañan las flores y claveles, y muchos que se sustentan de su color y zumo, habitando y entretexiéndose entre la juncia y espadañas, posando los altos y derechos cipreses y laureles? 16

El locus amoenus, como señala Curtius, constituyó "desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza."¹⁷ El pasaje anterior de Dorantes de Carranza cumple cabalmente con las exigencias del tópico, tal y como lo define el crítico mencionado a

partir de un poema de Tiberiano, cuyo verso final enumera los elementos estables que lo caracterizarán en la tradición: "El viajero allí se embriaga de perfume y música, / pues hay aves, río, brisa, bosque, flores, sombra."¹⁸ Pero además, y de acuerdo con los preceptistas de la Edad Media, el paraje ameno de Dorantes está construido conforme a la "simetría y al análisis dialéctico", es decir, clasificando los elementos de la naturaleza según cada uno de los sentidos y percepciones, en este caso: la vista, el olor, el tacto, el oído y el sabor, éste último por el "zumo" del que se sustentaban las aves. No es extraño tampoco que las especies indicadas en el poema coexistan en el mismo prado, pues como explica también Curtius, una vez que "las descripciones se desprendieron del contexto para convertirse en objeto de pinturas retORIZANTES", era cosa que no preocupaba a los poetas, ya que "el ideal de esta tardía poesía retórica es la riqueza de la presentación, el lujo de los nombres."¹⁹

Así, la señorial ciudad de México que admirativamente había pintado Cervantes de Salazar en 1554, queda transmutada en un paraje ameno, en "el lugar de los lugares",²⁰ en un paraíso de la naturaleza, cuya imagen toma el cronista de la retórica medieval, más que de su referente verdadero. De este cuadro de la imaginación literaria emerge el prodigio ontológico que hace superiores en capacidad intelectual y en virtudes morales a los criollos.

La imagen poética "y maravilla de las aves y pájaros que acompañan las flores y claveles, y muchos que se sustentan de su color...", es un típico elemento paradisiaco que introduce al lector a la serie de sutiles prodigios que el cronista se demora en describir, y que tienden a probar esa potencia regenerativa de la naturaleza indiana: como ese pajarito "huitzitzil, tamaño como una uña del dedo pulgar de la mano de un hombre, que jamás

posa en ningún árbol, llenísimo de varias, lindas y agradables y diferentes colores, pluma preciadísima de que hacen los indios y artífices grandes y lucidas imágenes y crucifijos, con la más lucida hechura de visos y resplandores y dorados que hace la pluma de su cosecha, relumbrando que casi deslumbra la vista. Su vida, su resurrección, ¿quién la contará, ni sabrá explicar?" Sólo el poder de Dios, dice el cronista, que tanto para las cosas pequeñas como para las grandes usa y revela su omnipotencia, puede dar una respuesta a tan misterioso fenómeno, que nada más ocurre en esta floresta de México. Pero no lo cuenta sin antes asegurar que "no son patrañas ni leído en historias", pues "aquí lo vemos cada día":

este pajarito vive todo lo que es verano, y naturalmente por distinto [sic.] se va al árbol de la flor del cacaloxuchitl, que es una rosa preciada entre indios, y da un picotazo en el tronco del árbol, que tiene el piquillo algo largo, y queda asido dél y del árbol en el aire, y está muerto los seis meses, y con los primeros truenos y aguaceros, en llegando el tiempo de las aguas, se va bullendo y reviviendo, y al fin resucita y cría y renueva su pluma hermosa y su vida misteriosa. No come caza ninguna, sólo llega rebolando a este árbol, y sin parar llega a la flor del cacaloxuchitl, que es colorada, encarnada, blanca, amarilla, y de otros varios colores, y chupa de alguna hojita de aquéllas, sin lastimarla, y con aquello se sustenta y vive..²¹

Y de mayor admiración aún son causa otros "pájaros chirriadores y grandes cantores y parlones" como el cencontlatoli, "que dice 400 hablas o lenguas, tan famoso", y el cuitlacochoi, "que es pardo de la color é mesmo tamaño que el cencontli, tiene lindo y suavísimo canto, y es tan loçano quando le hace, que se encrespa y levanta las plumas con una gran bizarría, haciendo con la co

lilla una rueda como la del pavón..." y esta ave maravillosa, acrecienta el cronista, es tan amigo del hombre que, con sentido e instinto natural, parece que siente sus males y aflicciones, los cuales pueden llegar a ocasionarle la muerte,

como aconteció a uno destes cuitlacoehis, que habiéndole criado doña Juana Tabiño de Vargas, muger de don Xpoual Sotelo Valderrama, dio un desmayo a esta señora, y al pájaro al mesmo punto le tomó la mesma demostración y desmayo; y pasado a otro día volvió otro desmayo a la dama, y el pájaro por el consiguiente le tuvo, con tanto sentimiento del mal de su dueño, que murió con el dolor en su presencia luego allí; y esto aconteció el año pasado de 600...22

¿Y qué decir del canto de "otros pájaros de colores hermosísimas, los cuales cantan en tres voces cada uno solo (...), y todas tres voces suenan una tras otra diferentes y de gracioso consonante como de tiple, tenor y contrabajo, y tan presto todas y tan claras y de tanta melodía, que casi parecen consonas y tres juntas en una, y que son tres sugetos o órganos los que las producen"? ¿Con qué palabras puede nuestro informante describir "o dar bien a entender" tan dulces armonías?

Motivo típicamente edénico fueron siempre los pájaros, asociados desde la antigüedad al mito de la edad de oro, de la eterna primavera, del Jardín de las Hespérides, nuncios de la "divina foresta spessa e viva".²³ Alfonso Reyes, refiriéndose a las que llamó "utopías retrospectivas o idealizaciones del pasado", escribía que los pájaros "se han mezclado siempre, como por propio derecho, en estos sueños utópicos".²⁴ Estas aves, y en especial elruiseñor, fueron los privilegiados habitantes de la naturaleza idealizada por la literatura. El prestigio poé-

tico milenar de esta "cítara de plumas" del gongorismo, lo consagró como "atributo fijo, inmutable, de las primaveras poéticas, de los cerrados bosques umbríos, de los jardines de las delicias, que los poetas no se cansan de celebrar", escribe Leonardo Olschki, uno de los grandes estudiosos de la literatura en la época de los descubrimientos.²⁵ El hecho de que Cristóbal Colón hubiese escuchado el canto del ruiseñor en la floresta haitiana, en la realidad ausente de esas regiones, le parece a Olschki una prueba más de que los navegantes veían las tierras recién descubiertas desde la óptica de la cultura medieval que conformaba su mentalidad.

El historiador Sergio Euarque de Holanda matiza esta observación. Apoyándose en María Rosa Lida, escribe que el ruiseñor, cuyo canto pensó escuchar el Almirante, no constituiría por sí mismo una de tantas referencias de las visiones medievales del paraíso, ya que, aun tomado de venerables tradiciones clásicas, el ruiseñor sería un tópico eminentemente renacentista. El ruiseñor de la tradición poética, añade, tal y como aparece desde el último libro de las Geórgicas, es casi sin excepción una voz solitaria y afligida, "siempre lamentando -moerens Philomela- la irreparable pérdida de sus hijos, arrebatados aún implumes del nido por la atrocidad de un labrador".²⁶ En la tradición medieval el ruiseñor habría sido un personaje esporádico y, en rigor, secundario, pero -concluye Euarque de Holanda- no hay duda de que en la forma como lo evoca Colón, en coro con otros trinos alados, se constituye en "una sugestión primaveril, verdaderamente paradisiaca": "y cantaba el ruiseñor y otros pajaricos de mil maneras en el mes de noviembre por donde yo andaba."²⁷

La visión del paraíso

La Edad Media hizo de la naturaleza ideal el escenario propicio para la entonación de un himno permanente a la divinidad. Alojado en algún sitio remoto, pero por ventura accesible, se hallaba el paraíso terrenal. Ahí el privilegiado viajero se encontraría con las huellas del primer día de la creación.²⁸ El locus amoenus pasó a ser, por sus virtudes antiutilitarias y su representación de la belleza ideal, la representación iconográfica del paraíso, la más hermosa página del libro de la naturaleza. Éste estaba escrito en un lenguaje críptico que el hombre debía aprender a leer. La naturaleza era perfecta porque era creación directa de Dios, y esa perfección se revelaba en el paisaje ideal. Pero las obras de la naturaleza no alcanzaban igual perfección. Era como un gran artista que conoce bien la técnica, pero a quien le tiembla la mano.²⁹ Por perfecta que fuese la naturaleza, como obra de Dios, no podía alcanzar la perfección de su Creador. Hasta en esa contradicción se revelaba la sabiduría divina: el hombre debía aprender a leer en las creaciones imperfectas de la naturaleza el ejemplo para perfeccionarse y alcanzar los modelos de virtud que Dios mismo había escrito en ese libro sagrado. Por ello, no es difícil entender que en los confines del paraíso habitaran criaturas monstruosas junto con otras casi divinas. Así lo explicaba San Isidoro de Sevilla, para quien esos seres extraños, antropomórficos o bestiales, se dividían en cuatro ramas distintas: los portentos, los ostentos, los monstruos y los prodigios, de acuerdo con su capacidad de "anunciar, manifestar, mostrar o predecir".³⁰

Toda esa fauna infrahumana había nacido, no contra la ley de la naturaleza, sino por voluntad expresa de Dios para promover la salvación de los hombres, quienes en su tránsito al paraíso, y antes de alcanzar la perfección angélica en un concilio eterno con sus semejantes, debían purgar sus propios pecados frente a

tan horrible espectáculo. Las almas, prendidas aún a las recompensas materiales y terrenas, debían llegar al edén no muy seguras de merecer el premio final, o de recibir el castigo que las asimilase a esos seres degradados.

Ya hemos visto, en el primer capítulo de este trabajo, la coherencia de este antiguo mito con el simbolismo del centro que analiza Mircea Eliade.³¹ Y no se nos puede ocultar el sentido que en la visión ecuménica de los navegantes y cronistas de la conquista, tiene la visión paradisíaca, que los lleva continuamente a dar gracias a Dios por los seres prodigiosos y casi angélicos que descubren, como el papagayo, y, simultáneamente, a revelar la existencia indubitable, condición necesaria para la corporización de los primeros, de monstruos más o menos antropomórficos, cíclopes, hombres con rabo o con hocico de perro que eran antropófagos, y toda la serie de anomalías anatómicas que la erudición de la Edad Media había corporizado para constituir la humanidad cultural y espiritual del hombre occidental, frente a la siempre amenazante e ignota dimensión de sus confines.

La misma óptica explicaría esas encontradas versiones que sobre la inocencia o la degeneración física y moral los informantes dan sobre los indios americanos. Criaturas puras cuya desnudez natural y sin malicia los aproxima a una edad paradisíaca, o pervertidos, adonites, lujuriosos, antropófagos. Ambas perspectivas son igualmente necesarias para el discurso ecuménico del centro. No hay solución posible en el sentido de que una subordine a la otra, ambas están escritas en el libro de la naturaleza por el dedo infalible del Creador. Ante la contemplación de las delicias o de lo abominable de la naturaleza americana, el hombre de cultura medieval debía postrarse para darle "infinitos

gracias al Señor". Y esto, si no explica totalmente, cuando menos introduce una referencia más para comprender las abundantes descripciones, muy directas, de las costumbres pecaminosas y vicios que se atribuyen a los indios, y en cuya minuciosa pintura se demoran los clérigos y los seglares informantes. No sería demasiado aventurado pensar que, así como los testimonios de hechos prodigiosos se hiperbolizaban en la mente de los cronistas, era igualmente necesario que los bestialismos, sodomía, y todas las anormalidades descritas en las relaciones obedecieran a la misma necesidad hipostática del hombre occidental frente al portentoso suceso de los descubrimientos. Del mismo modo que la naturaleza americana se ofrecía a la imaginación europea como el escenario adecuado para reencontrar el Ave Fénix,³² tan buscada y nunca vista, así constituía una exigencia de la misma índole ver aparecer, al fin, a tantos monstruos de cuya existencia daban cuenta célebres y autorizados doctores desde hacía muchos siglos.

La regeneración de la naturaleza en América

Esa visión medieval de los confines del mundo hasta entonces conocido, y que se representaba el paraíso inmerso en un ámbito prodigioso de maravillas divinas y horrores terrenos, de riquezas fabulosas y monstruos infrahumanos, fue disolviéndose, como era de esperarse, en la mentalidad de los europeos que se iban vinculando espiritualmente a estas nuevas tierras; y el primero no podía ser otro que Cristóbal Colón, para quien —como muestra Edmundo O'Gorman— su proyecto se había convertido en la razón de su propia existencia. Es por ello que, si por un lado asegura haber visto sirenas cerca de la costa de Haití, se preocupa reiteradamente, como precisa Buarque de Holanda, por desmentir la

existencia de seres extraños y disformes: "ansi que monstruos no he hallado, ni noticia", o refiriéndose a los habitantes de una isla, que según se creía eran especialmente feroces, "no son más disformes que los otros; salvo que tienen la costumbre de traer los cabellos largos..." Para el historiador brasileño, la actitud de Colón apunta ya a la concepción de esa "imagen de un Nuevo Mundo immaculado", que se desarrolla no sólo contra todas las oposiciones, sino que crece incluso con ellas. Al visionario exaltado, dice refiriéndose a Colón, no le era suficiente con vestir esos lugares de galas irreales, casi divinas, sino que le era preciso liberarlos también de las deformidades y terrores con que la imaginación acostumbra poblar las tierras incógnitas. La postura colombina, piensa, busca neutralizar las exageraciones sobre los peligros y defectos de la gran empresa que había inaugurado. De antemano, era preciso abolir ahí la simple posibilidad material del defecto o de los peligros.³³

Una de las imágenes muy difundidas y persistentes que hablaban de esa pureza original del reino americano, recuerda el historiador carioca, fue la de la asepsia de las Indias, nacida probablemente de una curiosa observación de Colón e inserta por fray Bartolomé de las Casas en el Diario. Había notado el genovés que los insectos inmundos y todo tipo de sabandijas comenzaban a desaparecer de los navíos que viajaban hacia el oeste cien leguas después de pasar las Azores, y que sólo resurgían con su presencia repugnante cuando los barcos, de vuelta, alcanzaban la misma longitud. Este fenómeno singular que establecía una frontera no sólo meteorológica, pues el proceloso mar se calmaba a esa altura, sino entomológica, como dice Euarque de Holanda, ya que se entraba al reino de la profilaxis, no escapó a don Quijote, quien en su figurada travesía a bordo de la barca encantada, mandó a Sancho expulgarle el cuerpo para constatar, si por la au-

sencia de tan indeseables criaturas, habían cruzado ya la línea equinoccial, hacia la cual transfiere Cervantes la fantástica demarcación.³⁴

Así en la mente de Cristóbal Colón empezaba a corporizarse ese mundo ideal, superior al antiguo, ese "nuevo mundo" cuya cortina se descorre ante la tierra de Paria, en donde todo indicaba la vecindad del Paraíso Terrenal, "nuevo mundo", expresión que dice Euarque de Holanda adquiere así su más pleno significado, no sólo porque estaba ausente de la geografía de Tolomeo, sino porque el mundo ahía parecía renovarse, "regenerarse, vestido de verde inmutable, bañado en una perenne primavera, ajeno a la variedad y a los rigores de las estaciones, como si estuviese verdaderamente restituido a la gloria de los días de la Creación."³⁵

Como creación divina la naturaleza quedó investida de las propiedades regenerativas y curativas de los Santos Lugares. No sólo para la purificación de las almas sino también para la mitigación de las aflicciones de la carne, la cura de terribles enfermedades, la regeneración de los sentidos perdidos. Y los milagros evangélicos, realizados por Cristo, los podía repetir su divina creación, la Naturaleza, pero al fin obra de Aquél, discípula y no maestra, sus prodigios no podían ser de la misma magnitud, y por lo tanto, imitándolo, se conformaba con ensayar su poder en las criaturas menores, en los animales, en las aves especialmente que morían y resucitaban, que se metamorfoseaban, y en las cuales se debía ver la acción indirecta del Salvador.

Y si ante los milagros evangélicos, los hombres habían negado lo que sus ojos podían ver, sus manos tocar, sus oídos escuchar, ahora los nuevos discípulos estaban prestos a dar fe y a testimoniar acerca de los más simples y humildes milagros que

se revelaban, a través de esas manifestaciones de la Naturaleza en las pequeñas criaturas de la tierra. Es por ello que esa necesidad de testimoniar, de asegurar la veracidad de un hecho prodigioso, más que una apostasía, es una necesidad piadosa, es la reafirmación permanente de la fe, es un modo de obtener indulgencias, es decirse una y otra vez, describiendo uno y otro prodigio, que la fe es incommovible, que los ojos propios pueden tomar por cierto y por visto lo que los ajenos han percibido. Al fin y al cabo, ningún hombre piadoso y creyente podía poner en duda que esas cosas maravillosas ocurrieran realmente en la naturaleza. "No son patrañas ni leído en historias, aquí lo vemos cada día", dice Dorantes de Carranza como advertencia para relatar el milagro de la muerte y resurrección del huitzitzil.³⁶

El colibrí

El huitzitzil milagroso de Dorantes no es otro que el colibrí, esa "joya de la naturaleza", que había maravillado a los primeros descubridores. López de Gómara se recrea ya en la leyenda de la muerte y resurrección de esa divina criatura, así como de sus otras gracias, la de sustentarse del color, o del rocío, de las flores, y de su sensibilidad exquisita que la llevaba a la muerte definitiva si se le capturaba. Pero los primores de esta fantástica avecita son tales que, aun aquellos que no creyeron en el milagro, como Acosta y Fernández de Oviedo, no dejaron de admirar en ella sus colores y agilidad, su armonía con la gracia angélica que la prestigió.³⁷

En el Brasil, el colibrí que los indios llaman guainumbi, o guaraciaba, "rayo de sol",³⁸ se vio aureoleado con el mismo prestigio milagroso en las relaciones de los informantes lusitanos, quienes al parecer, según Buarque de Holanda, abrevaron la leyenda

en las crónicas de los castellanos. El extremo de la divinización poética de esta criatura aparece en la creencia, registrada por un médico protestante, de que muerta sin remedio al caer en cautiverio, su minúsculo cuerpecito "luego despedía un suavísimo aroma", que según el forense americanista, y seguramente por su credo religioso, no era especie alguna de olor de santidad, sino que se debía al aroma de las flores que la sustentaban.³⁹

La visión regenerativa de la naturaleza que alucinó a los portugueses, los llevó a inventar innumerables fenómenos de metamorfosis. Serpientes o insectos que se transformaban en aves, y éstas que iniciaban el vuelo aún sin completar el proceso, mitad lagartos mitad pájaros. El origen del bello colibrí era explicado también como una metamorfosis de la mariposa. El jesuita Simao de Vasconcelos aseguraba haber visto este prodigio en el instante en que el "beija-flor" -como hasta hoy se le llama en el Brasil- era parte aún de mariposa, y acaba describiendo al avecita de manera muy similar a la versión de Dorantes:

Mayor milagro se afirma de ella constantemente, y por tantos autores, que parece no puede dudarse, que como sólo vive de flores, en acabando éstas, acaba ella de la manera siguiente: clava el picuito en el tronco de un árbol, y en él se queda inmóvil como muerta, y en cuanto tornan a brotar las flores (que son seis meses) pasado el cual tiempo, torna a vivir, y a volar. 40

Estas correspondencias míticas entre el huitzitzil mexicano y el guaraciaba brasileño habrían hecho las delicias de don Alfonso Reyes, quien siendo embajador en aquel país buscaba algún símbolo de la amistad entre ambos pueblos, tomando por tal lazo a la anapola silvestre mexicana, a la que se atribuía raras y milagrosas propiedades curativas, uno de tantos elementos que nos

remiten a la idea de la potencia regeneradora de la naturaleza americana. Halló don Alfonso en los archivos de Itamaraty que al primer representante efectivamente acreditado en nuestro país, se le encomendó el único negocio, no cumplido al parecer, de enviar un ejemplar de ese espécimen vegetal tan ponderado por la ciencia médica naturista, o al menos un dibujo, para saber si era factible hallarlo en el Brasil. Esa instrucción se le giró al brasileño el 9 de mayo de 1834 y todavía en 1835 se le recordaba el encargo.⁴¹ Mayor provecho literario hubiera sacado nuestro escritor a esta mitología mexicano-brasileña del colibrí, con la que estuvo a punto de dar cuando leyendo los relatos del archiduque Maximiliano de Absburgo, sobre sus viajes exóticos antes de ser emperador de México, conoció del asombro de este príncipe al ver por vez primera en la floresta brasileña al "beija-flor". El hallazgo fue tomado por Maximiliano como un buen augurio, que en la realidad más bien resultó fatal dice Reyes. Pero su descripción del colibrí nos permite constatar que todavía en el siglo xix la avecita americana continuaba investida de su prestigio edénico:

...Más bien se le tomaría por una joya del paraíso, por casualidad abandonada entre los bosques feraces del Brasil. Es como la quintaesencia de los tres reinos, concentrada en una linda y minúscula criatura que rezumba al aire de los trópicos. Es una vida animal con forma y matices de flor fantástica y con los vivos destellos de una piedra preciosa que brillara con luz propia y llena de misterio. 42

La naturaleza como metáfora

La Sumaria relación de Baltasar Dorantes de Carranza subordina los prodigios naturales que describe el interés dominante de reivindicar a su clase, la de los hijos de los conquistadores del

Nuevo Mundo. Para demostrar la capacidad intelectual y la integridad moral de sus congéneres, se demora hablando de las maravillas de la naturaleza que los vio nacer. Ahí, en el ambiente, en la savia que hace germinar esa vegetación paradisiaca, poblada de aves milagrosas, radica la fuente de la superación física y espiritual de la raza. Los relatos que hablan de metamorfosis, de muerte y resurrección de la fauna americana no son sino una metáfora de la regeneración (la metamorfosis) de la propia raza, atribuida a la influencia bienhechora de los aires americanos. El símbolo mismo de la Fénix se prestó maravillosamente a esta metáfora, como enseña Guarque de Holanda.

La visión del paraíso, con sus arrebales de criaturas angélicas y monstruosas, tuvo como fuente cercana la cultura que de la naturaleza había forjado el hombre del medioevo. Una naturaleza como la concibe San Agustín, "no como una physis, sino como un orden providencial dispuesto por Dios, creador de la Naturaleza y del hombre," en donde pueden ocurrir los más novedosos y nunca antes vistos acontecimientos. Nuevos para el hombre, pero no para Dios, pues que los previó desde toda la eternidad. El mundo, la mayor de las cosas visibles creadas por Dios, no es sino la simple y limitada experiencia sensorial, de la más grande cosa invisible que es Dios mismo. La belleza de la creación, las manifestaciones divinas que encierra la naturaleza, el jardín de las delicias reivindicado por la visión cristiana de la Edad Media, es el mejor testimonio de la creación divina, pero por ello mismo no es más que una limitada metáfora perceptiva de la belleza invisible y absoluta de Dios.⁴³

Por ello sería un error interpretar como panteísta esa especie de himno a la naturaleza que cantan nuestros criollos. No se vincula a las ideas paganas que concebían a la naturaleza co-

mo un ciclo sin principio ni fin y que deificaban sus elementos. Por bella y portentosa que la naturaleza se manifieste, no dejará de ser siempre el remado perecible de la existencia imperecible y verdadera. Es así que su exaltación trasunta el menosprecio del mundo. Es una metáfora viva de la enseñanza evangélica, del desprendimiento. Idealmente sería el Cántico de San Francisco, como el cántico de las aves que permanentemente glorian al Señor. La vida humana se debate en una única y sustantiva encrucijada — ésta es su símbolo dominante— la vida eterna o la condenación. Es así que la naturaleza no es otra cosa que el espejo en el que el hombre debe reflejar su imagen para constituir su verdadero ser moral, es decir, para constituir su propia humanidad.

Pero, para constituir su nueva humanidad, el criollo tenía que enfrentarse de manera necesaria a ese ser ambivalente, de criaturas paradisiacas y horrores amenazantes, con que el discurso de la urbe imperial había dotado a estas tierras de sus confines. Por ello la sacralización de la naturaleza americana se revela como un proceso de exorcismo, despoblar este nuevo mundo de las imágenes demoniacas, disformes y horrosas que, como fuerzas disolventes, son consustanciales a la simbología del centro, según hemos visto. Los criollos realizan la simple operación de trazar un nuevo círculo, constitutivo embrionariamente de su nuevo centro del mundo, en la tierra americana, centro geomántico, como dice Mircea Eliade. Y este proceso debía exacerbarse en la medida en que su nuevo discurso subvertía el del centro dominante, para el cual la Colonia quedaría dotada per se de ese ser ambivalente, divino y terrorífico.

Como en el caso de la leyenda de la riqueza, la imagen de una naturaleza inmaculada, sin defectos y sin errores, consus-

tanciada por la imaginación literaria en el sitio predilecto del paraje ameno, se convirtió en una necesidad incommovible de la cultura criolla, no arbitrariamente sino condicionada por la relación colonial, por una relación de dominación que descansaba en los fundamentos jurídicos y culturales del mundo medieval. Es esta imagen que cruza a través de todo el periodo colonial y resurge, como espacio recuperado después de la emancipación, en el siglo XIX, con las propiedades más exclusivas aún de "esa nuestra naturaleza encantadora", que no se cansan de celebrar los poetas mexicanos.

Y fue, por lo tanto, que en la defensa de esa naturaleza impecable, impoluta, joven y vigorosa, se apoyó la idea de la civilidad, de la aptitud política y moral del criollo. Esa imagen pasó a ser la condición no de una vida rústica y primitiva, sino de una aséptica y anhelada existencia urbana.

La poesía como abogada de
la vida señorial

La crónica de Dorantes de Carranza tiene además un valor documental importante. Para fortalecer sus demandas y, paralelamente, probar el ingenio de sus coterráneos, se sirve de textos literarios representativos que se avienen al sentido general de su alegato. Gracias a este recurso; se conservaron piezas que de otro modo se hubieran perdido. Tal es el caso, por ejemplo, de los aproximadamente veinte fragmentos conocidos del Nuevo Mundo y conquista de Francisco de Terrazas, obra que como dice Menéndez Pelayo, no haría mal papel entre los mayores poemas del XVI sobre las conquistas, y que preside el "vasto ciclo cortesiano", como apunta Alfonso Méndez Plancarte.⁴⁴ Al lado del idilio de Quétzal y Huítzel, de la desgraciada aven-

tura de Gerónimo de Aguilar, o de su recriminación y exaltación de Cortés, no dejó de incluir Dorantes, como era natural, los versos en que Terrazas lleva el agua para su molino:

...ya que no fueron títulos ni estados,
de que tan dignos sus servicios eran,
que así como por vos fueran nombrados
para siempre jamás permanecieran;
siquiera ya que sólo encomendados
las encomiendas que perpetuas fueran,
y no que ya las más han fenecido
y los hijos de hambre perecido...45

Y es que éste, nuestro "más antiguo poeta de nombre conocido", como escribió Menéndez Pelayo, y celebrado por Cervantes en La Galatea, y por otros muchos contemporáneos suyos, era hombre prominente de la ciudad de México, al parecer también rico encomendero, que en su híbrida epopeya cortesiana reivindicaba así, junto con las hazañas de los padres, su derecho a la nueva hidalguía que mediante el expediente de las encomiendas, reclamaba como "perpetuo" merecimiento para él y sus congéneres y descendientes, hasta el final de los tiempos. Al serles arrebatado tan desmedido privilegio -pero por otro lado tan coherente con la visión medieval del mundo de esos españoles nacidos en América-, habrían de poner a su servicio, para legitimarse, todos los recursos de su cultura. No es extraño, por ello mismo, que al cronista se le antoje que aboga en su favor la producción poética de tantos sutiles ingenios, como los conceptúa, logrados en tan poco tiempo gracias a la fértil tierra americana. Así fue como llegó hasta nosotros, como adherido a la nave peregrina de las demandas de los criollos, un buen manojo de textos poéticos, de mayor o menor valía, muchos de ellos, como sus autores, sólo conocidos por esta funci-

te documental. Además de algunos versos del satírico Mateo Rosas de Oquendo,⁴⁶ a quien acompañan los tres famosos sonetos anónimos que caracterizan nuestra sátira del XVI, y en los cuales se ha visto el origen de la disputa entre criollos y peninsulares, se conservaron otras figuras más que conformarían un panorama secundario, si no fuera porque, entre esas voces reunidas en concilio de pediguños, se alza la soberana de nuestro "verdadero patriarca de la poesía americana", al decir de don Marcelino, la del pastor eclesiástico Bernardo de Balbuena. Ahí aparece esta octava suya, con el fin de que el virrey valore debidamente el reino "que puso Dios en sus manos":

De la famosa México el asiento
origen y grandeza de edificios,
caballos, calles, trato, cumplimento,
letras, virtudes, variedad de oficios;
regalos, ocasiones de contento,
primavera inmortal y sus indicios,
gobierno ilustre, religión y estado,⁴⁷
todo en este discurso está cifrado.

Y efectivamente en "este discurso" -como escribe Balbuena- todo esto "está cifrado": la primavera inmortal y todos esos "indicios" de una naturaleza prodigiosa, no incompatible, sino al contrario posibilitadora, o propiciadora, de la "grandeza mexicana", materializada en la fábrica de hermosos edificios, en la cultura, en el florecimiento de las letras, en la virtud, en un gobierno ilustre, en un sentido religioso del mundo más profundo y, en fin, en una vida social caballeresca, simbolizada por los muy celebrados corceles de los criollos, que evocan indiscutiblemente el mundo del medioevo. La naturaleza americana había hecho así posible que la vida y la cultura se regenerasen a su amparo. Una vida y una cultura medievales, que

ya se corrompían en la metrópoli. Los criollos no inventan una nueva cultura que puedan oponer al viejo centro, sino que se apropian de la cultura del pasado para asumirse como los verdaderos restauradores de esos valores que ven desgastados y deturpados en la Península. Los demonios ya no emergen de este nuevo mundo, otorgado por la Providencia para redimir al viejo, sino que ahora vienen de allá, cruzando el océano, a "nuestro mexicano domicilio", los codiciosos, los oportunistas, los protagonistas "del deshonesto vicio liberado". Y aquí y allá, en frases más o menos veladas, o en verdaderos exabruptos, nuestros criollos recriminan a España el que desamparase a los propios hijos, verdaderos herederos de su cultura, y brindase su protección a los que efectivamente medran de su providencial empresa, los extraños, en especial los franceses, desde entonces anatematizados como herejes y enemigos del rey de España, y usufructuarios del oro de las Indias.⁴⁸ Así escribe Terrazas, en uno de los fragmentos usados por Dorantes:

Madrastra nos has sido rigurosa
y dulce Madre pía a los extraños.

El nuevo horizonte geográfico de la poesía

La crítica, a mi parecer, no ha explicado adecuadamente la estricta coherencia de la obra de Balbuena, la figura literaria más representativa y arquitectural de ese momento fundador del criollismo mexicano. Frente a ese canto ufanista, para usar una categoría brasileña, de la Grandeza mexicana, prestigiado como antecedente de nuestro nacionalismo literario, se ha calificado de "arcádico y europeísta" al Balbuena de

El siglo de oro y de El Bernardo.⁴⁹ Error de perspectiva que supone introducir un criterio extraño a la cultura de aquella época. La postura que afanosamente ha buscado revelar la originalidad de nuestra literatura a partir de atribuciones de "peculiaridades nacionales", de "pintoresquismos" o de un sentido inmanente, y siempre inaprensible, de singularidad, es invención de nuestro siglo XIX y naufragó en el XX con las interpretaciones generalizadoras que partían de ese valor como atributo fijo, estable, permanente. Es el caso, por ejemplo, del famoso "tono crepuscular" de la poesía mexicana, propuesto por Pedro Henríquez Ureña y cultivado por muchos otros.

Alfonso Méndez Plancarte, en la "introducción" a sus Poetas novohispanos, percibe en ambos textos de Balbuena resonancias e inspiraciones de la realidad americana. Pero no es por ahí que puede entenderse, solamente, la coherencia de ese "discurso" como atinadamente lo llama el propio autor. Esos dos poemas, en su totalidad, podrían verse como una gran metáfora, constitutiva del mundo espiritual del criollo. El Bernardo no sólo está permeado por la geografía americana, con deslices poéticos que van más allá de la "línea equinoccial", sino que representa la apropiación, desde este lado del mundo, de los valores heroicos tradicionales que la cultura criolla necesita recrear como su propio horizonte ético e histórico. Es mediante esta apropiación poética que el criollo, nacido aquí o en la Península por accidente como Balbuena, deja de sentirse como un simple transterrado, para asumirse como el heredero privilegiado de una cultura que resurge, con mayor vigor y pureza, en el nuevo escenario americano, cultura de la que sus propios padres eran emisarios y cuyas hazañas, a las que sus hijos deben su derecho de hidalguía, sólo tienen parangón con las de los monarcas que guiaban a su noble caballería por

mandato divino. Pero aún así la fábula no es más que un pretexto, en sentido estricto, de la verdadera alegoría de El Bernardo, perfundado de resonancias clásicas (Menéndez Pelayo percibió a Ovidio, Lucano, Eurípides, Ariosto, Virgilio, Teócrito)⁵⁰ y de sentencias morales. Es un himno a la naturaleza frente a la soberbia del heroísmo humano. La naturaleza que, metafóricamente, como en América, se restaura en este poema para constituirse como domicilio universal del hombre, incluyendo las tierras conocidas y antes incógnitas, como escenario de las más altas hazañas del espíritu:

o bien se baje, en vuelo ardiente
la línea equinoccial midiendo el día,
con alas de oro encima de su frente
la cuya enarca llena de alegría:
que allí, entre aquellos páramos sin gente,
-si el mundo aún tiene allí tierra baldía-,
sus solitarios y ásperos espacios
de los reyes humillan los palacios. 51

¿Qué mejor manera de reivindicar esta otra, feraz, naturaleza que convertirla en parámetro para medir la real estatura del hombre?

...De cuán enano cuerpo y cuán menudas
son las humanas fábricas, medidas
a las grandezas que entre peñas ruínas
suelen en un desierto estar perdidas... 52

O bien, qué pequeñas son las vanidades del hombre, la majestad de los monarcas, qué grotesca, y qué menudas las acciones celebradas y cantadas, si se las compara con esta obra directa del Creador:

Qué humildes las más altas! Qué desnudas

de majestad y luz las más vestidas:
Qué primor mendigado y qué pobreza
las de más precio y de mayor grandeza! 53

Hay en esta poetización de las alturas, de esa naturaleza americana en dimensiones colosales, una cierta anticipación romántica, aunque aquí, como resulta obvio, la grandiosidad de la naturaleza funciona como parámetro, repito, para medir la pequeñez y la humildad de la existencia humana frente a la obra colosal de la divinidad, ahora mejor percibida gracias al descubrimiento de esta otra faz del mundo, y no como en el romanticismo, en que el héroe aspira plantándose en las cimas, a sustituir a la Providencia.⁵⁴

La cifra

"Todo en este discurso está cifrado". Clave importante de la poesía de Balbuena, y quizás con ella de la más alta literatura española del siglo XVII, es este verso que ya antes resaltamos. Con la cifra, explica Curtius, se formó una metáfora muy común: la "escritura cifrada", que se aplica "a la naturaleza, al mundo, a la historia, a la figura humana." En Alemania, por ejemplo, se usa insistentemente hasta el romanticismo, o aún después. El origen de esta metáfora, añade Curtius, proviene de la cultura árabe-española. La palabra cifra deriva de la voz árabe qifr, que significa "vacío" y que en el sistema numérico de los árabes designa al cero. Hacia el final de la Edad Media francesa eran muy populares los lemas o mote que se representaban por medio de un emblema. Esta moda se extendió a Italia donde confluyó con la afición por los jeroglíficos egipcios y por la creación de nuevos jeroglíficos. Así proliferó el gusto de los emblemas y "empresas" caballerescas. Estas últimas, de impresa, representaban la máxima personal que un caballero

elegía y estaban compuestas de una imagen y un lema, como los emblemas. En España, donde se acogió esta costumbre con entusiasmo, se llamó cifra a la parte gráfica o imagen y mote o letra a la parte explicativa. También, añade Curtius, se llamó jeroglífico al emblema. Ambas metáforas, "escritura cifrada" y "escritura jeroglífica", aparecen yuxtapuestas "en muchísimos pasajes de Calderón, y, también, muy a menudo en la literatura teológica. La yuxtaposición sólo pudo llegar a Alemania a través del barroco español."⁵⁵

No cabe duda de que la metáfora "escritura cifrada" es un elemento central de la literatura barroca española, y sería de gran importancia estudiar si, aquí también, nuestro poeta se adelanta a los barrocos españoles, lo que no sería raro pues, como señala Méndez Plancarte, en lo culterano Balbuena no fue a la zaga, sino que "se adelantó al 'momento central' de la hora europea..."⁵⁶

La cifra, por otro lado, nos remite una vez más a la cultura medieval que estos caballeros criollos rescataron formal y sustantivamente como la única posibilidad de identidad que tenían para explicarse a sí mismos. El cronista Juan Suárez de Peralta narra las festividades que, con motivo de la llegada a Nueva España del segundo Marqués del Valle, llevaron a cabo los criollos en su homenaje. A poco de llegado el Marqués, falleció el virrey don Luis de Velasco, lo que dio ocasión a estos criollos de tramar su malhadada conspiración. Esta fue planeada en medio de fiestas, juegos y "máscaras de a caballo", de tal manera indiscretas y temerarias que a cada celebración aumentaba el recelo de los oidores que tenían a su cargo la administración colonial. La gota que derramó el vaso fue una cena que Alonso de Ávila, de los criollos principales, dio al Marqués

y a su esposa con motivo del nacimiento de su primogénito:

Convidó Alonso de Ávila a la marquesa a una muy brava cena, y antes había de haber, como la hubo, una máscara de a caballo. En todas estas ocasiones pensaban que en una había de ser el alzamiento, y de secreto se armaban los oidores y los del rey, y andaban con aviso. Hízose la máscara muy regocijada, y luego la cena, la cual fue muy cumplida y muy costosa, en la que se sirvieron unos vasos, que allá llaman alcarrazas y unos jarros de barro, y éstos se hicieron en el pueblo de Alonso de Ávila, en Cuautitlán, que se hace allí mucho barro, y por gala les mandaron poner a todos unas cifras, de esta manera: una ERRE y encima una corona. Ésta tenían todos los jarros y alcarrazas, y púsole Alonso de Ávila, él por su mano, una alcarraza mejor que las otras, con esta cifra, a la marquesa.

No creo, habían bien empezado la comida, cuando ya una de aquellas tenían los oidores y decían que quería decir la cifra REINARÁS. Guardáronla. Acabada esta cena se fueron todos a sus casas y, como he dicho, no se hablaba cosa que luego no la sabían los jueces, y la asentaban. 57

La cifra nos remite a la idea del secreto, de la máscara, la convención más importante del juego arcádico, porque despierta, como en estos criollos, el sentimiento de fraternidad bajo el Sísifos que los homologa y los opone a los que, por no poseer la clave, el santo y seña de la hermandad, quedan excluidos, discriminados diríamos hoy, del grupo de los elegidos. Es por ello que este tipo de convenciones, de lenguaje cifrado, lindan entre el juego y la conjura, entre la festividad y la subversión. La cifra es un símbolo iniciático, sólo quienes la conocen tienen acceso al espacio sagrado, y, por su designación original del cero, "vacío", puede representar ese mismo espacio,

un ónfalos, el "ombligo del mundo". "El acceso al 'centro' -escribe Mircea Eliade- equivale a una consagración, a una iniciación. A la existencia de ayer, profana e ilusoria, sucede una nueva existencia, real, duradera y eficaz."⁵⁸

El espacio sagrado, inmerso en la naturaleza, no es nunca creación o elección del hombre. Éste simplemente lo descubre, dice Eliade. Su revelación implica ya una forma de selección, por eso el hombre medieval busca afanosamente esos signos de la naturaleza que pueden departírsele para señalarlo como un elegido, como el Santo Grial en las novelas de caballerías. Múltiples pueden ser los símbolos iniciáticos, pero invariablement responden a la necesidad de preservar un bien supremo, cuya conquista es siempre penosa y arriesgado. Una de las fórmulas iniciáticas más antiguas es el laberinto, cuyo fin era el de defender una zona mágico religiosa (una tumba, un santuario, una ciudad), que se debía hacer inviolable para los no llamados, para los enemigos, para los extranjeros. En el centro que defiende hay siempre un símbolo claro del poder, de la sacralidad y de la inmortalidad.⁵⁹

La idea del laberinto puede expresar, metalingüísticamente, el sentido iniciático de la escritura barroca hispanoamericana, como aparece en Sor Juana Inés de la Cruz, y no ya como mera recreación del mito clásico. Para ello era preciso que la nueva elaboración poética se desprendiera de la metáfora de la escritura cifrada, y en este punto debemos a nuestro Baltuzara un desarrollo importante.

El libro de la naturaleza

Continúa analizando pomposamente el tópico venerable

del "libro de la naturaleza", y muestra cómo la metáfora, muy generalizada, de que el Renacimiento se sacudió los viejos pergaminos para leer en el libro vivo de la naturaleza, paradójicamente, proviene de la Edad Media. La idea de que el mundo, o la naturaleza, es como un libro abierto, muestra con innumerables citas de autores medievales, habría pasado a la oratoria sagrada, después a la especulación místico-filosófica medieval y, finalmente, al lenguaje general. El tópico se inserta en la universal tradición del libro y la escritura, como símbolo de la realidad, del mundo y de la vida. Símbolo que fue sacralizado, como era de esperarse, por el cristianismo, como imagen de la escritura sagrada, del Libro por excelencia. Pero si la Biblia fue dictada por Dios, a través de sus profetas, otro libro no menor había sido escrito por el dedo directo del Creador, el libro de las criaturas. Este libro debía servir de inspiración tanto como las Sagradas Escrituras. 60

El tópico pasó al Renacimiento con el mismo sentido teológico, y así lo recogen, entre otros muchos, Montaigne, Bacon, Milton, hasta que Galileo se sirve de él para figurarse el universo, escrito en un lenguaje matemático, cuyos "signos son triángulos, círculos y otras figuras geométricas."⁶¹ Según esto, dice Curtius, ya no le es dado a cualquiera leer el lenguaje exacto en que este libro está escrito, es preciso dominar antes el significado de esos signos. Tal elaboración representa un salto cuya importancia no ha sido valorada, concluye Curtius. Lo mismo, quizás, podría decirse de la evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la naturaleza. Podría haber aquí una incidencia platónica, pero me parece discutible.⁶² El tópico del habla de las cosas, por otro lado, podría considerarse como re-inención de la modernidad, sin embargo en Balbuena ya se opera esta nueva vuelta de tuerca:

Todas las cosas que en el mundo vemos,
cuantas se alegran con la luz del día,
aunque de sus lenguajes carecemos,
su habla tienen, trato y compañía:
si sus conversaciones no entendemos
ni sus voces se sienten cual la mía,
es por tener los hombres impedidos
a coloquios tan graves los oídos.

¿Quién publica a las pródigas abejas
sus cabios aranceles y ordenanzas,
y a quién el ruiseñor envía sus quejas
si siente al cazador las asechanzas?
¿Quién a las grullas dice y las cornejas
de los tiempos del mundo las mudanzas?
Y al prado que florece más temprano,
¿quién le avisa que viene ya el verano?

¿Quién, si no estos lenguajes que, escondidos,
no de todas orejas son hallados?
Mas de sus sordas voces los ruidos
los raros hombres a quien dan cuidados
tan absortos los traen, tan divertidos
y en tan nuevas historias ocupados,
que es fuerza en esto confundirse todos
en varios casos por diversos modos.

Créase que del ruido que las cosas
unas con otras hacen murmurando,
de su armonía y voces deleitosas,
las suspensiones dan de cuando en cuando;
que en su canto y palabras poderosas
así el seso se va desengazando,
que el de más grave prado se alborota
y el saber de mayor caudal se agota.

De esto a veces se engendra la locura
y las respuestas sin concierto dadas,
sin trazo al parecer, sin coyuntura,
ni ver cómo ni a quién encaminadas:
los árboles, los campos, su frescura,
los fuentes y las cuevas más calladas,
a quien llega a sentir por este modo
todo le habla, y él responde a todo.

Y al no entender ni oír este lenguaje
con que el mundo se trata y comunica

-y a su Crisótor en feudo y vasallaje
eternos cantos de loor publica-
la ocasión cuentan que es cierto brevaje
que el engaño en naciendo nos aplica,
de groscras raíces de la tierra,
que el seso embota y el sentido cierra.

Mas aquél que, por suerte venturosa
y favorable rayo de su estrella,
la voz de esta armonía milagrosa
libre de imperfección llega a entendella,
al cuerpo la halla y alma tan sabrosa
que la todas horas ocupado en ella-
a sólo su feliz deleite vive
y de otra cosa en nada le recibe. ⁶³

En esta "Habla de las cosas", acertadamente seleccionada por Méndez Elancarte, ve este crítico un "hondo símbolo de la intuición del Lírico", que lo lleva a señalar su parentesco con el modernismo de Darío ("Coloquio de los Centauros") o de González Martínez ("Busca en todas las cosas" o "La comunión secreta"). Y, con relación al tópico de la locura, siente que no está demás recordar la clásica "furia" de Orlando, "pues ya Balbuena, platónicamente, advirtió el sutil parentesco" ("Ándese en la Poesía con gran tiento, / que el Laurel tiene un ramo de Locura"...). ⁶⁴

Pero, quizás por obvias, no menciona Méndez Elancarte las resonancias virgilianas, asimiladas a través de Garcilaso ("la soledad sonora", "los valles solitarios memorosos", "el canto de la dulce Filomena"), por la lírica religiosa española del siglo XVI. ⁶⁵ Voces y armonías de esa naturaleza pastoril que, aparentemente, se presentan en forma típicamente renacentista. El ruiseñor -Philomela- asume ya su modelo clásico. Y el parentesco con el Orlando de Ariosto se revela, además, por la curiosa utilización que el poeta hace de la redoma del lunático. Orlando se había vuelto loco porque Angélica, hija del gran Kan de

Cetay, no había correspondido a su amor. Sólo recobra el juicio cuando el mago Astolfo visita la luna, en alado corcel -una de las imágenes favoritas de Balbuena-, guiado por San Juan, el autor del Apocalipsis, y vuelve con una redoma que contiene su razón, pues en la luna eran almacenados en redomas los juicios de mucha gente, víctimas de la locura.⁶⁶ La pócima que devuelve el juicio al enamorado se muda en el brebaje "que el engaño en naciendo nos aplica, / de groseras raíces de la tierra, / que el seso embota y el sentido cierra"; causa de que los hombres no perciben las maravillosas armonías de la naturaleza. Que el Orlando -publicado en 1516- hubo de ser fuente de la epopeya de Balbuena parece obvio, puesto que se trata de un gajo del mismo ciclo carolingio. Aunque a la idea del brebaje fatídico, suministrado al nacer, se mezclan sin duda viejas leyendas de magia y brujería, del dominio popular. La imbecilidad de Carlos II, el Hechizado (n. 1661), era explicada todavía por el vulgo atribuyéndola a un exorcismo que, al nacer, le practicó su madre, dándole a beber un cuartillo de óleo santo como preservativo contra el hechizo, compuesto de sesos de difuntos y chocolate llevado de las Indias.⁶⁷

Hoy en día se relaciona, inexcusablemente, el tópico de la locura divina de los poetas con el pedro de Platón, en que aparece claramente expuesto. Sin embargo, como explica Curtius, aunque él no se conocía en la Edad Media, no obstante que se hubiese diseminado ampliamente a través de un sinnúmero de obras de la tardía Antigüedad. En el medievo, añade Curtius, la fuente más común que enseñaba acerca de un furor divinus sive poeticus, pudo haber sido Claudiano en su epopeya De raptu Proserpinae. San Isidoro hizo derivar carmen de carere mente, idea que halló eco en la época carolingia, dice el erudito alemán.⁶⁸ De tal manera que, más que de Platón, parecería que el tópico lo reaviv-

dica Balbuena de la misma epopeya medieval. Y la etimología de San Isidoro se aproxima todavía más a la idea de la locura que halaga los sentidos e impide al espíritu percibir las divinas armonías de la naturaleza.

Así, Balbuena está siempre remitiéndonos a la cultura medieval. Las imágenes típicamente renacentistas incluso, como el solitario canto de Philomela, están aquí reconquistadas por la visión paradisiaca de la naturaleza, como cazadas al vuelo y ancladas en el sentido totalizador y subordinante que se hace explícito en esas asombrosas incidentales del poema:

-y a su Criador en feudo y vasallaje
eternos cantos de loor publica-

Incidentales como ésa, que si bien pudieran obedecer a una justificada necesidad de evitar equívocos, que favorecieran una lectura pagana de la naturaleza; en el vuelo inicial de esta escritura cifrada, son aún las firmes amarras explícitas con la Teología. Son los grifos, jaladores de sus carrozas aéreas y auras, mitad leones, mitad águilas; como esos lagartos y reptiles que son sorprendidos por la mente alucinada de los primeros colonizadores, en el momento de levantar el vuelo, sin completar aún su metamorfosis.

Notas al capítulo IV

1. Joaquín García Icazbalceta, "Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI," en Opúsculos varios de sus Obras. México, Imp. de Victoriano Agüeros, Ed., 1896. Vol. II, pp. 219-221.
2. Ibidem, p. 221.
3. Antonello Gerbi, La disputa del Nuevo Mundo, p. 164.
4. Ibidem, p. 165.
5. Respecto a la desproporción de los nombramientos de peninsulares con relación a los de los criollos, dice Gerbi: "Se han contado 18 criollos en un total de 754 virreyes, gobernadores, etc., de la América española, y 105 obispos criollos (aunque alguien dice 278 o 287) en un total de 706." Gerbi, Ibidem, p. 165, n. 112.
6. Un ejemplo jurídico de esta actitud a que obligaba la estructura de la sociedad colonial en la América española, se veía en las probanzas de linaje, o pureza de sangre, a que debían someterse los españoles americanos para acceder a un título de nobleza (vid. Doris M. Ladd, La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826, especialmente el capítulo "Los orígenes de la nobleza mexicana", pp. 25 ss.)
7. Baltasar Dorantes de Carranza, Sumaria relación de las cosas de la Nueva España... México, Imprenta del Museo Nacional, 1904, pp. 138-139. Aquí introduce el cronista un fragmento del poema de José de Arrazola, contemporáneo suyo, sobre la famosa "lebrera de Términos", la prodigiosa perra dejada por Grijalva en Boca de Términos y encontrada por un navío de Cortés, a cuya hambrienta y descorazonada gente provoyó de abundante caza, con lo que la tropa se repuso. Al divisar el bajel, la lebrera, solitaria en la playa: "Ladra, gime, y arrástrase en el suelo / puesta una vez en pie, y otra se echaba, / otra con el aullido rompe el cielo, / casi dando a entender que nos llamaba; / tales extremos hace, tanto duelo / en triste soledad manifestaba, / que racional criatura no pudiera / mostrar más vivo el mal que padeciera..." El mismo episodio lo había narrado la crónica de Andrés de Tapia, vid. Crónicas de la Conquista. Intr. y selec. de Agustín Ménez. México, UNAM, 1932 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 2), p. 49. Cfr. Poetas novohispanos. Est., selec. y notas de Alfonso Ménez Plancarte. México, UNAM, 1942 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33), pp. 36-

39, donde se reproduce el fragmento de Arrazola.

8. Apologética Historia, en la Colección de documentos inéditos para la historia de España, vol. LXVI, pp. 237-238. Cit. por Silvio Zavala, "Las Casas ante la doctrina de la servidumbre natural," en Revista de la Universidad de Buenos Aires, Tercera Época, vol. II (1944), pp. 45-58, de donde toma la cita Gerbi, Ibidem, p. 542, n. 15.
9. Gerbi, Ibidem.
10. Dorantes de Carranza, op. cit., p. 62.
11. Ibidem, p. 119.
12. Fernando Benítez recrea el tema en el capítulo "La voz y el silencio de México", de su libro Los primeros mexicanos, op. cit., p. 60: "A diferencia de las ciudades europeas, la nuestra era una ciudad silenciosa. La excesiva vitalidad europea aquí suavizaba su aspereza y el griterío de España o de Italia disminuía la intensidad de su registro. Ni los mercados resultaban en México demasiado ruidosos. Al final del siglo, no se oía otra cosa que el paso de los caballos o de un carruaje, los sonidos de las campanas y los anuncios del pregonero, como si el gran carácter de los indios, su cortesía oriental, impusieran a los vecinos españoles y a sus hijos una reserva y una contención desconocidas en la Península. En las Indias no sólo la voz se oía en sordina, sino que el modo de hablar sufría alteraciones..."
13. Joaquín García Icazbalceta, El Dr. Juan de Cárdenas, t. IV de sus Biografías. México, Imp. de Victoriano Agüeros, 1897. Cit. Fernando Benítez, op. cit., p. 61. Vid. también Emilio Uranga, El doctor Juan de Cárdenas (1563-1609): su vida y su obra, en Mem. del P. Col. de H. y G., México, 1964, t. I. Luis González Obregón en su libro Los precursores de la Independencia mexicana en el siglo XVI transcribe también el famoso pasaje, aquí citado fragmentariamente, del libro del Dr. Cárdenas, Primera parte de los Problemas y Secretos Maravillosos de las Indias, en las pp. 226-227.
14. Cit. por Fernando Benítez, op. cit., p. 61.
15. Vid. supra, nota 12.
16. Dorantes, Ibidem, p. 125.

17. Curtius, "El paisaje ideal", en op. cit., p. 280.
18. Cit. por Curtius, Ibidem, pp. 281-282; en donde escribe que el texto de Tiberiano, quien vivió en la época de Constantino, es "la más hermosa descripción de locus amoenus en la tardía poesía latina."
19. Ibidem, p. 280.
20. locus ille locorum, el supremo locus amoenus, dice Curtius, ibidem, p. 283, a propósito del Anticlaudio donde Alain de Lille describe "la residencia de la Naturaleza: un elevado castillo, rodeado de una floresta en que concurren todas las maravillas de la creación."
21. Dorantes, op. cit., pp. 126-127.
22. Ibidem, pp. 125-126.
23. Dante, Purgatorio, XLVIII, l. Cit. por Sergio Euarque de Holanda, Visão do paraíso. Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969. (Brasiliana, 333), p. 16.
24. Alfonso Reyes, "No hay tal lugar", en el t. XI de sus Obras completas. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 346.
25. Leonardo Olschki, Storia Letteraria delle Scoperte Geografiche. Studi e Ricerche. Florencia, 1937. pp. 17 y 20. Cit. por Sergio Euarque de Holanda, op. cit., p. 15.
26. Euarque de Holanda, ibidem, p. 16, citando a María Rosa Lida, "El viceseñor de las Geórgicas y su influencia en la literatura española de la edad de-oro", en Volkstum und Kultur der Romanen, XI. Jahrgang, 3/4 Heft, Hamburgo, 1938, pp. 290-305.
27. Cit. por Euarque de Holanda, ibidem.
28. Tanto Edmundo O'Gorman (La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente. México, Fondo de Cultura Económica, 1958), como Sergio Euarque de Holanda, op. cit., reproducen, como premisa historiográfica de sus respectivas investigaciones, la idea que del paraíso terrenal se había forjado el hombre del medioevo.
29. En la Divina Comedia, Dante hace que Santo Tomás le explique al poeta esta aparente contradicción acerca de la potencia-impotencia de la Naturaleza (Paraíso, XIII, 52-87), como dice Gerbi (La disputa..., pp. 540-541), en su Excursus: "La impoten-

cia de la Naturaleza": "similmente operando all'artista / ch'ha l'abito dell'arte e man che trema (Paraíso, XIII, 77-78).

30. San Isidoro de Sevilla, Etimologías, Lib. XI, Cap. III. Cit. Buarque de Holanda, op. cit., p. 17.
31. Vid. supra, p.
32. "Nao era de admirar que, numa natureza tao chegada a Deus e vizinha de Paraíso, certas figuras como a da fabulosa ave da Arábia parecessen, por mais de uma vez, prestes a ganhar corpo..." escribe Buarque de Holanda, ibidem, p. 210.
33. Ibidem, pp. 202-203.
34. Sobre esta creencia, ver Samuel Eliot Morison, Cristopher Columbus, Mariner. Londres, s. f., p. 107. Buarque de Holanda cita el pasaje de Cervantes, tomado de la segunda parte de Don Quijote, cap. XXIX (Ed. de Clásicos Castellanos). Buarque de Holanda, op. cit., p. 203.
35. Ibidem, p. 204. Cita también muy a propósito, tomada de Silvio Zavala (Ideário de Vasco de Quiroga, México, 1941, p. 40) esta frase del religioso: "Porque no en vano, sino con mucha causa y razón este de acá se llama Nuevo Mundo, no porque se halló de nuevo, sino porque es en gentes y quasi todo como fue aquél de la edad primera y de oro [/.../]"
36. No deja de advertir Buarque de Holanda esa curiosa necesidad de los narradores en testimoniar, por la propia vista, cualquier hecho maravilloso producido en la naturaleza de América: "Como si tais versoes se prestassen a dúvida, é curioso o empenho mostrado pelos informantes, e em particular os jesuítas, em querer corroborá-las com o próprio testemunho." Visão, p. 211. Más adelante se refiere, como "dupla apostasia", a "un antiguo padre de la Compañía", Manoel de Moraes, quien daba fe, junto con otros religiosos, de haber visto con sus propios ojos y tocado con sus propias manos, a mariposas en el momento mismo de metamorfosearse en gajaritos. Así parecería que se le escapa al ilustre historiador carioca, el sentido dogmático de esas afirmaciones testimoniales, que lejos de ser apostasias constituirían un verdadero deseo hipostético.
37. Cfr., ibidem, p. 214.
38. Ibidem, p. 212.
39. Guilherme Piso, História natural e médica de Índia Ocidental.

Río de Janeiro, 1957, p. 660. Cit. Buarque de Holanda, Ibidem, p. 214.

40. P. Simao de Vasconcelos, Crónica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil, etc. pelo Padre..., da mesma Companhia, 2a. ed., Lisboa, 1865. La primera edición es de Lisboa, 1663. Cit. Buarque de Holanda, op. cit., p. 213.
41. Alfonso Reyes, "La amapola silvestre, símbolo de la amistad entre México y el Brasil", en Norte y Sur (1925-1942). México, Editorial Leyenda, 1944, pp. 117ss.
42. Alfonso Reyes, "Maximiliano descubre el colibrí", en Ibidem, p. 124.
43. Cfr. Karl Löwith, El sentido de la historia. Implicaciones teológicas de la filosofía de la historia. Tr. de Justo Fernández Ruján. Madrid, Aguilar, 1973. (Cultura e Historia), pp. 181ss.
44. Poetas novohispanos, pp. XXIV-XXV.
45. En Dorantes, op. cit., pp. 18-23.
46. Vid. "Rosas de Oquendo en América", de Alfonso Reyes, en Capítulos de literatura española. Primera y segunda series; en el tomo VI de sus Obras completas. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. (Letras Mexicanas), pp. 25-53.
47. Dorantes, ibidem, p. 116.
48. Gonzalo Fernández de Oviedo señala esta fugacidad del oro de las Indias, que se escapaba del reino para ir a caer en manos de los enemigos de la corona y escribía que así como se llevaban el oro, era justo que también se llevasen la sífilis: "Fues que tanta parte del oro destas Indias ha passado a Italia e Francia, y aun a poder assimismo de los moros y enemigos de España y por todas las partes del mundo, bien es que como ha gozado de nuestros sudores", sufran también de nuestras enfermedades, complementa Gerbi, La naturaleza de las Indias nuevas, op. cit., p. 443. Sobre el resentimiento de los franceses por el oro de América, véase también Gerbi, "Mito y fortuna del Perú", en el Mercurio Peruano, abril de 1943, pp. 131-140.
49. Cfr. Alfonso Véndez Blancarte, Poetas novohispanos, op. cit., quien plantea sutilmente la escisión que se ha visto en la obra de Balbuena, "más 'americano' que nadie", o "aun donde se le creyera más vuelto a Europa". pp. XXXIII-XXXIV.

50. Ibidem, pp. XXXII-XXXIII.
51. El Bernardo, XVII, oct. 132. Ibidem, pp. 112-113.
52. El Bernardo, XVII, oct. 126. Idem.
53. Idem.
54. Sobre el sentido de las alturas como el escenario predilecto del héroe romántico, ver Antonio Gándido, "Da vingança", op. cit. supra p.
55. Curtius, op. cit., t. I, pp. 486-488.
56. Méndez Flancarte, op. cit., p. XLIV.
57. Juan Suárez de Peralta, La conjuración de Martín Cortés y otros temas. Selección y prólogo de Agustín Yáñez. México, UNAM, 1945. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 53). pp. 24-26. Los subrayados de la palabra cifra, son míos.
58. Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones. Prefacio de Georges Dumézil. México, Ed. Era, 1972. (Enciclopedia Era, 11). pp. 341-342.
59. Ibidem, pp. 340-341.
60. Curtius, op. cit., p. 449ss.
61. Cit. Curtius, ibidem, pp. 454-455.
62. Para Sócrates la escritura no debe practicarse más que como un auxiliar de la memoria y no como una verdadera sabiduría. Esta sólo puede ser transmitida por el lenguaje hablado. El menosprecio por la escritura es algo típicamente griego, dice Curtius. Ibidem, pp. 426ss.
63. El Bernardo, XI, oct. 154-160. Selec. por Méndez Flancarte, op. cit., pp. 107-109.
64. Méndez Flancarte, ibidem, p. 115.
65. Hight, La tradición clásica, t. I, p. 278.
66. Ibidem, pp. 230-231.
67. Cfr. Fitzmaurice-Kelly, Historia de la literatura española..., op. cit., p. 465.

68. Curtius, "La locura divina de los poetas", en op. cit., II, pp. 667-668. La referencia que da Curtius de San Isidoro es Etimologías, I, XXXIX, 4.