



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**RASGOS ROMÁNTICOS EN TRES POEMAS
NEOCLÁSICO-ROMÁNTICOS MEXICANOS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A :
JUAN MANUEL VADILLO COMESAÑA

ASESORA: MTRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA



MÉXICO 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi asesora Blanca Estela Treviño, por su invaluable apoyo y su inteligentísima orientación.

A mi maestra Dolores Bravo, por la lucidez de sus correcciones y por haberme enseñado con pasión las analogías entre la literatura, la arquitectura y el arte.

A mi maestro Huberto Bátiz, por enseñarme una y otra vez que hay que tratar a las palabras con todo el rigor, para que después puedan liberarse y volar.

ÍNDICE

1.- Introducción	4
2.- La analogía y el romanticismo mexicano.....	9
3.- Analogía, discurso arcádico y expresión dionisiaca.....	22
4.- Análisis de los tres poemas:	
a) Silvia en el prado	30
b) La posesión tranquila	34
c) Los naranjos	41
5.- Conclusiones	48
Bibliografía.....	52

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se desarrolla en torno al análisis de tres poemas que, de acuerdo con la clasificación de Octaviano Valdés, uno de ellos, “Silvia en el prado”, sería puramente neoclásico¹; y los otros dos (“La posesión tranquila” y “Los naranjos”), neoclásico-románticos². El criterio de selección de los poemas responde a uno de los razonamientos centrales del trabajo: demostrar que el concepto de “analogía” (desarrollado por Octavio Paz en *Los hijos del limo*, especialmente en el ensayo “Analogía e ironía”), no sólo fue transmitido por el neoplatonismo renacentista, y las sectas y las corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII (como afirma Paz³); sino que también es parte de nuestra tradición clásica. En este sentido elegimos un poema considerado puramente neoclásico muy cercano al romanticismo, ya que inmerso en la tradición clásica, y a pesar de haberse estructurado con base en la preceptiva de la ultracorrección y el exacerbado racionalismo ilustrado, parecía conservar esa resonancia milenaria que Octavio Paz ha llamado “analogía”. De acuerdo con lo anterior, la selección de los dos poemas neoclásico-románticos nos permitiría acaso encontrar cierta afinidad entre los tres poemas, una misma resonancia, una misma manera de dialogar con la Naturaleza; esto implicaría (aunque la muestra fuese sólo un ápice) la pertenencia a una misma tradición. Por otro lado, dicha selección, también se prestaba al ejercicio de acotar el territorio neoclásico y el romántico, allí donde, en términos de Octaviano Valdés⁴, la fusión de clasicismo y romanticismo es un acierto.

Este ensayo nació tanto del azar como de una intuición, en el momento en que sentimos, o más bien escuchamos una misma voz, que en los tres poemas, quizás con el mismo registro, establecía un diálogo entre la Naturaleza y el hombre; se trataba acaso de “la analogía”, la música silenciosa de la palabra que Octavio Paz considera una tradición y una creencia, “sentida más que pensada y oída más que sentida”⁵; donde todos los sonidos coinciden en la simultaneidad de un instante; donde todo es correspondencia. Allí donde

¹ Vide Octaviano Valdés, “Introducción y selección,” en *Poesía neoclásica y académica*. UNAM. México, 1994, pp. XII-XIII.

² *Ibid.*, pp. XV-XXV.

³ Octavio Paz.- *La casa de la presencia (Poesía e historia)*. Obras completas. Ed. del autor. Segunda parte, *Los hijos del limo*. FCE. México, 1994, p. 326.

⁴ Octaviano Valdés, *Op. cit.*, p. XXIV.

⁵ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 389.

las voces de la Naturaleza, infinitas, le hablan al hombre, y el hombre, con su voz primigenia, la primera voz -y al mismo tiempo con todas sus voces- les responde. Se trataba acaso de colocar un espejo entre el hombre y la Naturaleza; allí donde la Naturaleza se transforma en palabra cuando la palabra se transforma en Naturaleza; donde el Universo se transforma en poema porque el poema se transforma en Universo. En ese laberinto de espejos donde el hombre se pierde y a la vez se encuentra, en esa Arcadia soñada donde la Naturaleza comienza a ser nombrada para ser otra y la misma; ¿estaría allí la primera resonancia de esa voz afin a los tres poemas? ¿Acaso la voz que escuchamos podría pertenecer a esa tradición milenaria que Paz ha denominado “analogía”? ¿podría ser una manifestación de ésta? En un principio la idea no era demostrar que sí, sino más bien sugerir cómo podría serlo; esto no impediría la posibilidad de esbozar la primera parte de una hipótesis que, urdida desde la intuición, sería nuestro punto de partida a la hora de construir este ensayo: el concepto de “analogía” de Octavio Paz se deja sentir en tres poemas neoclásico-románticos mexicanos.

Esta primera parte de nuestra hipótesis nos permite inducir que, “la analogía” no sólo puede servir para entender a los románticos ingleses y alemanes o a nuestros modernistas hispanoamericanos (como afirma Paz⁶), sino que bien puede cobrar sentido a la hora de estudiar a nuestros románticos mexicanos. En dado caso la “analogía” tuvo que llegar a nuestro país por medio de la tradición clásica. En este sentido el mismo Paz afirma que “la analogía” es una tradición tan antigua como el hombre mismo.⁷ Sería raro entonces que no hubiese sido asimilada por la tradición clásica occidental. Sería raro que solamente el neoplatonismo renacentista y las sectas y las corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII se hubieran impregnado de esta tradición milenaria. A partir de este razonamiento es posible elaborar una hipótesis más compleja: el concepto de “analogía” de Octavio Paz se deja sentir en tres poemas neoclásico-románticos mexicanos, ya que se desarrolla dentro de la tradición clásica. Para sustentarla tuvimos que recurrir a algunos conceptos planteados por Gilbert Highet en su *Tradición clásica*. Especialmente el concepto de *emulación*. Highet sostiene que el romanticismo es resultado, entre otras cosas, de la evolución de la tradición occidental. Argumenta que los escritores románticos gozaban de una formación

⁶ Ibid., pp. 337, 410.

⁷ Vide Ibid., p. 326.

clásica superior a la de sus antecesores; acaso conocían esa parte dionisiaca que nunca fue entendida por la preceptiva neoclásica. Para afianzar los conceptos de Highet era necesaria una breve comparación entre el soneto de Nerval, “Versos dorados”, y algunos versos del *El Bernardo* de Balbuena, del cual Francisco Monterde ha dicho: “aun su clasicismo es de una especie muy particular y propia suya, que casi podríamos decir clasicismo romántico.”⁸ Partiendo de esta comparación se podría sugerir que “la analogía,” inmersa en la tradición clásica, aparece muy tempranamente en nuestras letras mexicanas. Con lo cual se abre una posibilidad sugerida mas no contemplada en nuestra hipótesis: el hecho de que “la analogía” sirva como herramienta de análisis en otros textos de nuestros románticos mexicanos. Esta posibilidad requería de un libro fundamental, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la Naturaleza mexicana*, en el cual Ruedas de la Serna propone un concepto esencial en nuestro trayecto: “la evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la Naturaleza”, que implicaría entender nuestro diálogo infinito entre la Naturaleza y el hombre como un proceso en la palabra y en la Historia; más aún, en la historia de nuestra literatura mexicana. En este sentido trataremos de explicar de qué manera “la evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la Naturaleza”, bien podría ser una de las manifestaciones de “la analogía” entendida como tradición más que como ruptura (aunque la ruptura conserva la tradición porque la niega). Justamente la intención de Ruedas de la Serna es “relacionar los tópicos ideológicos del romanticismo mexicano con una tradición más amplia”⁹, dentro de la cual se desarrollaría “la evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la Naturaleza.”

Por otro lado surgió una nueva inquietud, la posibilidad de acotar, a manera de ejercicio, el territorio romántico y el neoclásico en los tres poemas. En este sentido fue de gran utilidad el intento de relacionar algunos conceptos de Madame de Staël (plantados en su ensayo “De la poesía clásica y de la poesía romántica”) con las nociones de arte dionisiaco y apolíneo que presenta Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*. Y justamente a la hora de revisar esta obra fundamental surgió la idea que tal vez completaría nuestra hipótesis: acaso “la analogía” se desarrolla sobre todo como una manifestación dionisiaca dentro de la

⁸ Francisco Monterde, “Prólogo”, en Bernardo de Balbuena.- *Grandeza mexicana (Y fragmentos del Siglo de Oro y El Bernardo)*. UNAM. Biblioteca del Estudiante Universitario, 23. México, 1992, p. XIII.

⁹ Jorge A. Ruedas de la Serna.- *Los orígenes de la visión paradisiaca de la Naturaleza mexicana*. Coordinación General de Estudios de Posgrado, FFyL-UNAM. México, 1987, p. 14.

tradición occidental. Probarlo rebasaría los límites de este ensayo, lo que sí podemos hacer -como se ha mencionado anteriormente- es sugerir en qué sentido sería posible esta última parte de nuestra hipótesis. Para ello tratamos de relacionar “la analogía” con el *discurso arcádico* y la expresión dionisiaca.

Una vez articuladas las partes de nuestra hipótesis conviene señalar cuáles serían las modestas aportaciones de este trabajo, si es que las hay. En principio estaríamos conformes si consiguiésemos matizar la idea de Octavio Paz en cuanto a que no tuvimos un verdadero romanticismo mexicano¹⁰. En segundo término sería un logro descubrir rasgos románticos en un poema considerado puramente neoclásico, utilizando “la analogía” como prueba de que ésta se desarrolla dentro de la tradición clásica. En ese mismo sentido podríamos afirmar la visión del romanticismo de Highet en cuanto a que éste nunca deja de ser parte de la tradición clásica (aunque la niegue). Esta idea cobraría fuerza si lográsemos relacionar algunos aspectos ligados a la interpretación de la Grecia dionisiaca que apunta Nietzsche, con las características esenciales de “la analogía”.

Con base en estas aportaciones nos gustaría proponer una nueva lectura de tres poemas mexicanos del siglo XIX, que tendría su fundamento en la evolución de “la analogía” dentro de la tradición clásica; y que nos permitiría entender y sentir el romanticismo -como diría Isaiah Berlin- confinado en su momento histórico, pero al mismo tiempo escuchando las voces milenarias de una tradición tan antigua como el hombre mismo; aquella en la cual el hombre dialoga con la Naturaleza.

Esta nueva lectura quisiera reivindicar, con una pequeña aportación, a nuestros románticos mexicanos, frente a las subestimaciones de Octavio Paz. Y señalar que Paz, con toda la transparencia de su prosa, incurre en contradicciones (lo cual puede ser una virtud). A fin de cuentas quisiéramos demostrar que nuestros románticos mexicanos conservan con toda pureza aquella parte del romanticismo que no es ruptura sino tradición.

Por último, y con fines más prácticos, nos gustaría ofrecer el concepto de “analogía” de Paz como una herramienta de análisis aplicable, no sólo al romanticismo inglés y alemán, o al simbolismo francés, o al modernismo hispanoamericano sino también a todas las vertientes literarias que participen de esa tradición milenaria -la misma “analogía”- “más

¹⁰Vide Octavio Paz, Op. cit., p. 410.

oída que pensada”, en donde “todo rima y ritma”, porque el Universo es un sistema de correspondencias que transforma al poema en un Universo y al Universo en un poema.

El presente trabajo está dividido en cinco partes: la primera sería esta introducción; la segunda lleva por título, “La analogía y el romanticismo mexicano”, y trata en principio de describir algunos rasgos esenciales de “la analogía” -reinventada por el romanticismo como parte de un proceso histórico- para después explicar de qué manera podrían pertenecer a nuestro romanticismo mexicano; la tercera lleva por título “Analogía, discurso arcádico y expresión dionisiaca” y en ella realizamos un breve seguimiento de la tradición idílica, desde los cantos homéricos hasta llegar a nuestra Arcadía Mexicana, intentando en este proceso involucrar tanto la expresión dionisiaca como “la analogía”; la cuarta es propiamente un análisis de los tres poemas, en el cual se intenta utilizar discretamente las ideas esbozadas en la segunda parte y en la tercera; por último la quinta parte incluye un comentario final, donde, a manera de disertación, se discuten las posibles conclusiones.

LA ANALOGÍA Y EL ROMANTICISMO MEXICANO

La Naturaleza habla a sus oídos
con el lenguaje de los primeros días.

Manuel Gutiérrez Nájera

De acuerdo con Jorge A. Ruedas de la Serna, la sensibilidad histórica del romanticismo inauguró la necesidad –en la cultura contemporánea- de reinventar la tradición.¹¹ Reinventar significa mirar aquella lejana luz del pasado con los ojos del presente, con los ojos encendidos por la nueva aurora que vislumbran el fulgor del sueño antiguo, un sueño que yacía dormido pero palpitante cuya voz cantaba silenciosa la cifra de una tradición milenaria. El romanticismo encuentra en el espejo del pasado su presente, quiere reinventar allí su rostro a su manera, y para ello ha de buscar aquellas voces secretas -que se escuchan con la mirada y se ven con los oídos – que permanecían latentes en el concierto infinito de las correspondencias, que habían sobrevivido al Siglo de las Luces, que sobrevivieron a las apariencias impuestas por la razón¹² (aunque también fueron descubiertas por la propia razón, Hume).

Reinventar el pasado responde justamente a una necesidad ontológica de pertenecer a un todo en el espacio y en el tiempo, para reinventar también el presente desde una nueva perspectiva; encontrar esa totalidad que fluye en el río de los siglos es la única manera de encontrar y sentir la Naturaleza que fluye en el presente, cuyas voces están hablando de su esencia, de su devenir y de su historia. El encuentro del hombre con la Naturaleza nos remite siempre al tiempo primordial, al tiempo del mito que sólo la voz del delirio sabe dibujar. El oído romántico escucha las resonancias de esta voz delirante –la primera voz- y las vuelve a inventar con su propia voz para sentir que puede volver al origen, que puede vivir el origen, que forma parte de esa unidad en la cual dialogan presente y pasado remoto,

¹¹ Vide Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p.11.

¹² Sartre.- *Teoría de la emoción*: velo de la razón = apariencia; delirio = realidad = Nerval, *Quimeras* = “analogía.”

que forma parte de “una unidad mística, de una única fe, de una región, de una misma sangre.”¹³

El diálogo del hombre con la Naturaleza presente y la Naturaleza primordial sentido como una “unidad mística” (porque en su esencia entraña el encuentro con lo divino), como un todo, pertenece a una tradición milenaria que redescubren (reinventan) los poetas románticos y que Octavio Paz ha denominado “analogía”:

En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y las corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del Universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como un doble del Universo.¹⁴

Por otro lado Berlin intenta estudiar el romanticismo como un fenómeno “confinado en el tiempo,” sin dejar de advertirnos que su objeto de estudio está en correspondencia (articulado) con una tradición tan antigua como el hombre mismo. Más que darnos respuestas Berlin nos hace preguntas:¹⁵ ¿acaso la actitud frente a la Naturaleza de los poetas románticos ingleses no se sentía ya en Homero o en Kalidhasa?¹⁶ ¿acaso el romanticismo –fuera de la Historia- es un estado mental permanente, como piensan Herbert Read y Kenneth Clark?¹⁷ No habría nada menos romántico que encontrar una respuesta, y nada más romántico que buscar apasionadamente las respuestas aun sabiendo que no se pueden encontrar. Tal vez sólo al fracasar en nuestros intentos, al contemplar la flor de la derrota (la flor romántica que ya figuraba plena en el Quijote), escuchemos las resonancias de un ritmo infinito, que con su luz sonora le dé –si no respuesta- sentido a nuestras preguntas:

La visión romántica del Universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más *oída* que sentida. La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde todo rima y ritmo.¹⁸

¹³ Isaiah Berlin.- *Las raíces del romanticismo*. Ed. de Henry Hardy. Tr. Silvina Marí. Taurus. España, 2000, p.38.

¹⁴ Octavio Paz, Op. cit., p. 326.

¹⁵ Vide Isaiah Berlin, Op. cit., p. 24.

¹⁶ Ibid., p. 19.

¹⁷ Ibid., p. 24.

¹⁸ Octavio Paz, Op. cit., p. 389.

Para Paz esto que rima y ritmo no es otra cosa que un lenguaje, que por serlo tiene alma de música; una música secreta silenciosa que se escucha con el corazón, una música que Pitágoras escuchó con los ojos al mirar los astros: estoy hablando del “secreto lenguaje cósmico, que es la llave de la analogía.”¹⁹ En cuanto nos sorprenden las voces del paisaje hablando unas con otras, dejándole apenas un hueco al silencio que también habla, en total correspondencia con los colores que también son voces, con el canto de los pájaros que no es otra cosa que colores; entonces tal vez empezamos a sentir que el Universo entero es un lenguaje; se trata de un sentimiento muy antiguo, que los románticos reinventan, porque lo vislumbran desde su horizonte histórico, un horizonte que tiene mayor perspectiva pues despliega los ecos de los siglos. Justamente por su perspectiva histórica los románticos desentrañan la esencia del Universo como lenguaje, no se trata de “un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase; cada frase dice algo distinto y todas dicen lo mismo;”²⁰ “la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis.”²¹

En este momento resurgen nuestras preguntas: ¿cómo ubicar en el tiempo a un ser vivo (el Universo como lenguaje, el concierto infinito de las analogías) que no deja de moverse, cuya esencia misma es el movimiento?, ¿acaso Homero no escuchó las voces secretas de la Naturaleza?, ¿acaso Pitágoras no escuchó la armonía de las correspondencias?, ¿acaso el sentimiento romántico es un estado mental fuera de la Historia? Esta vez sí intentaremos una respuesta, hurgando en la intimidad de la analogía: Swedenborg²² –un siglo antes del siglo romántico- comparó al cielo con el hombre, porque todo en el cielo, “forma, color, movimiento, número, perfume,” en lo espiritual como en lo material es significativo, recíproco y correspondiente.” Swedenborg vio en el cielo las tres cualidades, en principio humanas, que hacen posible el diálogo; y justamente “la analogía” (“la visión del mundo como ritmo”), por ser música es esencialmente diálogo. Mencionábamos al principio un diálogo entre el presente y el pasado, un diálogo con la Historia, un diálogo mítico que revive el origen. Añadimos ahora que en este diálogo, en el mismo instante eterno en que conversan pasado y presente, también se escuchan todas las voces de la Naturaleza, hablando consigo mismas y con el hombre, expresando en cada frase algo distinto, y al

¹⁹ Ibid., p. 398.

²⁰ Ibid., p. 395.

²¹ Idem.

²² Idem.

mismo tiempo –como dice Paz- expresando siempre lo mismo; tal vez expresando el silencio que guarda el concierto infinito. Sólo entendiendo este diálogo, este lenguaje de las correspondencias universales, podremos entender la fusión entre vida y poesía que buscaba el romanticismo; fusión que según Schlegel se produce por “la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía.”²³ Y justamente es la contradicción el alma de nuestro diálogo romántico, pero no se trata de cualquier contradicción: nuestro diálogo por ser música vive de la contradicción, puede escucharla, sentirla y aprender de ella, así como la música nos deja escuchar y vivir la antagonía, la tensión contradictoria del contrapunto, que luego se resuelve en armonía, de donde vuelve a nacer la contradicción hasta que llegue el silencio, la muerte. Contradicción y paradoja son el motor del contrapunto, la posibilidad de que dos cosas que se niegan una a la otra estén vivas en el mismo lienzo acústico, al mismo tiempo. La contradicción genera la lucha, la tensión del movimiento que junto con la duda (muchas veces producto de la contradicción) es pura vitalidad romántica; se trata de “las fuerzas vitales que nos empujan por oposición al intento de escapar hacia algo obsoleto.”²⁴ Justamente la noción de contrapunto en la tradición de la música occidental surge a la par de la iglesia cristiana (con los cantos gregorianos asociados al Papa Gregorio, 590-604²⁵); empieza a gestarse “desde el momento en que el cristianismo le dice al hombre: -Eres un ser doble, compuesto de dos seres, uno perecedero y otro inmortal.”²⁶ En ese sentido las voces del contrapunto nos están hablando (al mismo tiempo, en el mismo instante fugaz) de la lucha entre el cuerpo y el alma; en esa misma dirección Víctor Hugo concibe a la música de la poesía romántica como “un sombrío drama en el que luchan el día y la noche, la vida y la muerte.”²⁷ Por ello (por el contrapunto, el arte de la contradicción en la música) aquella música antigua que escuchaba Teócrito, la cual -según Highet²⁸- era el fundamento de su creación poética; aquella “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 inimitable;”²⁹ aquella música lejana con la cual el hombre (ya desde entonces) abría la llave de las

²³ Ibid., p. 385.

²⁴ Isaiah Berlin, Op. cit., p. 34. (Berlin está interpretando a Stendal.)

²⁵ Vide Stanley Sadie's.- *Music Guide*. Prentice-Hall. Londres, 1987, pp. 88-89.

²⁶ Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 53.

²⁷ Víctor Hugo, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 53.

²⁸ Vide Ibid., p. 28.

²⁹ Gilbert Highet, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 28.

analogías puede ser la misma que escucharon los poetas románticos, la misma intuición, los mismos ecos, la misma resonancia, el mismo concierto infinito de las correspondencias, el mismo silencio. Porque es la misma pero también (al mismo tiempo) es su contrario; de este modo el contrapunto esclarece nuestra segunda pregunta: la música que escuchaba Homero sí es la misma que escucharon los románticos, pero al mismo tiempo es otra; porque es el eco milenario de una Naturaleza que habla con el hombre, pero también es su antagonía; es decir, los románticos buscaban el sueño de la Naturaleza primordial, el sueño del mito, la resonancia de la Naturaleza clásica, pero desde su mundo moderno, desde su mundo urbano de la industria y del ruido; o sea que soñaban con una Naturaleza idealizada virgen, desde la antagonía, desde la revolución que empezaba a devastar la Naturaleza. Se trataba de “valorar el pasado en función de una nueva perspectiva ideológica.”³⁰ Y esta perspectiva ideológica era vital, vivida más que pensada, soñada más que vivida; había que reinventar un sueño, cuyos ecos palpitaban en la música de los versos clásicos; había que reconstruir una Naturaleza imaginaria para sentirla en la encrucijada del presente, en la cruz donde coinciden la inteligencia y el delirio, el cuerpo y el alma, la tradición y la ruptura, la vigilia y el sueño, la modernidad y el pasado. Es precisamente el dolor de la encrucijada, el contrapunto, lo que empuja al poeta romántico a reinventar la Naturaleza del poeta clásico, a soñarla desde su presente, desde su contradicción. Es verdad que este dolor ya existía en el mundo clásico, desde entonces hay una necesidad de escapar del mundo, de soñar (inventar crear) una Naturaleza paradisiaca; justamente esa necesidad –dice Ruedas de la Serna- es la “clave fundamental para comprender el *discurso arcádico*.”³¹ “y ya que no podemos transformar el mundo, nos complacemos forjando otro mundo ideal.”³² Sin duda la Naturaleza del mundo clásico era también una Naturaleza soñada, real y al mismo tiempo inventada; sin duda aquel discurso arcádico que soñara Teócrito es parte de la misma tradición de la Arcadia Mexicana que nació en 1805³³. En este sentido podemos decir que “los románticos no rompen con la tradición, sino que se apropian de ella;”³⁴ la diferencia es que en el discurso de Teócrito la contradicción es una parte (entre otras) del hombre, cuando en el discurso romántico el hombre es esencialmente contradicción. En ese mismo

³⁰ Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 11.

³¹ Vide Ibid., p. 26.

³² Ipanandro Acaico, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 26.

³³ Vide Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 46.

³⁴ Ibid., p. 11.

sentido entendemos a Octavio Paz cuando dice que “la poesía moderna puede verse como la historia de las relaciones contradictorias.”³⁵ En ese sentido también entendemos a Isaiah Berlin³⁶ cuando ocupa un párrafo entero de su libro para decirnos: el romanticismo es esto, pero también es su contrario.

Desde esta perspectiva ya podemos aventurarnos a responder las preguntas que nos quedan; podemos decir que el romanticismo sí es un estado mental fuera de la Historia, pero que también es un estado vital dentro de la Historia; podemos decir que el romanticismo es el flujo –como diría Hamman- de toda la tradición occidental, pero que también está confinado en el tiempo; podemos decir que el romanticismo es un segundo, pero que al mismo tiempo es toda la eternidad. Podemos entender a don Manuel Maples Arce cuando nos dice que “el sentimiento del paisaje es una creación del romanticismo,”³⁷ porque lo es, sólo en el sentido en que el romanticismo redescubre el sentimiento del paisaje (lo reinventa), y lo lleva hasta su antagonía, hasta su circunstancia, hasta su contradicción. En ese mismo sentido queremos entender a nuestros románticos mexicanos, reinventando el Paraíso desde su infierno; creando el sentimiento del paisaje desde sus terribles circunstancias, desde una sociedad en transición y en crisis profunda. Tal vez porque nuestros románticos construyeron su propio paraíso con las voces de la antigua tradición; tal vez porque reinventaron el sentimiento del paisaje mirando la Naturaleza maravillosa de su país, y buscaron en ella su propia identidad; tal vez por eso, “después de tres décadas de vida independiente, México, aporreado, andrajoso, sin cohesión nacional, sin paz, sólo podía exhibir con orgullo a sus intelectuales. En medio de la borrasca, la gente de pensamiento logró mantenerse en forma y capaz de osadía y sacrificio.”³⁸

Ahora bien, se podría pensar que el concepto de “analogía” del que nos habla Paz quisiera expresar las particularidades de los poetas franceses ingleses y alemanes (a los cuales dedica la mayor parte de su ensayo³⁹), y no se ajustara con tanta mesura a las circunstancias, también particulares, de nuestros poetas mexicanos. Sin embargo desde el

³⁵ Octavio Paz, Op. cit., p. 326.

³⁶ Vide Isaiah Berlin, Op. cit., p. 37.

³⁷ Manuel Maples Arce.- *El paisaje en la literatura mexicana*. Porrúa. México, s/f., p.7.

³⁸ Luis González, “El periodo formativo”, en *Historia mínima de México*. El Colegio de México. México, 1994, p. 107.

³⁹ Octavio Paz, Op. cit., p.326.

principio de su reflexión,⁴⁰ Paz nos deja sentir que el concepto de “analogía” es universal, porque implica “redescubrir” una tradición milenaria; si bien los poetas alemanes e ingleses pudieran ser los precursores de este redescubrimiento y los mejores ejemplos, para los fines de Paz, no son los únicos que participan de esta tradición milenaria, ya que al hablar de tradición estamos hablando sobre todo de un proceso en el tiempo cuyas fronteras va trazando la Historia y no las líneas imaginarias de los mapas. Justamente “la analogía” es un proceso en el tiempo; esa tradición milenaria de la que habla Paz fue asimilada en Occidente por la tradición clásica: su redescubrimiento no es otra cosa que la labor del hombre en el tiempo, y sus fronteras se extienden hasta donde la cultura occidental haya llegado. “Los griegos inventaron casi todos los géneros literarios que nosotros utilizamos,”⁴¹ el hombre en el despliegue de los siglos ha ido redescubriendo estos géneros.

Más que de redescubrir, Ruedas de la Serna habla –con gran acierto– de reinventar⁴²; la historia de la literatura no es otra cosa que reinventar la tradición; podemos entenderla como un proceso en el tiempo, en el cual el hombre se reinventa a sí mismo por medio de la palabra. En la intimidad de este proceso, Ruedas de la Serna nos explica uno de los aspectos esenciales de “la analogía”; se trata de “la evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la Naturaleza.”⁴³ “La idea de que el mundo, o la Naturaleza, es un libro abierto”⁴⁴ implica la esencia del sueño de las correspondencias universales, de las analogías. El Universo se convierte en un sistema de signos en el cual cada pequeña cosa habla desde su silencio, porque cada pequeña cosa significa algo y su voz significativa puede relacionarse con cualquier otro ápice del Universo para crear una frase, que sólo el poeta o el delirante (porque escucha las voces del silencio) podrán descifrar. Galileo, poeta de las matemáticas, intentó “figurarse el Universo escrito en un lenguaje matemático, cuyos signos son triángulos, círculos y otras figuras geométricas.”⁴⁵ Umberto Eco quiso entender al Universo entero como un sistema de signos. Mucho antes, Baltasar Gracián quiso leer el libro cifrado de la Naturaleza.

⁴⁰ Vide Idem.

⁴¹ Gilbert Highet.- *La tradición clásica*. Tomo I. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios. México, 1996, p.7.

⁴² Vide Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p.150.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibid., p.149.

⁴⁵ Ibid., p.150.

“La evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la Naturaleza” inserta en la tradición clásica es reinventada en la Edad Media⁴⁶ (aunque en la edad oscura, el hombre al margen de la tradición tuvo que haber escuchado las voces de la Natura);y es reinventada a partir de la reconstrucción del mundo grecolatino, en ese “proceso gradual constante y laborioso de la civilización,”⁴⁷ en el que “se ahondó el conocimiento de las ideas, las lenguas y las literaturas de la época clásica.”⁴⁸ La palabra “evolución,” implica justamente un “proceso gradual y laborioso en el tiempo,” proceso que como tal ha de tener accidentes altamente significativos y revolucionarios, pero que de ninguna manera rompen con la tradición, sino que son producto de ella y al reinventarla, la transforman. Sólo a partir de la tradición clásica, entendida como proceso histórico, podemos explicarnos que, más allá de las fronteras, un poeta peninsular de fines del siglo XVI y principios del XVII lleve en sus versos la semilla de “la analogía” que siglos después germinaría sobre todo en Nerval y en Baudelaire (ejemplos preferidos de Paz). Estamos hablando de un poeta que para Menéndez Pelayo “es en rigor el primer poeta genuinamente americano, el primero en quien se siente la exuberante y desatada fecundidad genial de aquella pródiga Naturaleza.”⁴⁹ Estamos hablando entonces del primer gran paisajista de nuestra literatura. Bernardo de Balbuena sobresale -entre otras muchas cosas- justamente por su cultura clásica: “su cultura le conduce a las fuentes de los clásicos antiguos, a la Italia del renacimiento; por eso se remonta hasta Virgilio o se detiene en Sannazaro, con el Siglo de Oro, y va en busca de asuntos a las epopeyas del ciclo carolingio, con *El Bernardo*.”⁵⁰ Gracias a su cultura clásica puede reinventar nuestra Naturaleza americana y hacerla parte de la tradición grecolatina. Bienaventurados los ojos del poeta que miran a través de la memoria, y pueden redescubrir los antiguos mitos en el sueño de un nuevo paisaje.

Sobre Balbuena -y coincidiendo totalmente con lo que intento demostrar- Francisco Monterde ha dicho: “aun su clasicismo es de una especie muy particular y propia suya, que casi pudiéramos decir clasicismo romántico.”⁵¹ Y es romántico justamente porque es clásico; porque participa del proceso de “la evolución de la metáfora hacia el lenguaje

⁴⁶ Ibid., p.149.

⁴⁷ Gilbert Highet, Op. cit., p.28.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Menéndez Pelayo, Apud, Francisco Monterde, Op. cit., p. XIII.

⁵⁰ Francisco Monterde, Op. cit., pp. IX-X.

⁵¹ Ibid., p.XIII.

hablado de la Naturaleza” en la tradición clásica (esta evolución entraña la esencia del mundo de las analogías); proceso que más allá de las fronteras funciona por medio de la *emulación*, que para Highet “impulsa a los escritores modernos a emplear parcialmente, pero no por entero, la forma y los materiales clásicos, y añadir mucho de su propio estilo y de sus propios temas, con el afán de realizar algo no sólo tan bueno como las obras maestras clásicas, sino también distinto y nuevo.”⁵² ¿Acaso no es la emulación parte del proceso de la revolución romántica? Highet sostiene que sí; de acuerdo con él es totalmente falso pensar que “los grandes poetas de la era revolucionaria desdeñaban la literatura griega y latina y huían de ella.”⁵³ “En realidad, el nuevo pensamiento y la nueva literatura no dieron la espalda a lo griego ni a lo latino...La mayor parte de los escritores europeos de la época que va de 1765 a 1825 conocían mucho mejor la literatura clásica que sus predecesores.”⁵⁴

La emulación es también definida como una “pasión del alma que excita a imitar y a superar las acciones ajenas,”⁵⁵ una pasión que involucra un dejo de envidia⁵⁶ que justamente motiva al artista a superar el trabajo de los grandes; y si no logra superarlo, al menos intentará traducirlo al lenguaje de su tiempo, reinventarlo. Es esta pasión la que articula el proceso creativo con la tradición literaria, la que funde creatividad y tradición, la que -imbricada en la tradición- nos permite entender por qué “la analogía” puede estar presente con el mismo espíritu, tanto en la Nueva España del siglo XVII, como en la Francia del XIX; por qué el concepto de “analogía” de Paz puede ajustarse perfectamente a nuestros poetas mexicanos; de qué manera forma parte de su propia tradición.

El soneto de Nerval “Versos dorados” es para la doctora Adriana Yáñez⁵⁷ uno de los mejores ejemplos del mundo de las analogías en el romanticismo francés. El soneto es, a mi juicio, en un sentido más específico, uno de los mejores ejemplos de “la evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la Naturaleza.” Ruedas de la Serna⁵⁸ ha elegido ocho estrofas del libro undécimo del poema épico *El Bernardo* de Balbuena, para ejemplificar los orígenes de “la evolución de la metáfora hacia el lenguaje hablado de la Naturaleza” en

⁵² Gilbert Highet, Op. cit., p. 168.

⁵³ Ibid., p. 103.

⁵⁴ Ibid., p. 104.

⁵⁵ *Diccionario de la lengua española*.- Real Academia Española. Vigésima Edición, 1984.

⁵⁶ Aemulatio-onis.- *Diccionario latino español Vox*. Red Editorial Iberoamericana. México, 1990.

⁵⁷ Notas tomadas en la clase de literatura y filosofía, que imparte la doctora Yáñez en la UNAM.

⁵⁸ Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 150.

la tradición de nuestras letras mexicanas. *El Bernardo* –publicado por primera vez en 1624 y dedicado al conde de Lemos⁵⁹- está constituido por cuarenta mil versos endecasílabos bien pulidos y ordenados en octavas reales, cuyas rimas consonantes van narrando las aventuras del legendario héroe español Bernardo del Carpio. Nos parece significativo mencionar que el poema comenzó a escribirse en Guadalajara, en la Nueva Galicia; y que a partir del libro XIII, desde la perspectiva de un navío volador, va describiendo, con los ojos encantados por el mago Malgesí, nuestra fabulosa Naturaleza mexicana, desde Chiapas hasta Culiacán, recorriendo entre tantas maravillas “las nevadas alturas de Perote”, o “La abundante laguna de Chapala, que al océano en profunda anchura iguala.” Sería imposible resumir el poema dada su extensión y complejidad, pero conviene señalar, para los fines de este trabajo, dos de los diversos géneros que Balbuena consigue mezclar con virtuosismo: en el poema se funde la historia hecha mito con el género pastoril⁶⁰, donde se origina el *discurso arcádico* (más adelante trataremos de relacionarlo con la “analogía” y la expresión dionisiaca) que, entendido como “una tradición literaria estable”⁶¹ es reinventado por nuestra Arcadia Mexicana. Ésta más allá de ser una academia o una asociación fundada en torno al *Diario de México* en el ocaso del virreinato, es para Altamirano, la Generación de la Arcadia; a la cual estrictamente sólo pertenecería uno de nuestros poetas, el más viejo de los tres, el autor de “Silvia en el prado”, Anastasio María de Ochoa y Acuña.⁶² Los otros dos, José Joaquín Pesado (autor de “La posesión tranquila”) e Ignacio Manuel Altamirano (autor de “Los naranjos”), no por cronología sino por tradición, bien podrían pertenecer a esta Generación de la Arcadia que cultiva el género bucólico en las tierras del Nuevo Mundo, así como muchos años antes comenzó a cultivarlo Bernardo de Balbuena con su pluma española. Nuestra intención en este párrafo no sólo ha sido enfatizar la importancia que tiene nuestra Naturaleza mexicana en *El Bernardo*, sino también tratar de señalar cuándo pudo haberse iniciado el género pastoril, herencia de Occidente, en nuestro país. ¿Qué tiene que ver esta tradición idílica con “la analogía”?, hablaremos de ello más adelante; por lo pronto nos bastaría con sugerir de qué manera podría aparecer “la analogía”

⁵⁹ Vide Francisco Monterde, Op. cit., pp. XXV, XXVII.

⁶⁰ Vide Ramón Xirau, “Bernardo de Balbuena, alabanza de la poesía,” en *Estudios. Filosofía- historia-letras, otoño 1987*. [http:// Biblioteca. Itam.mx/ estudio 10](http://Biblioteca.Itam.mx/estudio10) .pp. 6, 7.

⁶¹ Vide Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p.30.

⁶² Vide Fernando Tola de Habisch, “Rodríguez Galván y la Academia de Letrán,” en *La Jornada Semanal*. México, 19 de marzo del 2000, [http://www. Jornada. UNAM. mx/ 2000/03/19](http://www.jornada.unam.mx/2000/03/19). p.1.

en nuestra naciente literatura mexicana. Vamos a comparar algunos versos de *El Bernardo* con otros de “Los versos dorados,” para intentar señalar grandes similitudes que creemos hay entre ambos textos.

En el sentido más analógico, Balbuena nos dice que cada cosa habla, y más que eso, que las cosas conversan unas con otras en un lenguaje que no entendemos, el lenguaje silencioso de las correspondencias:

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 oídos⁶³.

Dice tanto el silencio de las cosas, y lo que dice es de tal gravedad, que los hombres no pueden escucharlo, o más bien, no todos los hombres pueden escucharlo: Nerval, poeta del delirio⁶⁴, abrió como nadie su oído a la música silenciosa de las cosas: “En este mundo donde la vida estalla en cada cosa.../ Hay una voz ligada a la materia misma.”⁶⁵ Y parece que Balbuena le responde con la resonancia de los siglos:

¿Quién, sino estos lenguajes que, escondidos,
no de todas orejas son hallados?
Más de sus sordas voces los ruidos
los raros hombres a quien dan cuidados
tan absortos los traen tan divertidos.⁶⁶

El autor de *El Bernardo* rectifica lo que había dicho en la estrofa que mostramos anteriormente, y concede a algunos “raros hombres” la posibilidad de escuchar las sordas voces de la Naturaleza. ¿Quiénes serán esos raros hombres, acaso los esquizofrénicos o los adivinos griegos, acaso las ménades o los augures romanos...acaso los poetas? Nerval le contesta desde el futuro: “Un misterio de amor en el metal reposa.../ Teme en el muro ciego a la mirada que te acecha.../A menudo habita un Dios oculto en el ser oscuro / Y como un

⁶³ Bernardo de Balbuena.- *El Bernardo*, XI, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 150.

⁶⁴ Nerval compuso estos “Versos dorados” durante una “crisis” sicótica.

⁶⁵ Gérard de Nerval, “Los versos dorados,” en *Las quimeras*. Cátedra. Madrid, 1989. p. 105.

⁶⁶ Bernardo de Balbuena.- *El Bernardo*, XI, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 151.

ojo naciente cubierto por sus párpados / Acaece un puro espíritu bajo la corteza de las piedras.”⁶⁷

Conforme las octavas reales van tejiendo con su música el ritmo del delirio, Balbuena llega a la conclusión de que efectivamente son los locos los que escuchan el habla sorda de las correspondencias:

De esto a veces se engendra la locura
y las respuestas sin concierto dadas,
sin traza al parecer, sin coyuntura,
ni ver cómo ni a quién encaminadas:
los árboles, los campos, su frescura,
las fuentes y las cuevas más calladas,
a quien llega a sentir por este modo
todo le habla y él responde a todo.⁶⁸

Y parece que aquél que responde a todo fuera Nerval: “Todo es sensible;- ¡y todo sobre tu ser, poderoso!../ Cada flor es un alma de la Naturaleza surgiente.”⁶⁹

Por último en “este lenguaje con que el mundo se trata y comunica”⁷⁰ los dos poetas han soñado el alma de los animales:

¿Quién publica a las pródidas abejas
sus sabios aranceles y ordenanzas,
y a quién el ruiseñor envía sus quejas
si siente al cazador las acechanzas?
¿Quién a las grullas dice y las cornejas
de los tiempos del mundo las mudanzas?
(Balbuena⁷¹)

Respeto en el animal un espíritu activo...
(Nerval⁷²)

En esta “habla de las cosas” de Balbuena, Méndez Plancarte⁷³ ha visto “un hondo símbolo de la intuición del lírico,” que lo lleva todavía más lejos en el tiempo que nuestra comparación con Nerval. Plancarte señala un parentesco entre *El Bernardo*, y el modernismo de Darío; un parentesco articulado a ese “hondo símbolo de la intuición de lo lírico,” que está sin duda en el corazón romántico, y puede estar en el corazón modernista porque es parte de la misma tradición, de la tradición clásica. Los románticos –como bien

⁶⁷ Gérard de Nerval, Op. cit., p. 105.

⁶⁸ Bernardo de Balbuena.- *El Bernardo*, XI, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna. Op. cit., p. 151.

⁶⁹ Gérard de Nerval, Op. cit., p. 105.

⁷⁰ Bernardo de Balbuena.- *El Bernardo*, XI, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 151.

⁷¹ Idem.

⁷² Gérard de Nerval, Op. cit., p. 105.

⁷³ Méndez Plancarte, Apud, Jorge A. Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 152.

señala Highet⁷⁴ - nunca reaccionaron contra el mundo grecolatino, reaccionaron contra una mala interpretación de las reglas (las tres unidades, atribuidas a Aristóteles, a las que Víctor Hugo arroja luz en el *Prefacio a Cromwell*), contra la ultracorrección, contra la represión del sentimiento, contra la rigidez, etc.

El mundo griego en sus raíces –lo intuyó Nietzsche y lo corroboraron las tablillas micénicas- era mucho más dionisiaco que apolíneo, mucho más libre que esclavo de la forma, mucho más desmesurado que medido, mucho más lúdico que serio, mucho más delirante que racional; y por ello mucho más abierto a escuchar la música silenciosa de las analogías.

⁷⁴ Gilbert Highet, Op. cit., pp. 104,105,106,109.

ANALOGÍA, DISCURSO ARCÁDICO Y EXPRESIÓN DIONISIÁCA

Como ecos diferentes que en el espacio ahonden
 hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,
 vasta como la noche y la diafanidad,
 colores y sonidos y aromas se responden.

(Baudelaire, “Correspondencias”)

Parece ser que las fiestas dionisiacas *arcádicas* se celebraban en la Arcadia, una región árida en el centro del Peloponeso, o un lugar imaginario habitado por pastores.⁷⁵ La belleza evocativa de la Naturaleza dionisiaca apunta a lo segundo. De ser cierto las fiestas dedicadas al dios de la vid se realizaban en un lugar que no existe, y que por ello es más real. Aquel lugar donde “la esencia de la Naturaleza se expresa simbólicamente”⁷⁶; donde la Naturaleza se transforma en “analogía”, y “la analogía” en Naturaleza: “en una elevada pradera de la montaña, al sol de medio día,”⁷⁷ donde las ninfas danzaban alrededor de los árboles con el ritmo silencioso del paisaje embriagado, inventado por el hombre; donde a su vez el hombre es inventado por el paisaje, y embriagado por la esencia de la tierra. En esa región de los sueños donde los sátiros acompañaban a las ninfas, mientras Pan evocaba la voz del viento con su flauta de siete cañas, y las ménades bebían la sangre del macho cabrío, poseídas, para que los pastores, ya desde entonces poetas, guiados por faunos, les cantaran los versos desmesurados del vino. Allí donde los centauros se emborrachaban con la luz del delirio. En un lugar donde “todo rima y ritma”; donde “el gesto pleno del baile mueve rítmicamente todos los miembros”⁷⁸ y “otras fuerzas simbólicas de la música crecen impetuosamente en forma rítmica.”⁷⁹ “La analogía vuelve habitable al mundo”⁸⁰; el mundo es gobernado por “el ritmo y sus repeticiones y conjunciones.”⁸¹

⁷⁵Vide *Diccionario enciclopédico UTEHA*.- Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1953. Tomo.1. p. 880.

⁷⁶ Nietzsche.- *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. Madrid, 1873, p. 49.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁸ *Ibid.*, p49.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 392.

⁸¹ *Vide Idem.*

Lo cierto es que en el mundo racional (el mundo de las apariencias⁸²), que podría parecerse al mundo escultórico y luminoso de Apolo⁸³, no existen los dioses, sino los hombres disfrazados de dioses; el mundo ya no es gobernado por el ritmo y sus repeticiones delirantes, sino por la realidad racional, inmóvil como una escultura. No obstante nuestra Arcadia imaginaria (que quisiera evocar la realidad de la fiesta dionisiaca imbricada en el mundo de “la analogía”) puede servirnos, de manera realista y práctica, para relacionar el mundo delirante de la fiesta dionisiaca con la tradición idílica. Ruedas de la Serna señala que, “los orígenes de la poesía pastoril se remontan a los cantos homéricos.”⁸⁴ De esa fuente surge una tradición que se convertiría en un género literario en Occidente, y más aún, en una tradición artística: en la *Alegría de vivir* de Picasso aparecen un centauro y un fauno tocando caramillos griegos al son de los cuales danza una ninfa haciendo entrechocar unos címbalos, mientras dos cabritos danzan.⁸⁵ Estos elementos típicos del género pastoril, que ha preservado el tiempo, ¿no pertenecen acaso a la fiesta dionisiaca tanto a la real como a la mitológica? ¿Acaso no es la música -y en esa música sobre todo el ritmo, esencia de “la analogía”- el alma del prado florido tanto en el misterio dionisiaco como en la ensoñación idílica? ¿Acaso en esa Arcadia inexistente no se escucha el diálogo silencioso de las analogías; ya fuera la Arcadia de Virgilio o la Arcadia del misterio dionisiaco? Creemos que sí, no sólo eso, tal vez muchos milenios antes -tal como apunta Paz- cuando el hombre primitivo halló un descanso en su camino, a la sombra de la Naturaleza, tal vez allí surgió “la analogía”, con su voz primera, cuando el hombre no se sabía hombre sino parte de lo Uno primordial.⁸⁶ Acaso no es éste el lugar del mito *ab initio*, que se repite infinitamente en el *locus amoenus*. El lugar sosegado -tal como lo describe Eurípides en *Las bacantes*- del dormir en una elevada pradera de montaña, al sol de medio día,⁸⁷ ¿no es el mismo lugar de los pastores que se convirtieron en poetas porque su oficio los invitaba al ocio de la contemplación?⁸⁸ El lugar donde Eros, con su fuerza creadora, enciende el deseo embriagado y delirante. “La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo – apunta Paz- , los cuerpos y las almas se unen y se separan regidos por las mismas leyes de

⁸² Vide Ibid., p. 44-45.

⁸³ Vide Ibid., p. 40.

⁸⁴ Ruedas de la Serna, Op. cit., p 27.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Vide Nietzsche, Op. cit., p. 45.

⁸⁷ Vide Ibid., p. 63.

⁸⁸ Vide Ruedas de la Serna Op. cit., p. 28.

atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y las sustancias materiales.”⁸⁹ La fiesta dionisiaca igual que “la analogía” evoca el deseo erótico en su danza de falóforos cantantes de “fálicas” en un himno a la fertilidad que también es un canto a la muerte, “la analogía” es el ritmo de las oposiciones, impulsado por la contradicción. El sentido mítico de *locus amoenus* implica el lugar donde por primera vez un hombre y una mujer se amaron. Entonces –queremos sugerir- la fiesta dionisiaca puede ser una manifestación “la analogía”, si “el mundo es una metáfora de una metáfora”⁹⁰; el sueño dionisiaco puede ser una metáfora de las correspondencias universales, en el sentido mítico de lo Uno primordial, donde todo es todo, donde las cosas más disímiles se reconcilian porque son equivalentes, donde la razón ha sido despoblada de sí misma, y de su función categorizante. “La analogía es la metáfora en que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad.”⁹¹ Asimismo, en el espejo de una misma metáfora, la tradición idílica encuentra su esencia en el ritmo de las analogías, y en la música rítmica de los misterios dionisiacos.

La tradición ha consagrado a Teócrito como heredero de la poesía pastoril homérica, y como “fundador de la poesía bucólica tal y como la conocemos hoy en día.”⁹² La Alejandría de Teócrito, inmensa urbe, sugiere la necesidad de reinventar un paisaje opuesto, se trata de voltear un espejo. Desde la antagonía, Teócrito le canta a Sicilia, ciudad de bosques perfumados que proyectan sombras apacibles para escuchar los ecos del agua en los ecos del canto de los pájaros; “los elementos del paisaje ideal que la tradición helénica había divinizado”⁹³, por un momento aparecían con proporciones humanas, iluminados por la luz de Apolo como esculturas que en la apariencia manifiestan la forma objetiva, pero que entrañan, debajo de su máscara, la Naturaleza desmesurada de la fiesta dionisiaca, donde la forma se desvanece como la música en el tiempo.⁹⁴ Esta Naturaleza bipolar, reelaborada por Teócrito, esencialmente dialéctica, que entrañaba el diálogo antagónico entre la música de Dioniso (desmesura) y la escultura de Apolo (medida⁹⁵), fue absorbida por la tardía Antigüedad, y pasó a la Edad Media como un tópico bien definido, el *locus*

⁸⁹ Octavio Paz, Op. cit., p. 392.

⁹⁰ Octavio Paz, Op. cit., p. 395.

⁹¹ Ibid., p. 396.

⁹² Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 28.

⁹³ Vide Idem.

⁹⁴ Vide Nietzsche, Op. cit., p.59.

⁹⁵ Vide Ibid., p.40.

amoenus, tal vez heredero de la Arcadia dionisiaca, “la real y la imaginada.” En este sentido es importante señalar que Ruedas de la Serna menciona el ritual dionisiaco para ilustrar su prolija descripción del *locus amoenus*.⁹⁶ La tradición occidental asimiló en el *locus amoenus* la esencia de la poesía idílica de Teócrito, que de acuerdo con Highet⁹⁷ se caracteriza por “la musicalidad de sus sonidos y ritmos.” ¿No es acaso el ritmo –como habíamos apuntado- la esencia del ritual dionisiaco?, el ritmo que hace de la danza su espejo, escondido en la métrica del verso clásico, como grito acallado por la forma, el mismo ritmo que para Octavio Paz es el espíritu de “la analogía.” El *locus amoenus* en su esencia rítmica representa también el contrapunto dialéctico entre Apolo y Dioniso: el lugar apacible y armonioso de la Naturaleza, que iluminado traza el verso de la forma objetiva, es también el lugar de la orgía y el delirio. Ambos se comunican y se expresan el uno al otro: la precisión evoca lo difuso, la medida expresa la desmesura. Los contrarios se reconcilian en el diálogo de las analogías. A fin de cuentas tanto la contemplación sosegada y pura, como la fiesta orgiástica y delirante conducen al “olvido de sí”⁹⁸, que para Nietzsche implica el retorno a Lo uno primordial, el lugar y el momento primigenio donde el hombre escucha las voces de la Naturaleza como si fueran su propia voz, donde se escucha el “secreto lenguaje cósmico que es la llave de la analogía.”⁹⁹

En el proceso que nos lleva a entender el *locus amoenus* como un tópico literario bien definido, doscientos años después de Teócrito, aparece Virgilio, cuando la Sicilia de Teócrito se había transformado en una urbe romana bien trazada que invadía los jardines idílicos. Entonces Virgilio reinventó la Arcadia imaginaria, en dos de sus *Églogas* (la VII y la X) aparece este lugar que nunca llegó a conocer. En realidad la Arcadia “era una región áspera y fragosa”¹⁰⁰ ubicada en el centro del Peloponeso. “Con esta invención –nos dice Ruedas de la Serna-, el poeta latino creó una tradición literaria estable, a la que denominaríamos hipotéticamente *discurso arcádico*.”¹⁰¹ Más que una invención –creemos- se trata de una reelaboración de mitos y ensoñaciones que la tradición había creado en torno a un lugar en donde –rebasaría a esta investigación demostrarlo- probablemente se

⁹⁶ Vide Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 29.

⁹⁷ Highet, Apud, Ruedas de la Serna, Op. cit., p.28.

⁹⁸ Vide Nietzsche, Op. cit., p. 59.

⁹⁹ Octavio Paz, Op. cit., p. 398.

¹⁰⁰ Vide Ruedas de la Serna, Op. cit., p. 29.

¹⁰¹ Vide Ibid., p. 30.

realizaron las *arcádicas* dionisiacas. En esa reelaboración –hemos intentado sugerirlo anteriormente- estaría imbricada la expresión dionisiaca asimilada por el *discurso arcádico*. Éste nacería justamente de la contradicción, en el momento en que el hombre es escindido en dos partes antagónicas, cuando el proceso civilizatorio lo va alejando de la Naturaleza. *El discurso arcádico* nace en la urbe, necesita soñar desde la urbe esa Naturaleza primordial, que conforme avanza la civilización es cada vez más lejana. Justamente allí nace el dolor de la escisión; ese dolor, nos dice Nietzsche, es el que siente el hombre cuando es separado de Lo uno primordial.¹⁰² Es el dolor de la poesía dionisiaca, que en contrapunto con el placer genera el ritmo de las analogías, allí está la contradicción que Paz señala como el alma de la poesía moderna. Entonces el conflicto entre poesía y modernidad que apunta Paz¹⁰³ –creemos- no se inicia con los prerrománticos como él dice, sino mucho antes, como advierten las Escrituras Sagradas, cuando el hombre es arrancado del Paraíso.

En ese sentido el nacimiento del *discurso arcádico* se convierte en un signo fundamental para entender un proceso civilizatorio en que la poesía es arrancada de su origen para que pueda reinventarse a sí misma desde el nuevo paisaje urbano. También podemos entender el *discurso arcádico* como una manifestación de “la analogía”, ya que es esencialmente contradicción. Entonces “la analogía” asimilada por *el discurso arcádico*, evoluciona en Occidente no como una religión secreta -tal como sugiere Paz¹⁰⁴- sino imbricada en el proceso de la tradición clásica, capaz de reinventar mil veces la Roma de Virgilio. No son sólo los gnósticos, los ocultistas y los herméticos los portadores de los secretos de “la analogía”; “la analogía,” a veces de forma explícita, otras implícita, se manifiesta constantemente en todo el proceso de la cultura occidental; no se trata de un hecho marginal -como señala Paz- descubierto por los románticos, se trata de un complejo tejido que va urdiendo la tradición literaria impulsada por el contrapunto dialéctico: el artista objetivo de la forma precisa en el trazo apolíneo, lucha contra el artista subjetivo embriagado de dolor dionisiaco¹⁰⁵; Apolo con su lira emprende un duelo musical contra la flauta de Pan; la precisión escultórica de Miguel Ángel con toda su pureza monocromática

¹⁰² Vide Nietzsche, Op. cit., p. 63.

¹⁰³ Vide Octavio Paz, Op. cit., p. 358.

¹⁰⁴ Vide Ibid., p. 392.

¹⁰⁵ Vide Nietzsche, Op. cit., p. 62.

se opone al colorido embriagado de las pinturas báquicas. En el contrapunto de “la analogía” las diferencias son complementarias (“la analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias”¹⁰⁶); de ese modo el descubrimiento de Troya por Schliemann (que azarosamente coincide con la publicación de *El nacimiento de la tragedia*) completa y complementa el rostro del mundo griego exponiendo la riqueza de su verdadero significado en el proceso histórico.

El mismo contrapunto de “la analogía” impulsa el género de la poesía pastoril (que entraña el *discurso arcádico*, el tópico del *locus amoenus* y la expresión dionisiaca), que se desarrolla en la Edad Media primero en la musicalidad de las *Églogas* de Dante; después en los versos bucólicos de Petrarca: ambos poetas influenciados, sobre todo, por Teócrito y Virgilio. La escuela trovadoresca provenzal con todas sus ramificaciones, se encarga de llevar nuestro género hasta el renacimiento donde, por su belleza, destacan las églogas garcilasianas entre otras tantas églogas pastoriles. Más o menos en estas décadas (en 1504) Sannazaro escribe su *Arcadia*. Sabemos de cierto que se inspira en un lugar imaginario donde sueñan los pastores.¹⁰⁷ Más de un milenio después de que Virgilio construyera su región imaginaria, enriquecida por la infinita tradición, la *Arcadia* había sido reinventada.

La novela pastoril de Sannazaro es una de las influencias centrales en *El Bernardo* de Balbuena, así como lo son Teócrito y Virgilio.¹⁰⁸ La inspiración que trama el poema épico tiene que ver esencialmente con “la analogía”, con la música: “el poeta tiene ciertos recuerdos que el alma interiormente siente de aquella consonancia y armonía, que lo hacen estar en consonancia y armonía con el mundo. Música y poesía, acaso pitagóricamente, permiten al Universo, la poesía, “alma de música.”¹⁰⁹

Balbuena quizás sea uno de los principales transmisores de género pastoril en la Nueva España. Acaso es el primero en soñar un *discurso arcádico* con los ojos heridos por nuestra Naturaleza mexicana. El sentido mítico del *locus amoenus* renace en la virginidad de las selvas que, por vez primera, contemplan los ojos europeos, como si se repitiera el mito *ab initio*. Balbuena reinventa la Arcadia de Virgilio, la *Arcadia* de Sannazaro, la inexistente, la misma; y la reconstruye desde unas tierras hasta hace poco tiempo inexistentes para los

¹⁰⁶ Octavio Paz, Op. cit., p. 396.

¹⁰⁷ Vide Ana María Platas Tasende.- *Diccionario de términos literarios*. Espasa Calpe. Madrid, 2000, pp. 57, 616, 702.

¹⁰⁸ Vide Ramón Xirau, Op. cit., p. 1.

¹⁰⁹ Ibid., p. 11.

Europeos. Sobre Balbuena nos dice Alfonso Reyes, “si pertenece a la mancha por nacimiento, pertenece a México por educación.”¹¹⁰ El maestro Reyes coincide con Francisco Monterde reafirmando la idea de que Balbuena posee un “clasicismo romántico”¹¹¹; y Apunta que Balbuena convirtió su pluma en un pincel para regalarnos una especie de topografía poética inspirada en la Naturaleza sorprendente, insólita para los europeos, de nuestras tierras mexicanas.¹¹²

Después de Balbuena –apunta Reyes- el Padre Landívar cultivaría, con belleza y virtuosismo, el sueño arcádico de nuestra Naturaleza, en su *Rusticatio Mexicana*.¹¹³ “El poeta –nos dice Reyes- viaja a través de la Naturaleza seguido por todos los dioses de los gentiles que asisten pasmados a tanto prodigio natural de este Nuevo Mundo.”¹¹⁴

Balbuena y Landívar son dos excepciones para Alfonso Reyes¹¹⁵, en tres siglos en que nuestra Naturaleza fue desdeñada por los altivos europeos; no sería sino hasta la aurora del siglo XIX cuando, “al fin visitaron los poetas nuestras propias selvas, armados con la varilla mágica que revela el oro de las minas y el misterio de los manantiales callados.”¹¹⁶

Llegamos por fin a nuestra Arcadia Mexicana, heredera –como queremos sugerir- de la expresión dionisiaca por medio del género pastoril y el *discurso arcádico*. Encabezada por fray Manuel de Navarrete, en cuyos versos “el paisaje...ha de ser algo como un pensamiento suspendido; como un éxtasis en el torbellino de las formas”¹¹⁷; nuestra Arcadia –sugiere Menéndez Pelayo- se presenta desde un principio arraigada a las tradiciones clásicas.¹¹⁸ Navarrete, junto con Sánchez de Tagle, Ochoa y Ortega, consigue crear –más que una asociación- una verdadera escuela literaria donde se cultiva, sobre todo, la tradición grecolatina. Pesado por ejemplo – que estrictamente no pertenecería a la Generación de la Arcadia, pero sí a la escuela literaria de Navarrete- fue un sobresaliente traductor de las lenguas clásicas, y un erudito lector especialista del renacimiento italiano.

¹¹⁰ Alfonso Reyes, “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo I. FCE. México, 1989, p. 201.

¹¹¹ Vide Idem.

¹¹² Vide Idem.

¹¹³ Ibid., p. 204.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Vide Ibid., pp. 194-199.

¹¹⁶ Ibid., p. 199.

¹¹⁷ Ibid., p. 211.

¹¹⁸ Vide Ibid., p. 216.

Así también Pagaza fue un latinista erudito.¹¹⁹ La Arcadía Mexicana entonces, de acuerdo con Alfonso Reyes, se convirtió en una escuela literaria que rebasa los límites cronológicos que sugiere Altamirano (nacidos entre 1776 y 1790¹²⁰), para ubicarla como una Generación: Riva Palacio, Francisco de Paula Guzmán, José Bernardo Couto, el mismo Altamirano y muchos otros sucesores de Navarrete serían parte de esta escuela heredera del *discurso arcádico*. Todos ellos, tanto los que nacieron entre 1776 y 1790, como los que nacieron entre 1791-1850, de alguna manera fueron influenciados por el género pastoril, leyeron a Teócrito, conocieron la Arcadía de Virgilio y la de Sannazaro, recurrieron al pincel de Balbuena cuando había que dibujar nuestro paisaje, se empaparon del Padre Landívar cuando fue necesario transformar la energía en Naturaleza.¹²¹ Todos ellos debieron haber escuchado la música de “la analogía”, a veces oculta en el ritmo del verso bien medido; otras desnuda en la música embriagada de los pastores, o en la expresión del paisaje que dialoga con el hombre; a veces oculta en las sombras despobladas por la luz de Apolo; otras desnuda en el doloroso grito del artista dionisiaco; a veces oculta en el equilibrio clásico que transforma la Naturaleza en escultura; otras desnuda en la Naturaleza embriagada y delirante. Ya sea oculta tras la forma objetiva, o desnuda en su esencia de música, “la analogía” –creemos- llega a nuestro romanticismo mexicano impulsada por la fuerza dialéctica que genera la batalla entre Dioniso y Apolo.

Recapitulando: la idea de este trabajo surgió como una intuición, en el momento en que sentimos y sobre todo escuchamos las voces de un diálogo entre la Naturaleza y el hombre, que parecían ser las mismas en tres poemas mexicanos del siglo XIX; uno de ellos, “Silvia en el prado,” clasificado como puramente neoclásico,¹²² y los otros dos (“La posesión tranquila” y “Los naranjos”), clasificados como neoclásico-románticos.¹²³ Se trataba de las voces de “la analogía”, cuyas resonancias (como hemos intentado explicar) son milenarias; pero al mismo tiempo se trataba de una resonancia afín a los tres poemas; de una manera de aproximarse al paisaje y de sentirlo muy similar en los tres poetas. Sería más que una locura romántica aventurarse a decir (habiendo investigado tan poco) que esta resonancia es

¹¹⁹ Vide Ibid., pp. 205, 214, 212, 216.

¹²⁰ Vide Fernando Tola de Habisch, Op. cit., p. 1.

¹²¹ Vide Alfonso Reyes, Op. cit., p. 205.

¹²² Vide Octaviano Valdés, “Introducción y selección,” en Op. cit., pp. XII-XIII.

¹²³ Ibid., pp. XV-XXV.

característica de los poetas neoclásico románticos mexicanos; el propósito central de este trabajo, que no deja de ser aventurado, se limitaría a señalar dónde está dicha resonancia, e intentar explicar el porqué parece común a los tres poemas. La existencia de dicha resonancia será el hilo conductor que nos permitirá el análisis de otros rasgos románticos en nuestros tres poemas; para ello tendremos que acotar, sobre todo en “Silvia en el prado,” el territorio neoclásico.

SILVIA EN EL PRADO

Cuando Silvia al prado
sale a divertir
el campo se alegra
al verla salir.

Jilguerillo hermoso,
bello Colorín,
dulce Filomena,
desde un alelí
le cantan la salva
con pico sutil,
juzgándola Aurora
al verla salir.

El prado se cubre
de hermoso matiz,
sus cálices abren
floreillas mil,
y el albo pie besan
la rosa y jazmín
a mi pastorcilla
al verla salir.

Si son tan dichosos
que va por allí,
los mis corderillos
vanla a recibir,
y triscan alegres
indicando así
el gozo que tienen
al verla salir.

Al mismo Amor niño
una tarde vi,
que el arco y las flechas
arrojó de sí,
y se fue corriendo
con mi bien a unir,
creyéndola Venus
al verla salir.¹²⁴

¹²⁴ Anastasio María de Ochoa y Acuña, “Silvia en el prado”, en *Poesía neoclásica y académica*. UNAM. México, 1994, pp. 18-19.

trabajo, que no deja de ser aventurado, se limitaría a señalar dónde está dicha resonancia, e intentar explicar el porqué parece común a los tres poemas. La existencia de dicha resonancia será el hilo conductor que nos permitirá el análisis de otros rasgos románticos en nuestros tres poemas; para ello tendremos que acotar, sobre todo en “Silvia en el prado,” el territorio neoclásico.

SILVIA EN EL PRADO

Cuando Silvia al prado
sale a divertir
el campo se alegra
al verla salir.

Jilguerillo hermoso,
bello Colorín,
dulce Filomena,
desde un alelí
le cantan la salva
con pico sutil,
juzgándola Aurora
al verla salir.

El prado se cubre
de hermoso matiz,
sus cálices abren
floreillas mil,
y el albo pie besan
la rosa y jazmín
a mi pastorcilla
al verla salir.

Si son tan dichosos
que va por allí,
los mis corderillos
vanla a recibir,
y triscan alegres
indicando así
el gozo que tienen
al verla salir.

Al mismo Amor niño
una tarde vi,
que el arco y las flechas
arrojó de sí,
y se fue corriendo
con mi bien a unir,
creyéndola Venus
al verla salir.¹²⁴

¹²⁴ Anastasio María de Ochoa y Acuña, “Silvia en el prado”, en *Poesía neoclásica y académica*. UNAM. México, 1994, pp. 18-19.

Madame de Staël en su ensayo “De la poesía clásica y de la poesía romántica” (que enfatiza de manera esquemática lo que hemos querido exponer anteriormente) nos dice que “se ha comparado, en diversas obras alemanas, la poesía antigua a la escultura y la poesía romántica a la pintura.”¹²⁵ La idea nos remite inmediatamente al *Nacimiento de la tragedia*, donde Nietzsche hace una distinción “entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dioniso”¹²⁶ (Victor Hugo en el *Prefacio a Cromwell* distingue, en este sentido, entre la luz y la sombra). Esto nos sugiere una posible relación –que ya había sido intuida por Seillère¹²⁷– entre lo apolíneo y lo neoclásico, así como entre lo dionisiaco y lo romántico. La intuición de Seillère nos ofrece toda una nueva perspectiva para el análisis de los tres poemas; por lo pronto quedémonos con la idea de escultura-apolíneo-neoclásico. El arte de la escultura (de la escultura clásica a la que se refieren Nietzsche y de Staël) requiere sobre todo de la precisión en la forma; de la nitidez en el dibujo de la forma. Para Nietzsche¹²⁸ nitidez, precisión y medida son características esenciales del arte apolíneo. Y son precisamente éstas las tres características neoclásicas que saltan a la vista en una primera lectura de “Silvia en el prado”; la nitidez de las imágenes, la claridad con que se hace del paisaje una escultura, a lo largo de todo el poema, tiene como mejor ejemplo los primeros cuatro versos de la tercera estrofa:

El prado se cubre
de hermoso matiz,
sus cálices abren
florejillas mil,¹²⁹

La precisión en el trazo de las acciones se hace más notoria cuando describe en los cuatro últimos versos de la segunda estrofa la peculiar manera como el jilguerillo¹³⁰ y la Filomena le cantan la salva (a Silvia):

le cantan la salva
con pico sutil,
juzgándola Aurora
al verla salir.¹³¹

¹²⁵ Madame de Staël, “De la poesía clásica y de la poesía romántica,” en *Alemania*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1947, p. 66.

¹²⁶ Nietzsche, Op. cit., p. 40.

¹²⁷ Vide Isaiah Berlin, Op. cit., p. 36.

¹²⁸ Nietzsche, Op. cit., p. 59.

¹²⁹ Anastasio María de Ochoa y Acuña, “Silvia en el prado,” en Op. cit., p. 18.

¹³⁰ El Colorín es un sinónimo del jilguerillo.

¹³¹ Anastasio María de Ochoa y Acuña, “Silvia en el prado,” en Op. cit., p. 18.

Y por último cabe mencionar la medida, cuya prueba son las octavillas italianas perfectamente bien medidas con todos sus acentos agudos en el cuarto y el octavo verso.¹³² Además en todo el poema una sencillez y una limpidez se dejan sentir asociadas también a la claridad con que se dibuja su bien trazada forma escultórica.

“Motivo típicamente edénico fueron siempre los pájaros,”¹³³ nos dice Ruedas de la Serna; con lo cual podríamos pensar que la aparición del jilguerillo y la Filomena (que es el ruiseñor) es un rasgo romántico, en el sentido romántico de reinventar el Paraíso; sin embargo en este caso definitivamente no lo es, porque en este poema no sólo los pájaros sino también toda la Naturaleza (el alelí, la rosa, el jazmín) es importada de Europa. Y uno de los rasgos fundamentales de nuestro romanticismo mexicano es que buscaba su identidad en la Naturaleza nueva, maravillosa y exótica de su propia tierra.¹³⁴

Hemos apuntado algunos rasgos neoclásicos que parecen abundar en la mayor parte del poema, ¿dónde estaría entonces la resonancia romántica de nuestra hipótesis? La analogía entre el hombre y la Naturaleza, el diálogo silencioso entre las voces de la Naturaleza y la belleza de una mujer aparece desde la primera estrofa y es el motivo central de todo el poema:

Cuando Silvia al prado
sale a divertir
el campo se alegra
al verla salir.¹³⁵

En sólo cuatro versos el poeta nos ha dicho que el campo tiene corazón, y que además tiene ojos. Después nos dirá que los pájaros pueden cantarle a la belleza de una mujer, y que el prado puede no sólo sentir esa belleza, sino también florecer con ella, florecer por ella. Hay que advertir que en este diálogo solamente al final se nos dice que Silvia es bella, cuando Cupido¹³⁶ la confunde con Venus, “creyéndola Venus / al verla salir.”¹³⁷ Antes de esto nunca el poeta nos dijo que Silvia era bella y sin embargo ya lo sabíamos, el secreto se desnudaba con la luz de la Aurora a través de la música silenciosa de las analogías. Estamos ante el secreto a voces de un concierto infinito; el poeta ha colocado un espejo

¹³² Vide Ana María Platas Tasende, *Op. cit.*, pp. 578, 580.

¹³³ Jorge A. Ruedas de la Serna, *Op. cit.*, p. 131.

¹³⁴ Vide *Ibid.*, p.13.

¹³⁵ Anastasio María de Ochoa y Acuña, “Silvia en el prado,” en *Op. cit.*, p. 18.

¹³⁶ El Amor niño del poema se refiere al Amorcillo, figura de niño con que se representa a Cupido.

¹³⁷ Anastasio María de Ochoa y Acuña, “Silvia en el prado,” en *Op. cit.*, p. 19.

entre el rostro invisible de Silvia y la Naturaleza; los reflejos de la luz sobre el espejo sueñan un diálogo múltiple, interminable que es justamente nuestro diálogo, tanto milenarismo como romántico: sin decirnos nada, una voz silenciosa nos habla de la belleza de Silvia; otras voces nos hablan de un prado florido que conversa simultáneamente con la belleza de Silvia y el canto de los pájaros; a éstas se les une la nívea voz del albo pie de Silvia, que contrasta con el colorido del paisaje, y resuelve su contrapunto armonizando con la luz del Aurora.¹³⁸ “La analogía” coloca un espejo entre la Diosa de la luz y la palabra que designa esa luz sonrosada que precede instantáneamente la salida del sol, estamos ante la belleza de un trazo impreciso en una escultura hecha de precisiones. En el momento en que el Jilguerillo confunde a Silvia con la Diosa, deja abierta la posibilidad de que nosotros confundamos a la Diosa con ese destello de luz, mágico, que en un instante revela la belleza del alba. “La analogía” hace de la confusión identidad y pertenencia, si esto se confunde con aquello, esto puede ser aquello, ambos pertenecen al origen: la historia de la palabra –por contigüidad- se ha encargado de relacionar la aurora con la Diosa que abre las puertas del día; confundimos el presente con el origen en el trazo impreciso de un solo verso. El destello de la aurora también evoca la totalidad del poema, que tal como el ritmo de “la analogía” parece acontecer en un mismo instante; en cuanto Silvia sale al prado, con la verticalidad de un acorde armonioso, todo el poema sucede. El rasgo romántico consiste en encontrar una anomalía allí donde todo parecía homogéneo, esa anomalía en el Jazz es la “blue note”, una nota extraviada en los ínfimos, una pincelada perversa en el retrato de una virgen, una mirada impresionista en un paisaje trazado, casi en su totalidad, con la forma objetiva.

Esa nota extraviada nos invita a retomar la métrica del poema, si bien habíamos dicho que la medida de las octavillas italianas apuntaba al clasicismo, ahora decimos que subyacente (en la sombra como diría Víctor Hugo), está la expresión dionisiaca oculta en la medida del verso de arte menor: el tamaño del verso evoca musicalmente la sutileza del poema (que es la misma sutileza de Silvia); evoca también el breve instante en que el paisaje sucede: la música delirante y orgiástica ha sido atrapada por la medida de Apolo en la regularidad acentual del verso; pero cuando el verso se repite, una y otra vez en la recitación, la voz

¹³⁸ Aurora con el doble sentido que tiene en el poema, como la Diosa encargada de abrir las puertas del día y como la aurora.

evocativa del delirio surge para expresar con música, la esencia del poema que cabe en un solo pulso, en un solo instante donde todo “rima y ritmo”, donde todo se corresponde. Así mismo la vocal cerrada “i” (que en una transcripción microtonal correspondería al sonido más agudo del poema) también expresa musicalmente la sutileza de Silvia y de toda la composición, así como los agudos violines expresan los sentimientos más delicados. La música desmesurada de la palabra con sus consonantes, que saben percutir, y sus vocales cantoras es atrapada en la estructura del verso, así como el alma de una virgen, en una escultura clásica, así como la bestia subyace en el espíritu humano, así como Dioniso se ocultaba en el rostro de la Grecia clásica. Así, la Filomena¹³⁹ de nuestro poema evoca la virginidad del paisaje que se desnuda con la presencia de Silvia. Atrapada en la métrica, la música embriagada sugiere tímidamente que, en ese *locus amoenus*, a lo mejor, algún día, algún hombre se encontrará con Silvia.

LA POSESIÓN TRANQUILA

Hora que vuelve la primavera
 y el campo todo florece y vive,
 al campo vamos y selva umbrosa.
 Por ti, mi Elisa, sus verdes pámpanos
 la tierna hiedra lozana extiende,
 y el cedro erguido con pompa ofrece
 sombra apacible, donde descanses.
 Por ti la fuente templada y límpida
 desciende al sesgo del verde monte,
 y reflejando del sol las luces,
 por entre guijas y césped, diáfana,
 une sus ondas al sacro río,
 que coronado de hojosos álamos,
 móviles plátanos y esbeltas palmas,
 cubierto en torno de espuma cándida
 su curso rápido tuerce sonando.
 En la espesura, dulces flauteos
 las tiernas aves esparcen, tímidas,
 y entre las ramas tálamos forman.
 ¡Felices sitios do el alma goza
 soledad grata, quietud, contento!
 Aquí, doquiera, memorias viven
 de amores férvidos y blandas quejas:
 aquí delicias, nueva esperanza,

¹³⁹ La Filomena se presta a una doble lectura. En primer lugar –en el mundo mitológico- se trata de la hija de Pandión, rey de Atenas, que fue violada por su cuñado y después, para escapar de éste, se transformó en ruiseñor; de ahí que, sobre todo en poesía, se utilice Filomena por ruiseñor. En segundo lugar, el término podría evocar –como aquí sugerimos- a la virgen Filomena de la hagiografía.

paz y cariños fieles renacen.
 ¡Ah! Pues la suerte me da propicia
 gozar tus brazos y amarte siempre,
 jamás, Elisa, de ellos me apartes.
 Los años vuelen y yo a tu lado
 premio merezca, que no conceda
 benigno el cielo, si no es, felice
 al tierno amante, que cual yo, amare.¹⁴⁰

Nuevamente la nitidez de las imágenes, que transforman el paisaje en escultura, se hace presente como un rasgo neoclásico: “Por ti la fuente templada y límpida / descende al sesgo del verde monte.”¹⁴¹ Alfonso Reyes apunta que Pesado se distingue “por cierta especie de claridad de precisión.”¹⁴² Ambos adjetivos se involucran en el término nitidez. Esa nitidez se vuelve transparencia en los versos que siguen, quizás los más bellos del poema, en los cuales Pesado describe cómo el reflejo de las luces del sol atraviesa¹⁴³ el agua de la fuente, una fuente que nos imaginamos infinitamente cristalina gracias al uso virtuoso del adjetivo “diáfana”: “y reflejando del sol las luces / por entre guijas y césped diáfana.”¹⁴⁴ Y justamente este adjetivo es el que emplea Reyes para referirse al paisaje de Pesado: “en este paisaje nos deslumbra constantemente la diafanidad de la luz.”¹⁴⁵ En este caso nos deslumbra todavía más la luz que adquiere movimiento e incrementa pureza al contacto con el agua, evocando un jardín de cristales. Sin embargo, frente a la nitidez de estas imágenes, aparecen otras, que sin ser totalmente vagas o difusas, tienden levemente a la imprecisión, a la desmesura dionisiaca¹⁴⁶: “por ti, mi Elisa, sus verdes pámpanos / la tierna hiedra lozana extiende.../ móviles plátanos y esbeltas palmas;”¹⁴⁷ en los dos primeros versos la imagen es un tanto difusa; ¿cómo es posible que la hiedra extienda sus pámpanos? La imagen evoca un horizonte verde extendido de jóvenes sarmientos; pero el poeta no ha mencionado nunca el horizonte, nosotros soñamos el horizonte al imaginar que la hiedra

¹⁴⁰ José Joaquín Pesado, “La posesión tranquila,” en *Poesía neoclásica y académica*. UNAM. México, 1994, pp. 43-44.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.43.

¹⁴² Alfonso Reyes, *Op. cit.*, p. 217.

¹⁴³ Justamente el adjetivo diáfana nos da a entender que la luz atraviesa el agua aunque el poeta no lo diga.

¹⁴⁴ José Joaquín Pesado, “La posesión tranquila,” en *Op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁵ Alfonso Reyes, *Op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁶ Vide Nietzsche, *Op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁷ José Joaquín Pesado, “La posesión tranquila,” en *Op. cit.*, p. 43.

tiene alma, y que con su alma, con su voluntad, se extiende ella misma, al mismo tiempo que extiende sus pámpanos. En el tercer verso la imagen, “móviles plátanos,” no es totalmente clara ni totalmente precisa, no se trata de una escultura cuyos límites han sido perfectamente moldeados, se trata más bien de una música que nos permite evocar al menos dos imágenes simultáneas, paradigmáticas, metafóricas, invisibles: es posible que el viento, del que no se habla, mueva los plátanos; también es posible que los plátanos sean móviles sólo por el hecho de ser árboles, por tener el potencial de moverse, aunque no se muevan...no lo sabemos. Alfonso Reyes justamente menciona “los toldos cerrados de los platanares”¹⁴⁸ para referirse a aquella poesía que empieza a contemplar “la visión de nuestro paisaje”¹⁴⁹, camino al romanticismo, a la desmesura; camino que parece irrumpir en la regularidad de la cláusula rítmica¹⁵⁰ introduciendo por primera vez un hemistiquio proparoxítono, justamente con la palabra plátanos: “móviles **plátanos** / y esbeltas palmas.” En este sentido también irrumpe “la selva umbrosa” de nuestra Naturaleza en el campo florido de la tradición pastoril, allí donde todo era luminoso aparece una sombra, la luz de Apolo evoca la sombra de Dioniso: “al campo vamos y selva umbrosa”, evocando también el erotismo de la selva, humedad y sombra. Y en la claridad de las imágenes irrumpe “la analogía” vestida de metonimia, asociando la flauta con el canto de los pájaros: “en la espesura, dulces flauteos /las tiernas aves esparcen tímidas”; cuando la espesura selvática irrumpe de nuevo en el prado florido con su connotación erótica. El erotismo se ve enriquecido con el término “tálamos”, que abre paradigmáticamente la ambivalencia de las analogías: así las aves pueden formar iglesias donde se casan los novios, o lechos conyugales, o aquel lugar donde se asientan las flores, siendo las aves flores: “las tiernas aves esparcen tímidas / y entre las ramas tálamos forman.” Todo esto como un dibujo en movimiento, entre las ramas. Intensificando el erotismo aparece “la analogía” vestida de sinestesia despertando el sentido del tacto: “de amores férvidos y **blandas quejas**”, allí donde Eros parece arder (Parece ser que la sinestesia aparece en la poesía clásica y es recuperada especialmente por la poesía parnasiana y simbolista; el poema de Baudelaire

¹⁴⁸ Alfonso Reyes, Op. cit., p. 196.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ El poema, en su mayor parte, está construido con versos de dos hemistiquios pentasílabos, con un pie dactílico y otro trocaico por cada hemistiquio.

“Correspondencias”, donde especialmente se usa, aparece en 1857¹⁵¹, tres años antes de la muerte de Pesado, si Pesado no lo llegó a leer, sólo es una conjetura, la sinestesia que aquí presentamos fue transmitida por la tradición clásica; aunque probablemente Pesado conocía la poesía parnasiana). Podemos decir que en estas imágenes ya se dejan sentir la vaguedad, la ambigüedad y la desmesura del espíritu romántico, así como el erotismo oculto bajo la sombra que tiende la selva, en el “*analogon*”¹⁵² simbólico de la expresión dionisiaca.

En cuanto a la desmesura, nuevamente irrumpe en la métrica del poema: todos los versos de poema son decasílabos compuestos (muy usados por los románticos españoles¹⁵³) con sus dos hemistiquios bien definidos, algunos pocos interrumpen la regularidad de la cláusula métrica (explicada anteriormente en nota al pie número 86), sobre todo los que son proparoxítonos o de hemistiquio proparoxítono (los versos de éste tipo no eran aceptables para la preceptiva del siglo XVIII, sólo hasta el romanticismo empezaron a combinarse con versos llanos y agudos¹⁵⁴); y es uno de éstos el que abre la llave de las analogías, el que abre con justa fuerza nuestra resonancia, nuestro diálogo entre la Naturaleza y el hombre:

Hora que vuelve la primavera
y el campo todo florece y vive,
al campo vamos y selva umbrosa.
Por ti, mi Elisa, sus verdes pámpanos
la tierna hiedra lozana extiende,
y el cedro erguido con pompa ofrece
sombra apacible, donde descansas.¹⁵⁵

(nótese que el verso en cursivas es el decasílabo proparoxítono, y es el primero de este tipo que aparece en el poema).

Exactamente igual que en “Silvia en el prado”, nuestro poeta coloca un espejo entre la Naturaleza y una mujer; “por ti, mi Elisa,” todo el concierto de la Naturaleza florece; por ti se enciende un diálogo silencioso, una música secreta donde las voces de la Naturaleza hablan entre sí y al mismo tiempo le cantan a la belleza de una mujer; toda su expresión, toda su razón de ser, toda su pasión, es por tu belleza mi Elisa. Una Belleza que –igual que en “Silvia en el prado”- es invisible; nunca nos dice el poeta que Elisa es bella, y sin

¹⁵¹ Vide Ana María Platas Tasende, Op. cit., p. 775.

¹⁵² Vide Nietzsche, Op. cit., p. 43.

¹⁵³ Vide T. Navarro Tomás.- *Métrica española*. Labor. Barcelona, 1991, p. 379.

¹⁵⁴ Vide José Domínguez Caparrós.- *Diccionario de métrica española*. Alianza. Madrid, 1999, p. 466.

¹⁵⁵ José Joaquín Pesado, “La posesión tranquila” en Op. cit., p. 42-43.

embargo lo imaginamos, porque podemos ver su rostro en la limpidez cristalina de la fuente, en la belleza del cedro erguido o en la espuma cándida. Más que ver su belleza, la escuchamos por medio del diálogo silencioso de las analogías. La belleza invisible habla merced al paisaje, dialoga con el paisaje de una manera muy similar –nos atrevemos a decir- que en “Silvia en el prado”. Y ésta es nuestra resonancia.

Habría que hablar también de Elisa como un rasgo neoclásico, ya que la *Elisa* de Pesado está inspirada en la *Donna Angelicata*,¹⁵⁶ especie de musa con carácter divino, que se convirtió en un tópico bien definido por su recurrencia entre los poetas del *dolce stil nuovo* italiano (segunda mitad del siglo XIII y siglo XIV).¹⁵⁷ Su pureza virginal y luminosa de rasgos bien definidos evoca el trazo escultórico de Apolo, su aparición casi milagrosa, el misticismo de un instante sagrado, parecido al instante de “la analogía”, donde la totalidad sucede simultáneamente. Así la aparición repentina de Elisa en el verso proparoxítono “llega siempre revestida en un milagro resplandeciente”¹⁵⁸, en el momento justo en que “la analogía” extiende su espejo entre la Naturaleza y la silueta de Elisa. La misma “analogía”, en su esencia contradictoria, expresa las dos caras de la *Donna Angelicata* elaborada por la tradición: la *Donna* casta y pura del *dolce stil nuovo* representa una dignificación y espiritualización del adulterino amor cortés, transmitido por nuestra *escuela trovadoresca provenzal*.¹⁵⁹ Acaso un amor de esencia dionisiaca. Así “la analogía” se manifiesta imbricada en la tradición elaborando un tópico bien definido a partir las relaciones contradictorias; en este caso la virgen angelical parece ser la antítesis de la mujer adúltera del amor cortés. Esta circunstancia nos invita a la disertación intuitiva: ¿acaso la *Donna Angelicata* elaborada por la tradición no pasó a ser la mujer maldita del romanticismo francés?, implicada en el milagro infernal, ataviada con fetiches simbólicos del erotismo dionisiaco. Acaso la Sarah, o la Jeanne Duval de Baudelaire, no se parecen en un espejo cóncavo a la Elisa de Pesado. Recordemos que para Octavio Paz, Baudelaire es más que simbolista, heredero del romanticismo inglés y alemán (“Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética”¹⁶⁰). Y en ese romanticismo, por qué no, aparece la expresión dionisiaca elaborada por la tradición, en esa virgen maldita a quien Baudelaire dedica el

¹⁵⁶ Vide Alfonso Reyes, Op. cit., p. 217.

¹⁵⁷ Vide Ana María Platas Tasende, Op. cit., p. 226.

¹⁵⁸ Alfonso Reyes, Op. cit., p. 217.

¹⁵⁹ Vide Ana María Platas Tasende, Op. cit., p. 226.

¹⁶⁰ Vide Octavio Paz, Op. cit., p. 394.

poema “A una Madona”: “quiero elevar por ti, Madona dueña mía / un altar subterráneo en el fondo de mi angustia.../ pondré la serpiente que me muerde las entrañas / bajo tus talones, para que pises y escarnezcas / reina victoriosa y fecunda en redenciones / a ese monstruo lleno de odio y salivazos.”¹⁶¹ Obsérvese por un lado la exaltación a la fecundidad que en este caso produce una redención infernal (antítesis de la redención de Cristo), probablemente asociada a la cópula, y por otro, el símbolo de la serpiente, siempre asociado a la mujer, que nos remite tanto al *Génesis* como a la estampa de las diosas cretenses con los senos descubiertos, sosteniendo una serpiente en cada mano como cualquier ménade dionisiaca. La Fecundidad, por contigüidad asociada al erotismo, que se vuelve grotesco (recordemos que en el *Prefacio a Cromwell* Víctor Hugo defiende la belleza de lo grotesco como un rasgo fundamental de lo romántico) cuando las ménades desgarran al macho cabrío y se beben su sangre; la alusión al Averno (hay que mencionar que Dioniso bajó a los ínferos) al griego y al cristiano; y la serpiente asociada a la mujer y también al infierno son elementos simbólicos que la tradición occidental –creemos- se ha encargado de reelaborar, en el proceso histórico impulsado por el contrapunto dialéctico de “la analogía.” Así, en nuestras letras mexicanas, más de un siglo después de la publicación de *Las flores del mal*, aparece “Casida la tentadora”¹⁶² (poema que describe a una prostituta) de Sábines, cuya prosopografía se reduce a la palabra serpiente, y cuya etopeya es sugerida por un juego de espejos, laberinto de caricias y deseo. Entre muchos otros ejemplos aparece también “Darío en el burdel” de José Emilio Pacheco donde la *Donna Angelicata* “era tan bella que borraba el pecado / original, y en vez de serpiente / ofrecía la manzana intacta / a la sombra del árbol del Paraíso / en cada transacción, lejos de mancharlo / purificaba su cuerpo.../ pues la rosa sexual al entreabrirse / conmueve todo lo que existe.”¹⁶³ Aquí la sombra evoca la oscuridad de Dioniso donde el pecado se transforma en virtud; aquí el rostro de la *Donna Angelicata* trabajado por el tiempo se ve reflejado en el espejo de la poesía moderna esencialmente contradictoria; no se trata de una antítesis sino de una reconciliación, “la analogía” reconcilia los aparentes opuestos: donde la castidad purificaba,

¹⁶¹ Charles Baudelaire, “A una Madona”, en *Obras selectas (Las flores del mal)*. Tr. Enrique López Castellón. Edimat. Madrid, 2000, pp. 110-111.

¹⁶² Jaime Sábines, “Casida la tentadora”, en *Otro recuento de poemas (1950-1991)*. Joaquín Mortiz. México, 1991, p. 220.

¹⁶³ José Emilio Pacheco, “Darío en el burdel”, en *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*. FCE. México, 2002, p. 564.

ahora el sexo purifica; la belleza que antes nos acercaba a Dios ahora borra el pecado, y el símbolo de la rosa hace explícita su dimensión erótica ligada al deseo carnal desnudo en la expresión dionisiaca, en la sombra de Dioniso está la luz verdadera. Qué distinta y qué igual a nuestra Elisa se devela la flor maldita.

La flor erótica abre sus pétalos dejándose llevar en una danza evocada por la irregularidad de la cláusula rítmica, que en los últimos nueve versos del poema, todos ellos llanos, combina libremente, en un mismo hemistiquio, pies yámbicos (aquí nos pareció apropiado contar la anacrusis), trocaicos y dactílicos, justo en el momento en que el erotismo se hace explícito, ese erotismo que apenas era sugerido en “Silvia en el prado” se va acercando gradualmente a nuestra Arcadia dionisiaca, orgiástica, conforme nos adentramos en el romanticismo, como si –de acuerdo con Nietzsche- el futuro se acercase al pasado. Aquí el *locus amoenus* que se presentaba apacible y casto en “sombra apacible donde descanses”, se ha llenado de cariños y abrazos entre dos amantes, en ese proceso gradual en que la Naturaleza con su expresión erótica va invitando poco a poco al hombre a reconciliarse con ella en el acto sexual, allí donde el hombre se reconcilia con el origen.

Pareciera que este proceso es evocado por el camino del agua de la fuente que llega hasta el río:

Por ti la fuente templada y límpida
desciende al sesgo del verde monte,
y reflejando del sol las luces,
por entre guijas y césped, diáfana,
une sus ondas al sacro río,
que coronado de hojosos álamos,
móviles plátanos y esbeltas palmas,
cubierto entorno de espuma cándida
Su curso rápido tuerce sonando.

Aquí el agua informe y de formas infinitas expresada en su esencia de música evoca la metamorfosis de “la analogía”, a veces simultánea paradigmática y metafórica, otras imbricada en un proceso de contigüidad como en este caso en que el agua, con su connotación erótica, sugiere en su camino un proceso hacia el amor, hacia el lugar de amor. El agua -como la seducción- sin cambiar su esencia adquiere un nuevo ritmo cuando se pasea en la infinitud del paisaje. Se trata de “la transformación de la energía en Naturaleza”¹⁶⁴ (que ya habíamos mencionado cuando nos referíamos al Padre Landívar),

¹⁶⁴ Alfonso Reyes, Op. cit., p. 205.

que aparece mucho más romántica, más analógica, quizás más imbricada en la magia enigmática de las metamorfosis, en el tratamiento del agua de Padre Landívar:

Estas nieves y hielos, a la lumbre
del claro sol líquidanse, y del viento
al raudo soplo, buscan asiento
del monte, y gota a gota en las cavernas
se infiltran; abren brechas por un lado
de aquellas ígneas y tremendas figuras;
y salen en ejército formado
a develar a las palustres aguas.¹⁶⁵

Se trata de una traducción de Joaquín Arcadio Pagaza, que probablemente conoció Pesado. Aquí nos interesa señalar de qué manera la preceptiva neoclásica ha filtrado la riqueza evocativa y conceptual del pincel barroco de Landívar, que aparece desvestida de complejidades en el trazo escultórico de Pesado. Como bien apunta Highet, a veces es más romántico el pasado que el futuro, a veces nuestra “analogía” encuentra su riqueza expresiva más en su origen que en su devenir.

De José Joaquín Pesado, Luis G. Urbina ha dicho que “sobresalen en él las cualidades descriptivas, siente bien la Naturaleza y dibuja con exquisito pincel clásico.”¹⁶⁶ Nosotros podemos decir que con cincel clásico transforma la Naturaleza en escultura, y que con corazón romántico escucha el sentimiento de la Naturaleza.

LOS NARANJOS

Perdiéronse las neblinas
en los picos de la sierra,
y el sol derrama en la tierra
su torrente abrasador.
Y se derriten las perlas
del argentado rocío,
en las adelfas del río
y en los naranjos en flor.

Del *mamey* el duro tronco
picotea el *carpintero*,
y en el frondoso *manguero*
canta su amor el *turpial*;

¹⁶⁵ Padre Landívar, Apud, Alfonso Reyes, Ibid., p. 206.

¹⁶⁶ Luis G. Urbina, Apud, Manuel Maples Arce, Op. cit., p. 14.

y buscan miel las abejas
en las piñas olorosas.
Y pueblan las mariposas
el florido cafetal.

Deja el baño, amada mía,
sal de la honda bullidora;
desde que alumbró la aurora
juguetear loca allí.
¿Acaso el genio que habita
de ese río en los cristales,
te brinda delicias tales
que lo prefieras a mí?

¡Ingrata! ¿por qué riendo
te apartas de la rivera?
Ven pronto, que ya te espera
palpitando el corazón.
¿No ves que todo se agita,
todo despierta y florece?
¿No ves que todo enardece
mi deseo y mi pasión?

En los verdes tamarindos
se requiebran las palomas,
y en el nardo los aromas
a beber la brisa van.
¿Tu corazón, por ventura,
esa sed de amor no siente,
que así se muestra inclemente
a mi dulce y tierno afán?

¡Ah, no! Perdona, bien mío;
cedes al fin a mi ruego,
y de la pasión el fuego
miro en tus ojos lucir.
Ven, que tu amor, virgen bella,
néctar es para mi alma;
sin él, que mi pena calma,
¿cómo pudiera vivir?

Ven y estréchame, no apartes
ya tus brazos de mi cuello,
no ocultes el rostro bello,
tímida huyendo de mí.
Oprímense nuestros labios
en un beso eterno, ardiente,
y transcurran dulcemente
lentas las horas así.

En los verdes tamarindos
enmudecen las palomas;
en los nardos no hay aromas
para los ambientes ya.
Tú languideces; tus ojos

ha cerrado la fatiga,
y tu seno, dulce amiga,
estremeciéndose está.

En la rivera del río
todo se agosta y desmaya;
las adelfas de la playa
se adormecen de calor.
Voy el reposo a brindarte
del trébol en esta alfombra,
a la perfumada sombra
de los naranjos en flor.¹⁶⁷

Es el más romántico de los tres poemas (nótese que hemos ido estudiando los poemas gradualmente de menos romántico a más romántico). Octaviano Valdés apunta que el tono y el estilo de “Los naranjos” “es el de los idilios clásicos en los cuales se inspira.”¹⁶⁸ El poema abre con una imagen totalmente romántica que desde las alturas vaticina un viaje al centro de la Naturaleza, desde la nieve hasta el erotismo ardiente del *locus amoenus*, contemplados por la infinitud del paisaje: “perdiéndose las neblinas / en los picos de la sierra.”¹⁶⁹ Los dos versos nos evocan la vaguedad de perderse en el sentimiento de un horizonte invisible, que imaginamos infinito al ver las neblinas en movimiento atravesando los picos de la sierra; se trata de “un anhelo por lo infinito”¹⁷⁰ que bien señala Berlin como parte del romanticismo. Se trata también del “olvido de sí” que Nietzsche¹⁷¹ apunta como rasgo dionisiaco: el olvido de sí ligado a la desmesura, ligado al perderse, en la extensión infinita del horizonte nos recuerda “el paisaje de aire y de luz de los pintores (con esta bellísima descripción Alfonso Reyes se refiere al paisaje de José María de Heredia), en que particularmente se atiende a la mayor o menor iluminación del espacio y de las montañas; espectáculo que no es por completo del cielo, ni es por completo de la tierra. Con los signos más generales de uno y otro: sol allá y fulgor luminoso, y nubes viajeras; acá montañas nevadas y arcos de sombra sobre las llanuras.”¹⁷²

¹⁶⁷ Ignacio M. Altamirano, “Los naranjos,” en *Poesía neoclásica y académica*. UNAM. México, 1994, pp. 87-89.

¹⁶⁸ Octaviano Valdés, Op. cit., p. XXIV.

¹⁶⁹ Ignacio M. Altamirano, “Los naranjos,” en Op. cit., pp. 87,88.

¹⁷⁰ Isaiah Berlin, Op. cit., p. 34.

¹⁷¹ Nietzsche, Op. cit., p. 59.

¹⁷² Alfonso Reyes, Op. cit., p. 237.

Inmediatamente bajamos a la tierra con los dos siguientes versos: “y el sol derrama en la tierra / su torrente abrasador”, como si estos versos quisieran expresar alegóricamente la culminación del proceso de seducción de los amantes cuando, de súbito, el sol deja de iluminar los picos nevados de la sierra para derramar su torrente abrasador. Esta especulación metafórica parece cobrar sentido cuando -en los dos versos que siguen- el sol derrite las perlas “del **argentado rocío**”, aquí de nuevo “la analogía” vestida de sinestesia se hace presente. Así las perlas de plata se derriten evocando el cortejo de los amantes, como si se derritiera el hielo que los separa de un encuentro abrasador. “La analogía” ha colocado un espejo entre el proceso de la Naturaleza y el proceso de seducción. Entonces aparecen las adelfas en los dos versos siguientes acompañando a las flores de los naranjos: “en las adelfas del río / y en los naranjos en flor”, allí se derrite el rocío, allí culmina esa metamorfosis de luz solar, esa “transformación de energía en Naturaleza”, que como el eco de un eco, o el espejo de un espejo ha transformado la causa en causa más que en efecto: el sol ardiente se ha transformado en un jardín de flores que lo evocan.¹⁷³ Este jardín, que “despierta y florece” como el sol, provocará el deseo de nuestro amante masculino, en los versos siguientes. Así también florecen los colores blancos, rojos y amarillos de las adelfas, escondiendo el veneno, que con gran sutileza sugiere un leve rasgo maldito en nuestro idilio.

En la segunda estrofa nuestra Naturaleza americana aparece desbordada, “toda la sollicitación del mundo de los colores, de los aromas, de las formas, los sabores y los ruidos”¹⁷⁴ enciende el diálogo de las analogías, todo se corresponde, en un instante se mezclan los sonidos del picoteo del pájaro carpintero con el canto del turpial, “el pueblo de los pájaros flota en el aire o desaparece entre las ramas”¹⁷⁵; al mismo tiempo que el mamey y el manguero extienden sus colores en el lienzo de una selva que huele a piñas y a miel, allí donde las mariposas evocan el movimiento en la sincronía de un instante donde todo es metáfora y metamorfosis, y lo último que percibimos es el olor del café que apunta al sur de nuestras tierras americanas, con su sabor lleno de erotismo y de baile. “La vegetación viciosa y la fauna variadísima son los primeros elementos naturales en nuestras tierras del

¹⁷³ Vide Ibid., p. 205.

¹⁷⁴ Alfonso Reyes, “Ignacio Altamirano”, en *Obras completas de Alfonso Reyes (Tomo I)*. FCE. México, 1989, p. 264.

¹⁷⁵ Ibid., p. 265.

sur, ricas en café.”¹⁷⁶ La precisión del trazo se vuelve impresionista cuando la riqueza sensorial que evoca nuestra Naturaleza se ve reflejada en la sincronía de un instante. Es así como el paisaje de la Naturaleza americana transforma el trazo neoclásico en expresión romántica.

Esa expresión romántica en la tercera estrofa “aparece como un relámpago de carne desnuda y quiebra los cristales del agua”¹⁷⁷; agua que imaginamos más fría que las caricias del amante, fría como las perlas del rocío que se derriten ahora con la presencia de un hombre que observa la imagen cristalina y al mismo tiempo en movimiento de la mujer que se baña tal vez desnuda (Reyes la vio desnuda) llenando de deseos al lector que espera ansioso el momento en que los amantes se encuentren.

Antes de que esto suceda encontramos nuestra resonancia perdida en el horizonte o entre la maleza de una selva paradisíaca, y escuchamos sus voces en la cuarta estrofa:

¿No ves que todo se agita,
todo despierta y florece?
¿No ves que todo enardece
mi deseo y mi pasión?¹⁷⁸

Nuevamente el poeta ha colocado un espejo entre la Naturaleza y el hombre, sólo que ahora no es la Naturaleza la que florece al contemplar la belleza de una mujer (como en los anteriores poemas), sino que es el amor erótico masculino el que se enciende al participar de la totalidad del concierto de la Natura. En esos cuatro versos el poeta está evocando la totalidad de la Naturaleza del poema, que es infinita (como el Universo) ya que como bien apunta Octavio Paz, “si la analogía hace del Universo un poema, un texto de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del Universo.”¹⁷⁹ Cuando el poeta dice, “todo despierta y florece.../ todo enardece...mi deseo y mi pasión”, está diciendo que el Universo entero del poema dialoga con su pasión: el universo paradisíaco del poema que está vivo y que es interminable, cuyas voces dialogan entre sí y al mismo tiempo dialogan con el deseo ardiente del personaje. Allí está el diálogo de nuestra resonancia, allí donde el contrapunto de las voces de la Naturaleza enciende la tensión erótica, enciende el amor carnal que en su silencio será también música, imagen

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Ignacio M. Altamirano, “Los naranjos,” en Op. cit., p. 87.

¹⁷⁹ Octavio Paz, Op. cit., p. 380.

invisible que el poeta solamente sugiere por medio del diálogo de las analogías entre la Naturaleza y los dos amantes. La tensión erótica se resuelve en nuestra imaginación, el contrapunto resuelve en armonía y luego se apaga en el silencio con el sosiego de los amantes, cuyo encuentro es sugerido merced a un tratamiento exhortativo en la voz del amante, que llega a su clímax en la séptima estrofa: “oprímense nuestros labios / en un beso eterno, ardiente”, un beso que le pide demora al tiempo: “y transcurran dulcemente / lentas las horas así”, con la intención atrapar el momento más sublime del poema, que está rodeado de movimiento y metamorfosis, de colores que se transforman en sonidos y ritmos, de cambio incesante; con la intención de que las horas se dilaten, porque el amante sabe que el beso, irremediablemente, es efímero, así como todo el paisaje que lo rodea. Allí está nuestro rasgo romántico en la nostalgia de un beso presente que sin remedio se difumina como la vida misma. Allí está el dolor del poeta dionisiaco que por un momento se reconcilia con la Naturaleza al fundirse con la amada, sabiendo que después será arrancado de ese momento sublime y se quedará inevitablemente solo, en esa soledad que inspira la muerte. Así después de este encuentro amoroso, “en los verdes tamarindos / enmudecen las palomas”, el beso ha terminado y la Naturaleza lo rodea con su fuerza expresiva emulando la belleza, metáfora de los amantes, como si el acto sexual que nunca vimos, pero que ha sido sugerido, hablara con la Naturaleza en total correspondencia. Aquí el erotismo ha alcanzado su máximo grado en comparación con los dos poemas anteriores; ha alcanzado también su máxima expresión en el diálogo entre la Naturaleza y el hombre de nuestra resonancia.

Después en la octava estrofa el poeta parece confirmar lo que habíamos intuido, el acto sexual que nunca presenciamos: “tú languideces; tus ojos / ha cerrado la fatiga, / y tu seno, dulce amiga, / estremeciéndose está.” El poeta ha transformado la esencia erótica, dionisiaca del *locus amoenus* en el lugar apacible donde, consumado el deseo ardiente, la Naturaleza languidece como los amantes. Al mismo tiempo ha dejado en la atmósfera una “sensación de Naturaleza húmeda y caliente”¹⁸⁰, que en su dormir guarda un sueño erótico: “las adelfas en la playa / se adormecen de calor”, el cual parece despertar en el último verso del poema como en un *da capo al coda*: “de los naranjos en flor” (ya que un verso casi

¹⁸⁰ Alfonso Reyes, “Ignacio Altamirano,” en Op. cit., 264.

idéntico cerraba la primera estrofa), que nos invita a leer el poema de nuevo, sugiriendo que después del sosiego se repite el poema, y por ende el encuentro amoroso.

Este encuentro amoroso no sólo está en el centro de la Naturaleza sino también en el centro del poema rodeado de estrofas que con todas sus voces lo transforman en polifonía, así como una orquesta transforma en polifonía un solo de violín. Así también entendemos que la polifonía de la Naturaleza se transforme en mujer, “claro espejo en que se refleja y concreta el sentimiento alado y vaporoso de los paisajes”¹⁸¹; como si toda la orquesta hubiera apagado sus voces para transformarse en la expresividad de un solo de violín. Sólo entonces se completa la expresión del poema cuando entendemos de qué manera la Naturaleza reflejada en la mujer, o la mujer reflejada en la Naturaleza enciende el deseo del amante. Aquí otra vez el juego de espejos de “la analogía” refleja en los ojos de ella el fuego de la pasión que es el centro del poema expresado por el fuego y la pasión de la Naturaleza. Nada más romántico que el lenguaje erótico, sugerido, invisible de los cuerpos sea traducido al lenguaje erótico del paisaje; para después, con toda su esencia, fundirse en “el sueño de la Naturaleza, el desmayo de la siesta, el deslumbramiento del color, el aroma bochornoso del aire”¹⁸², cuando casi al final del poema los amantes anuncian su descanso: “voy el reposo a brindarte / de trébol en esta alfombra / a la perfumada sombra...” y justo de la sombra renace el deseo con los naranjos en flor.

La hermosísima musicalidad de los versos acompaña este diálogo entre la Naturaleza y los amantes, siendo a veces tenue y delicada, otras cristalina y luminosa, a veces oscura y sobria, otras briosa y colorida, siempre discreta, bien medida en la paleta de un gran pintor que sabe combinar el trazo impresionista con el retrato preciso, usando consonantes y vocales por colores. Allí en la mezcla está el romanticismo, en un poema que para Alfonso Reyes¹⁸³ es lo mejor de Altamirano.

De Ignacio Manuel Altamirano, Maples Arce ha dicho que en su obra “la poesía se identifica con el sentimiento descriptivo de la Naturaleza.”¹⁸⁴ Nosotros podríamos decir que el juego de los amantes en “Los naranjos” enciende un poema, que se identifica con el sentimiento descriptivo de la Naturaleza.

¹⁸¹ Ibid., p. 265.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Ibid., p. 264.

¹⁸⁴ Manuel Maples Arce, Op. cit., p.17.

CONCLUSIONES

Hemos intentado entender “la analogía” como parte de una tradición milenaria, que a su vez es reinventada por los poetas románticos; es reinventada justamente en el sentido de que es un diálogo de múltiples voces entre el pasado y el presente. Hemos intuido entre las voces de ese diálogo una resonancia afín a tres poemas mexicanos del siglo XIX. El propósito del trabajo era señalar dónde estaba dicha resonancia y explicar por qué parecía común a los tres poemas. Si bien no me atrevo a decir que lo hayamos conseguido, por lo menos puedo asegurar que abrimos la llave del mundo de las analogías (un mundo que ubicamos y explicamos en los tres poemas): descubrimos que el Universo es un poema sólo si el poema es también un Universo, escuchamos las voces silenciosas de la Naturaleza dialogando con el hombre, pudimos ver la belleza de un rostro invisible en el espejo de la Naturaleza, sentimos cómo la totalidad de la Naturaleza encendía la pasión erótica. Y nos quedamos meditando... si acaso nuestra resonancia secreta, si acaso el eco de nuestra resonancia habría volado con el mismo espíritu que inspiró a nuestros tres poetas. Nos pareció que sí cuando inventamos una Arcadia rodeada de mitología dionisiaca y la comparamos con un cuadro de Picasso que *Ruedas de la Serna* eligió para representar los elementos de la poesía pastoril. Entonces empezamos a entender cómo nuestra “analogía”, que entraña el encuentro primigenio del hombre con la Naturaleza, se manifestaba tanto en la musicalidad orgiástica de la fiesta dionisiaca como en la danza embriagada de la tradición pastoril. En ambas el erotismo con su pulsión rítmica se hacía presente, a veces de manera explícita con machos cabríos o falóforos que exaltaban la fecundidad, otras

implícita escondida bajo el rostro de los símbolos, siempre evocada por el lenguaje rítmico de las correspondencias, en donde todo, la mitología, la Naturaleza y el hombre pertenecen a un mismo diálogo que es esencialmente música.

Después nos remontamos a la Alejandría de Teócrito desde donde el poeta soñó una Sicilia rodeada de bosques perfumados y apacibles jardines, donde la Naturaleza embriagada se ocultaba en las sombras de las arboledas esperando ser despertada por el sabor del vino. Desde la urbe, el poeta reinventó la tradición pastoril homérica, desde la contradicción que separa al hombre de lo Uno primordial, en ese diálogo contradictorio, pero al mismo tiempo recíproco de las correspondencias. Allí, en un sentido mítico, se repetía una y otra vez la alegoría del *Génesis*: el hombre arrancado del Paraíso por la razón instrumental en su camino a la civilización. Allí encontramos nuestra resonancia en el dolor de esta escisión sentido sobre todo por el poeta dionisiaco, a fin de cuentas el poeta lírico. Allí encontramos la herencia de la expresión dionisiaca en la necesidad de regresar a la Naturaleza embriagada de los primeros días, donde a lo mejor el hombre escuchó por primera vez nuestra resonancia. El eco de nuestra resonancia se dejaba escuchar también en las *Églogas* de Virgilio quien, siguiendo la misma tradición que había consagrado a Teócrito, reinventó la Arcadia, la misma, la imaginaria; y con ella el *discurso arcádico*, nacido desde la urbe, desde la contradicción, que sería un signo fundamental para entender la poesía moderna, que en su sentido mítico expresa la necesidad de reconciliar al hombre con su origen, en un proceso civilizatorio que cada vez lo aleja más de la Naturaleza primordial. Allí nos encontramos con el artista objetivo del mundo racional luchando contra el artista subjetivo del mundo delirante, el primero creando esculturas para adornar la urbe, el segundo, soñando una Arcadia de jardines embriagados para escaparse de la civilización. Ambos emulando al batalla musical entre Apolo y Dioniso, ambos conversando en el diálogo contradictorio de “la analogía”, donde los opuestos finalmente se reconcilian.

Siguiendo nuestra resonancia tuvimos que mencionar las *Églogas* de Dante, así como los versos bucólicos de Petrarca. Ambos herederos de la tradición pastoril y por ende del *discurso arcádico* y la tradición dionisiaca. Entonces nos dimos cuenta de que la escuela trovadoresca provenzal había empapado nuestra tradición hispánica con las voces de nuestra resonancia, que ya en el renacimiento español habrían cobrado forma en los bien medidos versos de las églogas garcilasianas. Entonces nos sorprendió en el camino la

Arcadia de Sannazaro, que confirmaba la existencia de nuestra Arcadia imaginaria, heredera de la Arcadia de Virgilio, y tal vez de la Arcadia dionisiaca; en ese momento nos pareció que cobraba sentido una de las partes de nuestra hipótesis: “la analogía” se desarrolla sobre todo como una manifestación dionisiaca dentro de la tradición occidental.

Descubrimos después que la novela pastoril de Sannazaro era una de las influencias centrales de *El Bernardo* de Balbuena; este poema épico donde las cosas hablan podría ser la puerta de “la analogía” (en su evolución occidental) a nuestras tierras mexicanas; así como un importante portador de la tradición pastoril, el *discurso arcádico*, y la expresión dionisiaca. Entonces cuando el paisaje de Balbuena empezó a hablar, nos pareció que dialogaba con “la transformación de la energía en Naturaleza” del Padre Landívar; allí donde el eco de las voces se parece a las gotas de agua, que han dejado de ser hielo, y el silencio se parece a los árboles se han transformado en palabra. En ese momento Alfonso Reyes nos hizo ver que las voces de Balbuena y del Padre Landívar habían conservado nuestra resonancia con su visión de nuestra Naturaleza húmeda y embriagada en tres siglos de silencio. Hasta que por fin aparece nuestra Arcadia Mexicana, heredera sin duda de la poesía idílica de Bernardo de Balbuena y del Padre Landívar; heredera entonces del *discurso arcádico* y de la expresión dionisiaca; ambos impulsados por el contrapunto dialéctico de las correspondencias universales, es decir impulsados por “la analogía.” Entonces, en correspondencia, cobró sentido esa parte de nuestra hipótesis que parecía más compleja: el concepto de “analogía” de Octavio Paz se deja sentir en tres poemas neoclásico-románticos mexicanos, ya que se desarrolla dentro de la tradición clásica. Para corroborarlo, apareció en el análisis de los poemas la selva paradisiaca de Altamirano embriagada de colores y texturas, con esa humedad que invita al sueño y al delirio, tan distinta y tan parecida a la Naturaleza desbordada de la fiesta dionisiaca. Aparecieron los pájaros cantando a los amantes, como si el paisaje hablara de deseos y caricias, y la evocación de un beso ardiente se transformara en mariposas con alas de metáforas. Allí también apareció Silvia, que con sutileza enamoró al campo, un campo que se transforma en selva en el instante que dura una palabra. Y luego la fuente, espejo transparente de La Elisa, evocaba en su camino la forma inasible del agua, como el eco que se transforma en eco, y la resonancia en resonancia. Así la forma sin forma se vistió de música en los cantos

homéricos, y bajó al río que llevaba nuestra tradición, para llegar al mar, y en la soledad del mar resonaron todas sus voces y luego se apagaron hasta llegar al silencio.

FFyL, UNAM.

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles.- *Obras selectas (Las flores del mal)*. Tr. Enrique López Castellón. Edimat, Madrid, 2000.

Berlin, Isaiah.- *Las raíces del romanticismo*. Ed. de Henry Hardy. Tr. Silvina Marí. Taurus. España, 2000.

Diccionario enciclopédico UTEHA. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1953.

Diccionario latino-español, español-latino Vox. Rei. México, 1990.

Domínguez Caparrós, José.- *Diccionario de métrica española*. Alianza. Madrid, 1999.

Highet, Gilbert.- *La tradición clásica (Influencias griegas y romanas en la literatura universal)*. Col. Lengua y Estudios Literarios. Tomos I, II. FCE. México, 1996.

Historia mínima de México. El Colegio de México. México, 1994.

Maples Arce, Manuel.- *El paisaje en la literatura mexicana*. Porrúa. México, s/f.

Monterde, Francisco, "Prólogo", en Bernardo de Balbuena.- *Grandeza mexicana y fragmentos del Siglo de Oro y el Bernardo*. Col. Biblioteca del Estudiante Universitario. UNAM. México, 1992.

Navarro Tomás, Tomás.- *Métrica española*. Labor. Barcelona, 1991.

Nerval, Gérard de.- *Las quimeras*. Cátedra. Madrid, 1989.

Nietzsche, Friedrich.- *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. Madrid, 1973.

Pacheco, José Emilio.- *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)*. FCE. México, 2002.

Paz, Octavio.- *La casa de la presencia (Poesía e historia). Obras completas*. Ed. del autor. Segunda parte, *Los hijos del limo*. FCE. México, 1994.

Platas Tasende, Ana María.- *Diccionario de términos literarios*. Espasa Calpe. Madrid, 2000.

Poesía neoclásica y académica. UNAM. México, 1994.

Reyes, Alfonso.- *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo I. FCE. México, 1989.

Ruedas de la Serna, Jorge A.- *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*. Coordinación General de estudios de Posgrado, FFyL-UNAM. México, 1987.

Sabines, Jaime.- *Otro recuento de poemas (1950-1991)*. Joaquín Mortiz. México, 1991.

Staël, Madame de.- *Alemania*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1947.

Tola de Habisch, Fernando, “Rodríguez Galván y la Academia de Letrán”, en *La Jornada Semanal*. México, 19 de marzo del 2000. <http://www.jornada.unam.mx/2000/03/19>.

Valdés, Octaviano, “Introducción y notas”, en *Poesía neoclásica y académica*. UNAM. México, 1994.

Xirau, Ramón, “Bernardo de Balbuena, alabanza de la poesía”, en *Estudios. Filosofía-historia-letras, otoño 1987*. [http:// Biblioteca. Itam.mx/ estudio 10](http://biblioteca.itam.mx/estudio10).