



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Doctorado en Letras Mexicanas

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filológicas

“El epigrama en la tradición lírica de México”

Tesis

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS MEXICANAS

Presenta

ALÍ CALDERÓN FARFÁN

ASESOR: RODOLFO MATA SANDOVAL

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

COMITÉ TUTOTAL: DR. JUAN CORONADO, Dra. GEORGINA GARCÍA
GUTIÉRREZ

MÉXICO D.F., NOVIEMBRE DE 2012



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.

INTRODUCCIÓN

I

Del epigrama se tiene una vaga noción que, al vulgarizarse en nuestro tiempo, ha provocado que se le identifique con un poema breve de carácter satírico y burlesco. Aunque tal conceptualización podría tomarse como válida, es preciso decir que tanto sus códigos de género como sus temas se han modificado con el paso de los siglos y son, irremisiblemente, resultado de una evolución que ha corrido paralela a la poesía de occidente.

El primer epigrama del que se tenga memoria se registra en la *Iliada*, en boca del troyano Héctor, al presentar sus condolencias ante la caída de ciertos guerreros aqueos. A partir de entonces, este tipo de textos ha sido partícipe de las conquistas estéticas de los diferentes periodos históricos. Distintas épocas y distintos momentos estéticos, del mundo heleno a nuestros días, han cultivado el epigrama y han impreso su sello en él. Por ello, lo que nació como una forma escritural muy específica (el texto en una lápida), con el paso del tiempo se ha convertido en una *intención* literaria, trascendiendo así sus límites originales.

II

Dado lo anterior no podemos sino arriesgar las preguntas ¿Qué es *aquello* que dota al epigrama de vigencia y vitalidad de Arquíloco de Paros a Ezra Pound y de Calímaco a José Emilio Pacheco, por ejemplo? ¿Cuáles son las características estructurales que le aseguran

la pervivencia? ¿Qué hay en este tipo de textos que despierta la curiosidad estética de poetas de diversas épocas? Dar respuesta a estos cuestionamientos implica, por supuesto, describir sus códigos de género.

Una conjetura o, más bien, una intuición que motiva esta investigación es que el epigrama funciona como una especie de laboratorio de asombros debido a que sus características le imponen la imperiosa búsqueda de la sorpresa. El vehículo para lograrlo es la agudeza, es decir, todas y cada una de las operaciones retóricas (metaplasmos, metataxis, metasemas y metalogismos) que alejan el discurso de su condición signíca o transparente, del grado 0 del lenguaje y generan ese “algo más” que es la poesía. El epigrama, como forma o intención, echa mano de un paradigma de procedimientos expresivos y de efectos anímicos. De ahí que sea una especie de “escuela” o “ensayo” para otras formas poéticas.

De algún modo, dar cuenta de los códigos de género del epigrama será, en realidad, referir algunos de los procedimientos típicos de construcción en la poesía.

III. El epigrama y sus códigos de género

Iuri Lotman asegura, en *La estructura del texto artístico*, que “la complicada estructura artística permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante otra estructura elemental propiamente lingüística” (Lotman 21). Al considerar lo anterior, la búsqueda de la sorpresa en el texto literario debe girar, fundamentalmente, en torno al concepto de estructura. La sorpresa, o *ekplexis* entre los griegos, se construye gracias a la agudeza. La autorreflexividad, es decir, la capacidad de los discursos estéticos de atraer la atención del destinatario por medio de su propia forma,

de su organización lingüística, será el elemento fundamental que vincula al epigrama práctico, el texto en una lápida, con el epigrama literario¹. En un primer momento, la autorreflexividad de los mensajes en las lápidas era esencial para captar la atención de los caminantes. Por ello, Michel Rifaterre ha escrito en sus *Ensayos de estilística estructural* que “lo más sencillo es llamar literaria a toda escritura de carácter monumental, es decir, a toda escritura que reclame nuestra atención por su forma” (Rifaterre 39) o “será literario todo aquello que se imponga a la atención del lector por su forma, con o sin independencia de su contenido y de la naturaleza positiva o negativa del lector (81).

Llegados a este punto, la pregunta que debe plantearse es ¿cómo, de qué manera, una estructura lingüística como la del epigrama, a través de su combinatoria, puede llamar la atención de un destinatario?

La escuela belga de retórica conocida como el Grupo μ entiende la literatura como un uso singular del lenguaje (Grupo μ *Retórica* 47). Y podría ser añadido: un uso singular del lenguaje con la finalidad de producir un *efecto*, en nuestro caso la sorpresa que *acontece* tras la lectura de un texto de corte epigramático. Este efecto sorpresivo es resultado de la puesta en operación de una agudeza que funciona como remate o puntilla final del epigrama. Michel Rifaterre, al respecto, pensaba que el efecto es “la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector. Esta ilusión está condicionada por las estructuras del texto y por la mitología o ideología de la generación del lector” (Rifaterre 60).

¹ Desde la perspectiva más de los poetas y menos de los teóricos estructurales, por ejemplo, el alemán Gottfried Benn ha escrito que “sin duda la poesía es forma. Los contenidos de un poema sólo devienen lírica cuando toma cuerpo en una forma que hace autóctono a ese contenido, cuando se convierte en su portador y fascina con palabras” (Benn, 1999: 187). Ezra Pound pensaba que en un poema “la energía o emoción se expresan como forma” (Pound *El artista serio* 61) y Paul Valéry, al estudiar las relaciones entre pensamiento y forma poética, dice que si el poeta “es un auténtico poeta, sacrificará casi siempre a la forma (que después de todo es el fin y el acto mismo, con sus necesidades orgánicas) este pensamiento que no es capaz de fundirse en poema si para expresarse exige la utilización de palabras o de giros ajenos al tono poético” (Valéry *Reflexiones* 58).

Si un texto que es recibido como literario produce en su lector un efecto, es decir, ciertas sensaciones como llanto, risa, efervescencia o sorpresa es porque su estructura lingüística está dispuesta, organizada, con la intención de producir tales sensaciones y, a la postre, de aprehender la atención del destinatario². La emergencia de tal o cual efecto se logra en la literatura gracias a una puesta en operación particular del lenguaje. El efecto sucede a un estímulo que lo provoca. Éste, según el grupo μ , se define como un desvío de la norma lingüística, es decir, una alteración significativa e intencionada de cualquiera de los niveles de la lengua (fonológico, sintáctico y semántico fundamentalmente). “Todorov repite que los efectos de estilo no podrían existir si no se opusieran a una norma, a un uso establecido; hay que añadir que el productor del efecto manifiesta a la vez en el mismo movimiento el desvío y la norma” (59). A estas modificaciones de algún aspecto del lenguaje se les llama “metáboles” y actúan en la transformación o el paso del nivel denotativo (en que domina la función referencial) al nivel connotativo (donde domina la función poética) que sufren los discursos estéticos. Estos desvíos de la norma, pues, opacan la transparencia del signo y no sólo logran atraer la atención sino que posibilitan la aparición del símbolo estético.

No por nada el Grupo μ ha sostenido que “la lengua poética no es solamente extranjera al buen uso, sino que es su antítesis. Su esencia consiste en la violación de las normas del lenguaje” (51). Este “mal uso” del lenguaje ha sido considerado por distintos teóricos. “Entre los equivalentes propuestos, a menudo inocentemente, se pueden observar

² Se trata de la *intentio auctoris* de la que habló ya Umberto Eco. Una serie de estrategias textuales orientadas a la consecución de un fin, la generación de cierto efecto estético. Por otra parte, dentro de lo que podría ser llamado “la poética de los poetas”, Baudelaire, al referirse a la intención, dice: “En la composición no debe deslizarse una sola palabra que no sea una intención, que no tienda, directa o indirectamente, a perfeccionar el plan premeditado” (Baudelaire 68).

abuso (Valéry), *violación* (J. Cohen), *escándalo* (R. Barthes), *anomalía* (T. Todorov), *locura* (L. Aragon), *desviación* (L. Spitzer), *subversión* (J. Peytard), *infracción* (M. Thiry)” (51). En el epigrama, las agudezas, procedimientos retóricos constitutivos del género, no son sino una serie de desvíos de la norma que posibilitan esa “vuelta de tuerca” que hará emerger lo sorprendente.

El desvío de la norma lingüística, entonces, genera un extrañamiento o sorpresa que capta la atención de los destinatarios. De esta manera, el estilo literario, resultante de la relación norma-desvío, sienta las bases para la emergencia de la autorreflexividad. Iuri Lotman ha escrito que el texto artístico tiene la cualidad de ser sorprendente. “El texto artístico se presta peor a la predicción que las formas conexas del texto no artístico” (Lotman *La estructura* 97). Y Michel Riffaterre explica que en la lectura de todo texto, al menos en Occidente, el ojo del lector crea un contexto lingüístico que va desplazándose poco a poco de izquierda a derecha³. Por tanto, “es posible, a partir de un elemento de la frase, prever con mayor o menor exactitud los componentes que seguirán” (44). Desde este punto de vista, “la previsibilidad puede conducir a una lectura superficial, mientras que la imprevisibilidad obligará a poner atención: la intensidad de la recepción corresponderá a la intensidad del mensaje” (45). El desvío, al alejarse de la norma, es decir, de lo esperado por el lector produce, invariablemente, no sólo un extrañamiento sino el “ambiente” propicio para la excitación interpretativa. Esta, precisamente, es la labor de las agudezas en el epigrama.

³ “La formación del patrón que condiciona la “sorpresa” del lector sigue necesariamente la progresión de las secuencias. El contexto podría representarse como un segmento lineal orientado en el sentido de la progresión del ojo que lee una línea” (Riffaterre, 71).

Los códigos de género del epigrama pueden ser descritos también desde otras perspectivas. Los poetas, desde una crítica gestada como herramienta práctica de *sus* convicciones, han arriesgado distintas conjeturas en torno a la definición de la poesía y su funcionamiento. Una de las *intenciones* fundamentales del género epigramático es la construcción de discursos no sólo sorprendivos sino muy intensos, altamente emotivos⁴. Ezra Pound, por ejemplo, que desarrolló toda una interpretación de la poesía a partir de la observación del trabajo de distintos poetas, particularmente epigramistas como Safo y Catulo, sostiene que, entre todas las artes, “la poesía es la de energía más potente” (44). Esa energía, esa emoción es, para el autor de *Los cantos*, “aquello” que anima al poema. No por nada afirma que “lo importante en el arte es una especie de energía, algo así como la electricidad o la radioactividad, una fuerza de transfusión, de fusión, de unificación” (44). Para Pound, naturalmente, “la energía o la emoción se expresan como forma” (61).

Si consideramos que la intencionalidad del texto poético, en este caso el epigrama, es generar determinados efectos, esencialmente la sorpresa y la emoción, resulta pertinente recordar aquí a Paul Valéry cuando afirma que “un poema es una especie de máquina de producción del estado poético por medio de las palabras” (Valéry *Teoría* 100). La emoción y el efecto de lo sorprendente, en el epigrama, se logran apelando a distintos mecanismos semióticos⁵. Algunos de esos mecanismos o códigos son, como se ha expresado arriba, la

⁴ Sin duda, muchos son los poetas que al pensar el concepto de poesía toman como piedra de toque la emoción. Baudelaire, en su *Crítica literaria*, pensaba, respecto a la emoción, que “cuando un poema exquisito trae las lágrimas al borde de los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de goce; antes bien son el testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza exiliada en lo perfecto que quisiera apoderarse inmediatamente, en esta tierra misma, de un paraíso revelado. Así, el principio de la poesía es, estricta y llanamente, la aspiración humana a una belleza superior, y la manifestación de ese principio está en un entusiasmo, en una excitación del alma” (Baudelaire 77-78).

⁵ Esos mecanismos semióticos actuarán en la misma dirección de la intencionalidad que los anima. Según Jean Cohen, estudioso de corte estructural, “la poésie c’est l’intensité, ce que le langage produit en polarisant le signifié par élimination du terme neutre (...) La poésie est quête d’intensité et les différentes figure son

brevedad (de la cual deriva el tono sentencioso y la economía verbal⁶), el discurso directo (que imita la conversación, imprime efecto de realidad y tono coloquial), una disposición sintáctica que favorece la bipartición del discurso (dos cláusulas que permiten el juego engaño-desengaño o la introducción de diálogos) y el empleo de agudezas (alteraciones en los planos fonético, sintáctico, semántico o de la lógica del discurso).

La definición del epigrama cambia según la época, está en constante evolución, corre paralela a las conquistas estéticas de los diferentes periodos históricos ya que, aunque le son inherentes ciertos códigos de género, no está *obligado* a una forma específica o a un metro determinado sino que está ligado, más bien, a una *intencionalidad* estética muy precisa: la construcción de efectos como la sorpresa y la intensidad. Desde este punto de

autant de moyens que le langage sait mettre en oeuvre pour la produire” (Cohen 19). [La poesía es la intensidad, eso que el lenguaje produce polarizando el significado por eliminación del término neutro (...) La poesía es la búsqueda de la intensidad, y las distintas figuras [retóricas] son algunos medios que el lenguaje emplea en la obra para producirla].

⁶ La economía verbal es uno de los rasgos fundamentales de la sintaxis del epigrama en todas sus épocas. Se caracteriza por la densidad semántica de las palabras. Según el Grupo μ , “un enunciado poético (tenido por tal) se distingue de un enunciado (considerado) científico por la adherencia del sentido a los signos, por la imposibilidad probada de traducirlo, de resumirlo, de negarlo de dar de él cualquier equivalente” (*Retórica* 52). Lo cual significa que, mientras en el discurso referencial la palabra se reduce al grado cero del lenguaje, es decir, a sus semas esenciales, en poesía la palabra está cargada de sentido, acompañada de significados secundarios, asociaciones de toda índole y matizaciones afectivas, sociales, etc. A partir de ello, me parece, se desarrolla la idea de economía verbal. Desde otra perspectiva, Ezra Pound en pleno signo XX explicó este concepto de la siguiente manera: “la buena escritura es aquella perfectamente controlada, cuando el escritor dice justo lo que quiere decir. Lo dice con claridad y sencillez absolutas. Emplea el menos número posible de palabras” (Pound *El artista serio* 45). Ezra Pound tiene como piedra de toque este concepto en el desarrollo de su concepción sobre poesía. Dice, por ejemplo, que “great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree (...) Poetry is the most concentrated form of verbal expression”⁶ [La gran literatura es básicamente lenguaje cargado de sentido al mayor grado posible (...) La poesía es la forma de expresión verbal de mayor concentración] (Pound *ABC* 36). Y abunda explicando: “nevertheless you still charge words with meaning mainly in three ways, called phanopeia, melopeia, logopeia. You use a word to throw a visual image on to the reader’s imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this” [Sin embargo, las palabras se cargan de sentido principalmente de tres maneras llamadas fanopea, melopea y logopea. Se usa una palabra para proyectar una imagen visual en la imaginación del lector o se carga mediante el sonido o se usan grupos de palabras para lograrlo]. (37). El epigrama actúa, particularmente en el plano de la *logopeia* pero hay distintos casos en el que este tipo de discurso apela, para construir la agudeza, a los planos de la *melopeia* y *fanopeia*.

vista, los códigos de género son herramientas, vehículos expresivos, estímulos lingüísticos, usados para alcanzar estos efectos que son, a final de cuentas, la razón de ser del epigrama.

Desde la época del epigrama funerario griego hasta nuestros días, esta forma poética ha evolucionado al integrar distintos tonos, motivos, recursos estilísticos, etc. En las siguientes páginas se mostrará, de manera breve, de qué forma la definición de epigrama se ha modificado en la historia de occidente.

IV Sobre esta investigación

En realidad, no existe un “estado de la cuestión” respecto al desarrollo del epigrama en México. Hay algunos textos aislados que lo aluden pero no propiamente un estudio. Debido a lo anterior, este trabajo no representa la palabra final respecto al objeto de investigación sino que, por el contrario, abona el terreno para indagaciones ulteriores.

Una vez considerados estos puntos, el objetivo fundamental de este trabajo es ofrecer una definición del epigrama a través de los códigos de género que lo han configurado a través de los siglos y particularizar en la manera en que éstos se hacen presentes en la tradición lírica mexicana y la enriquecen. Se entiende, por tanto, que la línea expositiva tendrá un marcado carácter histórico y monográfico.

Es así como en el primer capítulo, “Origen y continuidad del epigrama como forma poética”, da cuenta del nacimiento de este tipo de textos, el modo en que se incorporaron al sistema literario griego y se estandarizaron y reunieron en la *Antología griega*. Brevemente se atienden, también, distintas apariciones del epigrama en la poesía de occidente. Asimismo se ofrece una definición del género a partir de sus mecanismos semióticos.

El segundo capítulo, “Algunos aspectos del epigrama en la literatura colonial”, se enfoca en la manera en que estos textos aparecieron en la literatura mexicana. Se pone especial atención en el modo en que se concibió el epigrama durante los tres siglos de duración del virreinato de la Nueva España. A la par, se da cuenta de cómo la *Antología griega* fue la piedra de toque de la poesía del Renacimiento y animó la poética de la agudeza y el ingenio, fundamento de la preceptiva de aquel tiempo. El corpus poético de este capítulo se funda en la antología *Flores de baria poesía*. Para el estudio del epigrama durante el siglo XVII recurro a la poesía catalogada como satírico-burlesca dentro de la obra de Sor Juana. La obra de la monja jerónima funciona como una especie de espejo de las ideas estéticas de su tiempo. Hacia el final de este capítulo, se estudia la relación del epigrama con formas populares como la copla.

El tercer capítulo, “El epigrama y la copla epigramática en el siglo XIX”, ahonda en las relaciones muy fecundas entre la poesía popular y esta forma poética. La identidad entre copla y epigrama habrá de ser relevante y enlazará la estética del siglo XIX con la vanguardista de inicios del siglo XX.

El último capítulo, “El epigrama contemporáneo”, estudia, en un primer momento, las relaciones entre la poesía de vanguardia (especialmente el *Imagism*) y el poema de corte epigramático. Es en este momento donde se comienza a reconfigurar este tipo de poemas y su *intención* se inculca en otras formas de la poesía breve. En un segundo momento, se profundiza en la reconfiguración del epigrama en México y se da cuenta del *boom* que experimentó esta “intención literaria” durante la segunda mitad del siglo XX.

A través de este capítulo se intentará referir las distintas etapas del epigrama, especialmente en México, y el modo en que estos textos han cambiado con el tiempo.

El título de nuestra investigación, por último, merece algunas consideraciones. Referir “la tradición lírica de México” supone traer a la mesa el viejo debate en torno a cuál es el momento en que nace la literatura de México, ¿en las manifestaciones literarias de los pueblos prehispánicos? ¿Durante la Colonia? ¿Entrado el siglo XIX en los albores del México independiente? Para zanjar la disputa y orientar este trabajo sigo a Octavio Paz cuando afirma:

La tradición poética mexicana no sólo es muy variada y rica en obras excelsas sino que es tan antigua como nuestro país. Incluso es anterior a su nacimiento: algunos de los poemas más hermosos del continente americano son mayas y nahuas, para no hablar de los breves y puros cantos de los otomíes. No obstante, a pesar de la admiración que siento por la poesía prehispánica, quise limitarme al idioma español en su encarnación mexicana, del siglo XVI a la época contemporánea. Nuestra tradición poética tiene más de cinco siglos de existencia continua. (Paz 1991 11)

Y dada la raigambre clásica del un género como el epigrama iniciamos el estudio de la tradición lírica de México igualmente en el siglo XVI. El propio Paz afirma: “apenas el español pisa tierras americanas, trasplanta el arte y la poesía del Renacimiento. Ellos constituyeron nuestra más antigua y legítima tradición”. (17)

CAPÍTULO I

ORIGEN Y CONTINUIDAD DEL EPIGRAMA COMO FORMA

POÉTICA

1.1 El origen del epigrama

En griego (*ἐπί-γραφῶ*) epigrama significa inscripción; literal: escribir sobre. Originalmente, en la península del Peloponeso, más allá de la frontera del antiguo Helesponto, en toda la Hélade, el epigrama fue un texto grabado sobre un soporte material duro: tablas de arcilla, piedra, bronce, cerámica, muros, etc. Habitualmente, estas inscripciones hacían referencia a algún tipo de ofrenda, invitación, agradecimiento o invectiva, pero la mayoría de las veces tenían un carácter esencialmente funerario.

Entre los griegos, el monumento mortuario y los ritos en torno a él tenían, como en toda la antigüedad, una importancia capital. Los sepulcros, normalmente, se ubicaban en la periferia de los poblados, a un costado de los caminos, en las vías de acceso a la polis. Esta peculiaridad, como habrá de verse más adelante, de algún modo determinó o incidió en el estilo discursivo de estas inscripciones⁷.

Las costumbres funerarias griegas admitían “una estela, piedra rectangular colocada encima de la tumba y sobre la que se escribe el nombre del difunto. Éste será el monumento sepulcral más extendido por todo el mundo griego” (Del Barrio 10). En un principio, estas inscripciones, los epigramas, eran “composiciones breves de uno a ocho versos con una finalidad eminentemente práctica” (12) y referencial. La inscripción se grababa, como es de

⁷ María Luisa del Barrio, al estudiar los usos funerarios griegos, dice que “La supervivencia del muerto a través del nombre está estrechamente vinculada a su pronunciación, parte esencial del rito funerario y del culto a los muertos: cada vez que se pronunciaba en voz alta el nombre del difunto, por un instante su dueño era arrancado del mundo de los muertos y traído al de los vivos; es un vínculo del muerto con los vivos. De ahí, principalmente, el que se escriba el nombre del difunto en la tumba. A ello se debe, asimismo la costumbre griega de colocar las tumbas a ambos lados del camino, a las afueras de la ciudad, para que los caminantes, al pasar junto a ellas se detuvieran a leer el nombre del difunto” (Del Barrio 18).

suponerse, para honrar la memoria del difunto, dar cuenta de sus actos, su carácter, etc., y conservar su memoria entre las generaciones que habrían de sucederle. Así, por ejemplo, hay quien sugiere que Homero, alrededor del siglo VIII a.C., incluso, es el inventor del género⁸. En cualquier caso, “la finalidad del epigrama no es sólo asegurar la inmortalidad del difunto por la inscripción de su nombre en la estela, sino también la del que erige el monumento” (19).

El primer rasgo de estilo del epigrama, como inscripción, es su brevedad. Evidentemente, debido al muy estrecho y limitado espacio en el sepulcro, la economía verbal y el tono sentencioso, de naturaleza gnómica y solemne, fueron fundamentales en su desarrollo. Las restricciones físicas que condicionaron al epigrama como discurso (la superficie de la lápida) influyeron en la delimitación de sus características esenciales: forma, tono y brevedad. No sería extraño arriesgar una conjetura que refiera cómo la poética del epigrama determinó de algún modo lo que en la preceptiva griega se llamaba

⁸ En el séptimo canto de la *Iliada*, Héctor, domador de caballos, habla así a los ejércitos troyano y aqueo, introduciendo en su discurso una suerte de epigrama. A continuación el fragmento, en traducción de Rubén Bonifaz Nuño:

Y si yo lo matara y la gloria me diera a mí Apolo,
tras expoliarle las armas las llevaré a Ilión sagrada
y las colgaré cabe el templo del hierolejos Apolo,
ya las naves de buenos bancos enviaré su cadáver
porque exequias le hagan los aqueos de melenuda cabeza,
y un túmulo le hacinen junto al amplio Helesponto;
y alguna vez alguien dirá alguien de las gentes aún no nacidas,
surcando en su nave de muchos clavos el ponto vinoso:
**‘Este, en verdad, el túmulo de un hombre hace mucho matado,
a quien un día, optimándose, dio muerte Héctor preclaro’.**
Así un día hablará alguno, y nunca perecerá ésta mi gloria. (Homero 120)

Según María Luisa del Barrio, un discurso como éste permite conjeturar si Homero “utilizó como modelos epigramas funerarios ya existentes o si fue él, como se ha sostenido, el creador del género” (Del Barrio 17). Siguiendo a esta autora, la poesía epigramática se basa en el lenguaje épico y por ello utiliza los mismos tipos de metros: el hexámetro dactílico y el dístico elegíaco, con los que se introducen usualmente fórmulas y expresiones homéricas.

“estilo ático”, es decir, un no “diseminar a manos llenas las metáforas, sino hacerlo con parquedad y moderación” (López Eire 64).

Estas inscripciones de cariz funerario empleaban, originalmente, un discurso orientado hacia la tercera persona:

La estela afligida nos cuenta: –Llevóse a la niña
Teódota, de tan cortos años, el Hades.
Mas ella le dice a su padre: –Contén tu tristeza,
Teódoto: es de humanos el sufrir desdichas. (Fernández Galiano 32)

O

Esta estatua de Harmóxeno la erigieron su padre y su madre, memoria de su hijo para las generaciones venideras. (Del Barrio 67)

Posteriormente, se implementó y estandarizó el uso del discurso directo, esto es, el discurso puesto en boca del difunto o de su mausoleo⁹. Ejemplos de esta peculiaridad enunciativa son:

Adiós, vosotros que vais por el camino. Aquí yazco yo, Sosibio, “Adiós, Sosibio”, repetid. (Fernández Galiano 82)

⁹ En el epigrama, el discurso directo es de capital importancia. Según el *Diccionario de narratología* de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, el discurso directo remite a “las palabras supuestamente pronunciadas por el personaje y que constituye, por eso mismo, la forma más mimética de la representación”. (Reis 201). Así, “el discurso directo se encuentra tanto en los diálogos como en los monólogos, el personaje asume el estatuto de sujeto de la enunciación: su voz se autonomiza, desvaneciéndose concomitantemente de la presencia de su narrador (...) en él se encuentran todas las características del modo de enunciación experiencial o discursiva: primera persona. Expresiones adverbiales décticas, localización temporal de eventos en función del *ahora* de la enunciación del personaje” (201).

Soy el sepulcro de Puriadas, que no conocía la palabra “morir”. Tras vencer a muchos, perdió la vida en defensa de esta tierra. (96)

Enterrada estoy yo, de nombre Nice, que siendo queridísima por mi padre y aún una niña, con sólo cuatro años de edad, arrebatada por los dioses, he dejado a mis padres sumidos en el llanto. (Fernández Martínez 238)

De la síntesis entre el estilo que emplea la tercera persona y el que echa mano del discurso directo resulta una tercera forma de presentación del epigrama en que se desarrolla un diálogo¹⁰. Éste, usualmente, entre el caminante que observa a su paso las inscripciones y el difunto o, en su defecto, el mausoleo. De ello se desprende otro rasgo de construcción que habrá de perdurar en el estilo del epigrama literario: discurso bímembre, es decir, el empleo de dos proposiciones que, solidarias, tras complementarse, logran producir un extrañamiento. En este caso, el caminante hace una pregunta y el muerto o el sepulcro emite la respuesta.

–¿Quién eres, mujer que aquí yaces, y quién fue tu padre?
–Praxo, hija de Calíteles. –¿De qué patria? –Samia.
–¿Quién te enterró? –Fue Teócrito, el cual recibíome de mis padres.
–¿De qué moriste? –Estando en cinta.
–¿Cuántos años llegaste a cumplir? –Veintidós.
–¿Y quedaste sin hijos? –A Calíteles dejé con tres años.
–Pues que al menos él viva y que llegue a una vejez avanzada.
–Y que todo lo bueno te dé a ti Fortuna. (Fernández Galiano 103-104).

¹⁰ Para Carlos Reis, “ceder la palabra a los personajes por la institución del diálogo es optar por la forma más mimética de representación: el narrador “desaparece” momentáneamente, los personajes se transforman en cierto modo en actores y sus discursos funcionan como componentes de un diálogo dramático” (201). Es de resaltar que a través del diálogo, ya que es la “forma más mimética de representación”, se apela a un realismo o efecto de realidad que será importante en la constitución del epigrama literario.

Salud, sepulcro de Melita. Yace aquí una buena mujer. Amante de tu amante esposo Onésimo, eras la mejor. Por ello ahora, tras tu muerte, él lamenta tu ausencia: eras una buena mujer. –“Salud también a ti, el más querido de los hombres. Ama a los míos”. (Del Barrio 275)

Otro elemento característico de estas inscripciones funerarias griegas, o epigramas, es la estandarización del metro en que fueron escritas. “El tipo métrico más empleado en los epigramas sepulcrales es el dístico elegíaco, es decir, un hexámetro seguido de un pentámetro dactílico” (48). Pero ¿qué puede inferirse del empleo del dístico elegíaco? ¿Por qué la predilección por esta estructura? ¿Cuál podrá ser su aporte expresivo? Esta estructura alterna un hexámetro dactílico y un pentámetro dactílico. A grandes rasgos, el dáctilo es un pie rítmico, es decir, un patrón de ritmo en el verso desarrollado en los sistemas prosódicos griego y latino¹¹. Así, tras una traducción semiótica a nuestro sistema de versificación, es posible afirmar que el dáctilo es un pie de tres sílabas: _´_ (tónica, átona, átona).

El hexámetro es el verso griego más antiguo. Es un verso compuesto por seis dáctilos, el último de ellos incompleto. Es decir, comparándolo con nuestro propio sistema prosódico, un verso de diecisiete sílabas:

— ‘ — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ — ‘ —

El pentámetro, por su parte, es un verso de cinco pies que se bimbembra simétricamente, por lo que cada hemistiquio cuenta entonces con siete sílabas:

¹¹ Según Antonio Quilis, “Hay que tener en cuenta que en latín clásico las vocales no eran tónicas o átonas, como hoy en español y en las lenguas románicas, sino largas y breves; por lo tanto, sus sílabas eran largas o breves, no tónicas o átonas como las nuestras. El orden regular de las sílabas largas y breves en un verso se realizaba en las agrupaciones denominadas *pies*” (Quilis 33).

— ‘ — — — — — ‘ | — ‘ — — — — — ‘

El dístico elegíaco, pues, nos presenta un primer verso, el hexámetro, de creciente tono, mayor solemnidad y desarrollo dada su mayor cantidad silábica; y un segundo verso, el pentámetro, más breve y de tono (por su número de sílabas) decreciente. Este pentámetro, evidentemente, aporta el tono sentencioso y de concisión¹². “Esta forma métrica, de brevedad lapidaria, era muy adecuada para expresar pensamientos cerrados y unitarios y alcanzaba un máximo de concisión y exhaustividad en un mínimo espacio, el impuesto por el material” (49).¹³

Considerando lo anterior, las características esenciales de las inscripciones funerarias griegas, epigramas prácticos, “arte espontáneo”, que habrían de dar origen al epigrama literario son, básicamente, que estos poemas “son breves, pues, además de las limitaciones de espacio que les impone el soporte para el que están destinadas, tampoco parece conveniente abusar de la paciencia de sus lectores ocasionales” (Fernández Martínez 57). Este tipo de discurso complementaba y, de algún modo se superponía, al de los

¹² Así, este tono, más allá incluso de la medida del verso, configura el aguijón o punta que luego habrá de ser característica en la definición latina del epigrama:

Omne epigrama sit instar Apis: sit aculeus illi;
sint sua mella; sit et corporis exigui. (Gómez de Silva. 215)

Este dístico elegíaco, en la versión española, una redondilla de Tomás de Iriarte, dice:

A la abeja semejante,
para que cause placer
el epigrama ha de ser
pequeño, dulce y punzante. (215)

¹³ La brevedad, desde la emergencia de este género, fue siempre fundamental. “Cabe recordar aquí la humorística advertencia de Cirilo, un epigramático del siglo I a.C.: *Dos versos son un epigrama perfectamente bello./ Pero si llegas hasta tres, ya no es un epigrama, es un poema épico*. La media son seis versos, pero puede llegarse, excepcionalmente, hasta 24”. (Ortega Villaro 19).

llamados *trenos* o epitafios, con los que se lloraba, en ceremonias públicas, a los caídos en guerra. Según Antonio López Eire, “los *trenos* están apegados al sistema compositivo de la oralidad, mientras que los discursos retóricos se mueven en ambos campos de la composición: el de la oralidad y el de la escritura” (López Eire 47). Aunado a lo anterior, estos epitafios escritos desarrollaron un estilo peculiar:

Por las mismas razones (de espacio y de destinatario) su estilo reboza sencillez, naturalidad, claridad, sin que llegue a resultar rebuscado, sino, por el contrario, accesible a cualquier paseante.

Característica también de las inscripciones en verso es una cierta agudeza, basada fundamentalmente en los juegos de palabras, la parodia, el juego adivinatorio de los acrósticos, telésticos, etc. (Fernández Martínez 58).

Dado lo anterior, es posible suponer que a través del empleo de esos rasgos de ingenio se quebrantó el grado cero o carácter denotativo del mero lamento fúnebre y se pugnó por la opacidad, por la connotación, piedra de toque de los discursos estéticos. Cuando a los *trenos* se les impuso esta modalidad plurisémica y autorreflexiva se da un paso adelante hacia la constitución del epigrama literario. Así, alrededor de 400 y 300 años a.C., la praxis en torno a este tipo de inscripciones sufrió un desplazamiento o ajuste cultural y el epigrama, hasta entonces fundamentalmente práctico, entró a la esfera de los discursos artísticamente considerados o, en otras palabras, al “arte de autor”.¹⁴

Es muy posible que lo determinante en el tránsito del epigrama práctico al epigrama literario haya sido una evolución de la propia cultura griega. Existían dos tipos

¹⁴ Según Begoña Ortega, las Guerras Médicas son el acontecimiento histórico que detona la escritura “literaria” de epigramas. Éstas “determinan una mayor proyección del contenido, ahora abiertos a consideraciones sobre la patria, el valor, etc., y se puede suponer que se implica a los grandes poetas del momento” (Ortega 18).

fundamentales de discursos: el retórico, de carácter judicial, y el epidíctico, que aspiraba deleitar a los espectadores. En algún punto (algunos creen que fue gracias a la obra del poeta y filósofo Empédocles), la poética (el discurso epidíctico) y la retórica se fusionaron y dieron origen a un tercer tipo de discurso: el literario. Esto corresponde, de manera concomitante, a un tránsito de la oralidad a la escritura. Antonio López Eire refiere lo anterior cuando escribe:

Este tipo de discurso, dedicado en principio a la loa o al vituperio [tópicos centrales del epigrama], era ya para Aristóteles un tipo de discurso retórico anómalo y bien distinto de los dos tipos más representativos de discursos retóricos con casta y función político-social clara y bien definida, o sea, del discurso judicial (el empleado ante los tribunales de justicia) y del deliberativo (el destinado a persuadir a los conciudadanos reunidos en asambleas políticas), por cuanto que su finalidad era, como la de la obra poética, el placer del oyente o lector. Un ejemplo típico de discurso epidíctico podría ser el discurso funerario o *epitaphios lógos* con que los atenienses caídos en el campo de batalla recibían sus merecidas honras fúnebres en los enterramientos públicos (López Eire 21)

Lo fundamental de estos poemas es que poseen una gran fuerza psicagógica o “de atracción de almas” (la autorreflexividad) “que es capaz de encandilar, cautivar, convencer y hacer cambiar de actitud a los oyentes” (69). Desde este momento se establece una relación semiótica directa entre el autor de un poema y su auditorio ya que los fundamentos de esta relación están en el placer (*hedoné*) y el asombro (*ékplexis*). Ya desde aquel tiempo Gorgias de Leontinos sabe que la poesía “para ser psicagógica, ha de adoptar *figuras, poses* o *skhémata*” (69), es decir, agudezas, modos de alotopía.

El epigrama entonces conservó las características fundacionales del género nacido a partir de las inscripciones (brevedad, *skhémata*, tono sentencioso, economía verbal, diálogo, etc.) y fue aceptado o tolerado desde el punto de vista de la recepción literaria, es decir, dentro del horizonte de expectativas que rodea a cada creación verbal con intencionalidad estética¹⁵. El epigrama, de este modo, amplió el espectro de su acción y se incorporó al sistema literario griego, y fue definido en él como un tipo de discurso que se caracteriza por la artificiosa construcción de un efecto sorpresa.¹⁶ La brevedad, el tono sentencioso, las estructuras recurrentes (bipartición del discurso en dos cláusulas e introducción del diálogo) favorecen el empleo de la *skhémata* que, a la postre, posibilitará la emergencia de lo sorpresivo (*ékplexis*).

1.2 Desarrollo del epigrama literario

Aproximadamente en el siglo IV a.C. el epigrama, quizá por sus posibilidades expresivas, no sólo se cultivó en el ámbito de la epigrafía y la emblemática sino que trascendió estos órdenes y fue adoptado y considerado dentro de los límites de la literatura. El epigrama, como se ha dicho, conservó los rasgos estilísticos que lo caracterizaron en las inscripciones:

¹⁵ “Es a partir del siglo IV a.C. que se produce un giro decisivo: [los epigramas] se hacen cada vez más extensos y, lo más importante, pierden su finalidad práctica. Ya no se escriben exclusivamente para ser grabados en piedra u otro material, sino también con fines meramente literarios”. (Del Barrio 13)

¹⁶ Federico Carlos Sainz de Robles, al preparar su antología *El epigrama español. Del siglo I al XX*, señala en este punto: “¿Por qué, entonces, en sus orígenes se confunden, sin fundirse, el epigrama inscripción y el epigrama rasgo de ingenio hiriente versificado? Quizá porque el rasgo de fina burla se ajustó a la brevedad lapidaria de la inscripción recordatoria. Acaso porque la inscripción, con su propia medida, que parecía verso en el oído y verso a los ojos, por la colocación de las palabras, inspirase a los poetas el deseo de medir y rimar en auténtica preceptiva poética la alusión graciosamente maligna o sutilmente perversa” (Sainz de Robles 6).

brevedad, agudeza, concisión, tono sentencioso, dialogismo e incluso el empleo de un metro que resultó funcional en las inscripciones, el dístico elegíaco.

Según Begoña Ortega Villaro,

En su forma breve, el epigrama se ajustaba a los gustos y necesidades del periodo helenístico, como son la brevedad y la exquisitez formal, al tiempo que los autores podían poner en juego su erudición y conocimiento de lo anterior, haciendo que el fin más esencial del epigrama sea “decir, mejor, lo que ya se ha dicho”. Es, pues, un género perfectamente literario, nacido y desarrollado en el ambiente del simposio y del *komos* que podríamos llamar urbano y en el que influyeron toda suerte de géneros: el primero, aquel del que nació, el epigrama inscripcional, pero también del escolio, la elegía erótica, la lírica arcaica, la tragedia, la comedia, el mimo, etc. (19)

Esta inserción del epigrama se logró gracias a que el sistema literario griego poseía un desarrollo considerable¹⁷. Por ejemplo, entre 750 y 600 años a.C. nació, en el seno de la lengua jónica, en la costa occidental de Asia menor, la poesía elegíaca (Preminger 483). Se trataba de poemas relativamente breves, monólogos escuetos que abordaban temas como la guerra, la política, la embriaguez, la invectiva o ataque contra algún personaje y, desde luego, el amor. Todo ello matizado por un elemento gnómico¹⁸. El metro, aunado a este elemento gnómico, habría de ligar la elegía con el epigrama.

¹⁷ Para Sainz de Robles, con una visión muy particular, desde los griegos “epigrama es, ya, un pensamiento poético no salido, aún, del formulario prosaico epigramático. Epigrama es, ya, un poemita, finido en una agudeza satírica, no liberado, aún, de las contracciones literarias epigramáticas. Epigrama pasa a ser cualquier poesía sumamente breve y de una intención ambigua o de una atención doble. Epigrama llega a resultar cualquier frase punzadora agridulce, aciamarga, que ni siquiera se sujeta a rima o a metro” (7).

¹⁸ “A gnome is a short pithy statement of a general truth; a proverb, maxim, aphorism, or apotegm” (Preminger 479). [Un gnomo es una oración determinante y breve que expresa una verdad general: un proverbio, máxima, aforismo o apotegma”. Este elemento gnómico se vincula con el epigrama debido a que extendió el gusto por la concisión y el tono sentencioso. Este elemento gnómico, derivado de la oralidad, imprime al discurso, además, el tono del coloquialismo.

Arquíloco de Paros, 648 a.C., mercenario, pirata, guerrero, uno de los fundadores de la poesía lírica, empleaba ya este dístico elegíaco cuando escribía:

Soy en verdad yo, del Enalio señor, asistente,
y sabedor del don amable de las musas. (81)

Arquíloco, por supuesto, estaba seducido también por la brevedad. Esto se observa en las siguientes versiones de Juan Manuel Rodríguez Tobal:

Como el de un garañón
de Priene bien comido,
su miembro era un tenaz desbordamiento.

*

Cayeron muertos siete que atrapamos corriendo;
los matamos nosotros, ¡nosotros mil!

Hacia el 600 a.C., en la isla de Lesbos, otro centro cultural de la Grecia de aquellos días, la poeta Safo asimiló su tradición y escribió epigramas de suave y dulce lirismo, delicados poemas amorosos que habrían de ser modelo para la poesía de Occidente. Como ejemplo este, en la versión de José Emilio Pacheco:

Se fue la Luna.
Se pusieron las Pléyades.
Es medianoche.
Pasa el tiempo. (Pacheco 223)
Estoy sola.

En lo que se conoce como el periodo arcaico tardío de la civilización griega, dos fueron los poetas líricos que también trabajaron el epigrama: Simónides de Ceos y Anacreonte. Estos poetas fueron, por así decirlo, los primeros que cultivaron este género. Del Barrio observa al respecto,

Aunque ya antes del siglo IV a.C. hay epigramas de carácter literario, compuestos (o atribuidos) por autores famosos como Anacreonte, Safo, Simónides, Platón, etc., es a partir del siglo IV a.C., sobre todo con Asclepiades, cuando se desarrolla como un verdadero género literario ampliamente cultivado. Sustituye a la elegía, que a partir del siglo V casi desaparece, y hereda su amplia gama de temas. En esta época el epigrama se aproxima tanto a la elegía que en el caso de algunos poemas cabe dudar si se trata de elegías breves o de epigramas extensos. (13)

Según Juan Fernández Valverde, “a los poetas helenísticos de comienzos del siglo III se les debe el desarrollo del epigrama como un género separado y autónomo. Destacaron sobre todo Calímaco, Leónidas de Taento, Asclepiades de Samos. Ellos fueron los que ampliaron los epigramas de temas sepulcrales y dedicatorios a una gran variedad de temas: satíricos, eróticos y literarios” (Fernández Valverde 19).

En aquella época había dos centros literarios fundamentales. El primero, una escuela dórico-peloponésica-occidental cuyas características fundamentales serían:

La traslación social del epigrama desde las alturas heroicas y aristocráticas de la época clásica hacia las medianías proletarias y artesanas, la minimización del tema en busca de los mundos íntimos de la mujer, el niño o el animal, el gusto por la paz de la naturaleza idílica, el sentimentalismo un poco pudoroso y torpe, todo ello, si

puede decirse así, envuelto en la pobre sencillez de las nuevas doctrinas estoicas y, paradójicamente, expresado en una lengua artificial, barroca, teatral y afiligranada. (Fernández-Galiano 11)

Hacia el 323 a.C., Alejandro Magno extendió el poder griego, la civilización helena, a África. Fundó Alejandría, ciudad culta y refinada que albergó a otro grupo de epigramistas, caracterizados, principalmente, por la exquisitez técnica y la alta cultura literaria. En estos epigramas se encuentra

Una extremada contención verbal y estilística, una vuelta a lo lapidario y rotundo, para tratar temas mucho más refinados y sutiles, como impregnados por corrientes epicúreas o hedonistas, llenos de amor, convite, pasión equívoca o agónica, elitismo social y el cosmopolitismo de la gran ciudad entrándose por las ventanas del poema. (11)

Más o menos en el año 300 a.C., el propio Asclepiades de Samos, al parecer dentro de esta “tendencia”, estandariza el género y le imprime un lirismo y una dulzura inigualables hasta ese momento, particularmente en el tratamiento del tema amoroso. Algunos epigramas de Asclepiades, en los que sobresale cierta puya maliciosa, son los siguientes:

Pretendes seguir siendo virgen. ¿Por qué, si en el Hades
no encontrarás, niña, nadie que te quiera?
Goza en la vida de Cipris, pues no somos nada
en el Aqueronte, sino ceniza y huesos. (123)

*

Tres veces juróme Heraclea por ti que vendría

y no viene, candil. Castiga a la perjura
si eres dios: cuando goce teniendo a un amante consigo,
apágate y déjales de tu luz privados¹⁹. (125)

*

¡Bebe, Asclepiades! ¿Por qué llorar? ¿Qué te ocurre?
No eres entre los hombres el único a quien Cipris
cautivó ni al que el dardo y el arco atacaron de Eros
el amargo. ¿Por qué muerto estás en vida?
El don puro de Baco bebamos, que un dedo de noche
queda. ¿O bien esperamos la luz que nos acueste?
Bebamos y nada de amor, que, tras breve jornada,
toda una larga noche descansar podremos. (128)

En el 31, A.C., los romanos extendieron su poder sobre el mediterráneo y dominaron política y militarmente a los griegos. Durante este periodo, señala Preminger, “most of the Greek poetry that survives from the imperial Roman period falls under one of three genres: didactic, epic, and epigram. Alone among the Greek genres, the epigram never fell out of fashion” (487-488)²⁰.

Los poetas latinos asimilaron la cultura griega y capitalizaron sus aportes. En el caso de la poesía, la imitación y reformulación de metros, géneros y temas griegos fueron de primordial importancia para el desarrollo de una literatura propia²¹. Evidentemente, el

¹⁹ “El candil es una especie de divinidad protectora de los amantes cuya luz se supone necesaria para las actividades amorosas” (125).

²⁰ [La poesía griega que sobrevive en el periodo del imperio romano cae bajo uno de estos tres géneros: didáctico, épico o epigrama. Entre los géneros literarios griegos, el epigrama nunca pasó de moda].

²¹ Sainz de Robles explica que “A Roma el epigrama llega ya con punta, filo y contrafilo. Corta y pica. Hierde. Los ojos sensibleros lo ven como una abeja ática, rumorosa, que levanta ampollas. Es algo sutil que pasa y se posa cuando menos se espera, donde menos se piensa. Los espíritus prosaicos lo ven como una viborilla iracunda y envarada. Es algo serpenteante que reptar y emponzoña. Los romanos se aficionaron en demasía al epigrama, fue la suya una borrachera de pequeñas sutilezas mortificantes incluidas en las oraciones forenses,

dístico elegíaco y el epigrama fueron visitados de manera recurrente. Sin embargo, al lirismo heleno se le suma, en el ámbito latino, de manera muy acentuada la mordacidad, la maledicencia, el sarcasmo. Estos serán los tonos característicos del epigrama romano. Distintas pueden ser las razones de este nuevo tono, desde la turbulencia política y social que genera en la subjetividad un natural apego al realismo y la crudeza hasta la innovación técnica y de tópicos para dar cuenta de una nueva sensibilidad.

Esta mordacidad puede tener, quizá, dos fuentes más o menos claras que la alimentan. Los romanos frecuentaron también la epigrafía. En este género se emplearon distintos metros, particularmente el ya tradicional dístico elegíaco. Nuevos arreglos métricos, sin embargo, fueron introducidos a la convención. Estos metros fueron, esencialmente, el saturnio, propio de la actividad oracular y que comparte con el epigrama el tono sentencioso; el senario, metro de versificadores populares, y el septenario trocaico²² que “se había vulgarizado demasiado a través de canciones populares de cierto tono chistoso, mordaz o irreverente, que entonaban los soldados de César” (Fernández Martínez 21). En Roma aparecen, asimismo, composiciones irregulares que reciben el nombre de polimetra y que se aproximan al actual verso libre. Existen epigramas escritos en todos estos patrones rítmicos. Con lo anterior se advierte que la forma hasta entonces tradicional del epigrama (el dístico elegíaco) se relajó y toleró el empleo de otros metros. La intencionalidad, nuevamente, y una forma fija definen al epigrama.

en las catilinarias destempladas senatoriales, en los certámenes poéticos, en el peripatetismo académico, en las parrafadas familiares, en las arengas tribunicias o consulares” (7).

²² Otro metro que propiciaba un tono semejante era el empleado en los versos llamados *carmina fescennina* que “celebraban con insultos y procacidades los momentos más agradables de la vida” (Moga 18). Es importante resaltar que el epigrama latino, de manera más radical que el griego, se vinculó con el habla cotidiana y sus giros lingüísticos. Esta inclinación hacia lo coloquial, lo popular, habrá de convertirse en un elemento fundamental, constitutivo del género a partir de entonces. Habrá que destacar, asimismo, que la obscenidad, característica del discurso coloquial, se convierte en parte del estilo del epigrama de carácter satírico-burlesco.

Sin embargo, me parece que la fuente epigráfica romana que ha ejercido una influencia mayor en el desarrollo del epigrama es un tipo particular de *carmina epigraphica latina*, el grafito latino. Estos textos, “grabados de modo espontáneo e individual sobre paredes o columnas y ajenos (...) suelen proceder de personas no demasiado cultivadas, con lo que muestran el más puro latín vulgar. Pero sobre todo por su plasmación inmediata y directa del latín vivo de la calle” (61). Estas manifestaciones populares provenían del sur de la península itálica, de Pompeya; son “numerosas y variadas muestras de una vieja afición de los romanos a plasmar sobre las paredes sus inquietudes, pensamientos, pasquines electorales, anuncios, etc.” (34). Muchos eran los temas del grafito, por ejemplo,

Las breves invectivas personales, o la propaganda electoral a favor o en contra de algún candidato que optase a un cargo público; y variados motivos de inspiración que van desde la imitación o cita literal de autores latinos conocidos, hasta las pamplinas de soldados aburridos, las amenazas, las anécdotas sexuales, o los anuncios de prostitutas que ofrecen sus servicios por un módico precio. Y es que precisamente en el caso de los grafitos, la forma versificada resulta, por su concisión, mucho más adecuada para la agudeza y sentenciosidad y puede convertirse en el medio natural para la expresión de sentimientos amorosos, bromas, insultos, etc. (35)

Algunas de las pintas y grabados de Pompeya que sobresalen por el tono de irreverencia, mordacidad y cuyos tópicos y aún procedimientos aparecerán en epigramas de autor, son, por ejemplo, los siguientes:

El que eructa a verga ¿qué crees que haya cenado? (105)

*

El coño peludo se folla mucho mejor que el que no tiene pelo: a la vez que conserva el calor, acaricia la verga. (165)

*

Aquella muchacha a quien le he escrito una sola vez y me ha leído, ésa me pertenece con todo derecho: pero la que dice su precio, ésa no es mía, sino de todos. (447)

*

Si alguien censura a los enamorados, que amarre aquí los vientos y que impida que corran las aguas incesantes de una fuente. (448)

*

Quienquiera que ame, que tenga salud, muera quien no sabe amar, que muera con más razón cualquiera que impida amar. Soy feliz te vayas o te quedes, Marcia, mi mayor cuidado, sólo con haberte visto estoy contento. (448)

*

No me preocupo en mis versos por cualquier Venus de mármol, sino por una que respira y está rebosante de vida. (450)

*

Acabo de cogerme aquí a una chica hermosa de aspecto, alabada por muchos, pero su interior era realmente espantoso. (451)

*

Me extraña, pared, que no hayas caído en ruinas, tú que soportas las tonterías de tantos escritores. (452)

Por otra parte, quizá podamos conjeturar en torno al desarrollo literario de la mordacidad latina. Según Juan Fernández Valverde, “desde el declive de Alejandría, el epigrama griego se escribe en realidad en Roma”²³ (24). Pero este epigrama latino es “reforzado” por un entrecruzamiento genérico muy particular. El poeta Cayo Lucilio (180-102 a.C.) es, en este punto, de capital importancia pues, primero Horacio y después Quintiliano, lo sitúan como el primer gran representante de un nuevo género y un nuevo tono, la sátira²⁴. Ésta es, pues, básica en el desarrollo del epigrama debido a su proximidad temática y estilística. El gramático latino Diómedes da cuenta de dos rasgos fundamentales de la sátira: “uno, de contenido, la admonición de las costumbres de los hombres; y otro, formal, el estilo compositivo de la comedia arcaica” (Candelas 60). Manuel Ángel Candelas Colodrón, en torno a esta proximidad entre la sátira y el epigrama, explica que

La sátira se presenta como un género literario definido, cuyo propósito es la enmienda de vicios, a través de *exempla ex contrariis* que promueven el vituperio, y cuyos autores modélicos parecen repetirse con un mismo orden cronológico: Lucilio, Horacio, Persio. En todo este contexto ¿qué papel ejerce el epigrama? El epigrama, frente a la sátira, presenta algunas diferencias y no pocas semejanzas. Como la sátira, el epigrama propende al mismo fin: la amonestación de los vicios, y eso a pesar de que el epigrama puede comprender otras materias, como el elogio interesado o el lamento fúnebre e íntimo por la muerte de una persona querida (...) Michael Coffey establece las diferencias entre sátira y epigrama en el nivel léxico: en su opinión, “an excess of vulgarity of expression was avoided” en la sátira, pero no así en el epigrama, donde la obscenidad del lenguaje parece permitida. El

²³ En esta época, observa Fernández Valverde, aparecieron antologías o reuniones de los epigramas Alejandrinos. “las más famosas fueron la *Corona* de Meleagro de Gádara, de los primeros años del siglo I a.C., y la *Corona* de Filipo de tesalónica (sobre el año 40 d.C.)” (18). Estos libros, con el paso de los siglos, serán la escuela en la que los poetas del Renacimiento habrán de aprender poesía.

²⁴ “La sátira consiste en un tipo de discurso en el que la mordacidad se dirige a un fin reformador: siempre es un ataque, con humor, contra la estupidez o los vicios humanos. Importan, pues, la intención –criticar, denunciar, corregir– y el medio empleado –el humor, el sarcasmo, la ironía– (Moga 14).

epigrama –concluye Coffey– “belonged to a different literary tradition”. González de Salas reduce la distinción a una cuestión de medida: “que no son otra cosa las sátiras, sino epigramas largos; como ni los epigramas sino sátiras breves. (61-62)

En ese ambiente literario y con la subjetividad característica de la sociedad romana, apareció, aproximadamente en el siglo I a.C., un grupo de jóvenes poetas llamados Neotéricos. Se trataba de un movimiento que “ama la cultura griega y trata de adaptar lo que en ella puede haber de innovador. Se importan las nuevas formas de la literatura helenística, nuevos géneros, nuevas formas métricas, (...) la libertad como bandera en todos los frentes” (Soler 17). Los neotéricos o poetas nuevos

tienen a su disposición dos tradiciones: la que forman la comedia y la sátira, con un estilo coloquial y variado; la de la épica y la tragedia, con un lenguaje emotivo, con gran preocupación por la forma, una técnica muy elaborada y una singular variedad métrica. Imitan la cultura helenística y adoptan el lema de Calímaco, según el cual un libro extenso es un gran mal. (37)

El más insigne representante de esta escuela fue Cayo Valerio Catulo (87-57 a.C. ó 84-54 a.C.), un poeta que revolucionó y, de algún modo, ayudó a estandarizar y consolidar el concepto de epigrama. Estilísticamente, Catulo, por supuesto, apela a la brevedad propia del género epigramático y la aplica también a composiciones llamadas *carmina minora* y a los poemas de metro irregular, los *polymetra*²⁵. Además,

²⁵ Habría que recordar que la brevedad, al parecer, era muy valorada entre los escritores latinos. Algunos años más tarde, Horacio, en su *Arte poética*, habría de decir, por ejemplo, que “Los poetas en sus obras desean agradar o instruir, por las dos cosas a un tiempo. Sé breve en tus preceptos cuando los dieres para que el entendimiento los perciba pronto y retenga fielmente tus palabras” (Horacio 178). Ya Quintiliano, por ejemplo, aludiendo de algún modo al epigrama humorístico escribió en su *Institución oratoria* que “cuando a los chistes acompaña la brevedad tienen particular agudeza” (Quintiliano 309). Además, por ejemplo, desde la perspectiva de la retórica, la *percusio* era un elemento importante del espíritu epigramático. Según Heinrich

La lengua y el estilo de Catulo están naturalmente muy influidos por el alejandrinismo. El uso y abuso de la *concinnitas* o simetría procedente de una influencia triple: la directa de la poesía helenística, la de los poetas latinos que delatan influencia griega, como Ennio y Lucilio, y la de los antiguos *carmina* itálicos. Así sucede con la anáfora evocativa y déctica, la epanalepsis, los hexámetros espondeícos empleados consecutivamente. Como contraste, la *variatio* o *poikilía*. Con ello juega buscando uno de los mayores éxitos del estilo helenístico: el efecto sorpresa en los finales²⁶. (41)

El estilo de Catulo, pues, puede ser más o menos rastreado. Se sabe, por ejemplo, que fue un lector voraz de Calímaco, epigramista de la Alejandría de los Ptolomeos. “Había aprendido mucho de él: la condensación, la extraordinaria aplicación al trabajo de los versos, el manejo de la ironía y la ambigüedad en el momento oportuno” (40). A la par de estas fuentes cultas, el desarrollo de un registro conversacional mediante el uso de endecasílabos y escazontes, que se adaptaban o imitaban incluso el propio ritmo del latín hablado. No habría que olvidar tampoco que “la poesía popular latina (*difamattiones, fescennina iocatio, flagitationes, certationes*, inscripciones de los “graffiti) tiene entrada abundante en su poesía” (38). Así pues, su discurso es alimentado por “la frescura de la lengua corriente latina. De la lengua corriente provienen también numerosas expresiones groseras, como demuestran las frecuentes referencias de los comentaristas a las inscripciones pompeyanas” (Von Albrecht 335). Otro rasgo que se incorpora a la noción del

Lausberg, la percusio “es la breve enumeración de objetos, cada uno de los cuales hubiera merecido un tratamiento más extenso” (Lausberg II 274) o que “representa una síntesis rápida del desarrollo de los hechos” (275).

²⁶ Sería interesante enfatizar que la sorpresa es la intencionalidad característica del género epigramático. Desde una perspectiva estructural podría decirse que la búsqueda de la sorpresa, en sí, genera gran expectación debido a la baja previsibilidad del discurso. Como se advirtió ya, según Rifaterre, la sorpresa es una condicionante de la calidad literaria de un texto. La idea de sorpresa habrá de ser retomada en el análisis ulterior de los epigramas.

epigrama, entre los latinos, es, pues, la proximidad y aún simbiosis con la dicción coloquial. Esta influencia popular habrá de alimentar el epigrama hasta nuestros días. Catulo, siguiendo este tono, escribió, sin pudor y no pocas veces con obscenidad, poemas que criticaban la sociedad que le tocó vivir. Así, por ejemplo, puede decir:

*

Oh, de ladrones de los baños, óptimo,
Vibenio el padre, y el capón del hijo
(pues el padre con diestra más manchada,
está, con culo más voraz, el hijo):
¿por qué al exilio y hacia malas costas
no vais, ya que del padre las rapiñas
conoce el pueblo, y las peludas nalgas
oh hijo, ni en un as venderlas puedes? (Catulo *B* 20).

O el siguiente *carmina minora* que sirve, también, como una especie de poética²⁷:

Yo os daré por el culo y por la boca,
Aurelio pederasta y capón Furio,
que a mí por mis versitos me juzgásteis
—pues tiernechos son— púdico poco.
Pues bien está ser casto el pío poeta
mismo; no deben serlo los versitos
que, al fin de cuentas, tienen la sal y encanto

²⁷ Resulta curiosa la visión que se tuvo sobre Catulo en los siglos posteriores, particularmente en nuestra tradición hispánica en donde Fernando de Herrera, por ejemplo, al referirse al veronés, decía: “porque Catulo, aunque en candor y limpieza de sermón i en elegancia es el primero de los latinos (...) i inimitable en los endecassílabos, i elegantísimo i de maravillosa suavidad y ternera (...) fue bestial, o ínfimo y vil, con torpeza más que plebeya (...) Porque esplica los más de sus pensamientos con l’abominable desonestidad que suelen los barqueros i gente semejante (...) que no ai cosa en sus libros que no sea vulgar (...) sin onestidad y vergüenza” (Herrera 482). Esa *deshonestidad*, esa vulgaridad, esa dicción popular es uno de los tonos que la sensibilidad latina imprimió al epigrama y que será recurrente en algunos poemas satírico-burlescos aún en nuestros días.

si tiernecitos son y poco púdicos,
e incitar pueden lo que da prurito
no digo a niños, pero a estos peludos
que no pueden mover los duros lomos.
Vosotros, que muchos miles de besos
leísteis, ¿me juzgáis que no soy macho?
Yo os daré por el culo y por la boca. (12).

Catulo fue uno de los mayores poetas líricos de Occidente. Su estilo, directo y coloquial tiene la intencionalidad de generar un discurso intenso. Su poesía es un referente ineludible sobre todo en cuanto al discurso amoroso. El ciclo de epigramas a Lesbia²⁸ es muy emotivo y sirve de modelo y patrón genérico para la tradición poética occidental. Algunos poemas pertenecientes al ciclo son los siguientes:

Vivamos, Lesbia, mía, y amémonos,
sin importárnosla crítica de los viejos.
El sol se pone cada tarde y sale al día siguiente,
pero nosotros, cuando se nos apague la vela,
dormiremos una noche sin fin.
Dame mil besos y después dame cien más
y después otros mil más y después otros cien más
y después otros mil más y después otros cien más
y muchos miles más hasta que enredemos la suma
y ya no sepamos cuántos besos nos damos
ni los envidiosos lo sepan. (Catulo A 9)

²⁸ Lesbia es el destinatario interno de distintos poemas de Catulo, la mujer de quien está enamorado y odia al propio tiempo y le hace experimentar los celos más atroces. Según los comentaristas del poeta latino, se trataba de Clodia, la hermana del tribuno Clodio, acérrimo adversario de Cicerón., y esposa de Quintio Metelo Céler, procónsul de la Galia traspadana. Nueve años mayor que el poeta, al parecer, “era culta, admiradora de la poesía, de la música y de la danza, animadora de cenáculos políticos y tertulias literarias (Soler 20). Este nombre, Lesbia, después de la poesía de Catulo, se ha instituido en la cultura de occidente no sólo como un motivo o tópico literario estandarizado sino como un arquetipo, quizá, de la *femme fatale*.

*

Me preguntas, Lesbia, cuántos besos me bastan:
Cuántas son las arenas del desierto de Libia, en Cirene,
entre el oráculo de Júpiter y el sepulcro de Bato;
cuántas son las estrellas que en la noche callada
contemplan los amores ocultos de los hombres:

Estos besos le bastan a tu loco de Catulo,
que no puedan los curiosos calcularlos
ni la maledicencia causarles maleficio. (14)

Este poeta, como hemos visto, a través de un rabioso lirismo²⁹, renovó la vitalidad del género. Según Juan Fernández Valverde:

En el inimitable poeta de Verona el epigrama breve e *intenso* era la forma en la que el poeta expresaba sus sentimientos más íntimos, sus gustos y sus pasiones, siguiendo la tradición helenística de expresar en pocos versos, cuidadosamente elaborados, el intimismo que no tenía cabida en las formas rígidas e impersonales de los géneros mayores. Claro está que en Catulo el epigrama expresa unos sentimientos, gustos y experiencias personales que no se conocían en el epigrama griego. Y por otra parte, el epigrama sirvió a Catulo como medio, crudo y realista, de atacar a sus enemigos siguiendo la tradición itálica de escarnio e invectiva. (Fernández Valverde 20)

²⁹ Hago uso del adjetivo “lírico” en el sentido que el poeta norteamericano Mark Strand le ha otorgado. Sostiene que los poemas líricos “are usually brief, and have about them a degree of emotional intensity, or an urgency that would account for their having been written at all. At their best, they represent the shadowy, often ephemeral motions of thought and feeling, and do so in ways that are clear and comprehensible” (Strand XXII). [son normalmente breves y guardan un grado de intensidad emocional o una urgencia que da cuenta de para qué fueron escritos. En sus mejores momentos, estos poemas refieren lo sombrío o los movimientos efímeros de pensamiento y sentimiento y lo hacen en formas que son comprensibles y claras]. Esa “urgencia” que se advierte en el poema lírico, particularmente a partir de Catulo, se incorpora a los epigramas de carácter amoroso.

Catulo, pues, tomó de la epigramática griega su forma, sus imágenes, su lirismo pero, además, imprimió a sus textos el *pathos* latino, fundamental para el género, identificado con la mordacidad y la maledicencia. Muy pronto los aportes de este poeta fueron insertados en la tradición literaria. Su poesía fue comentada o aludida por autores como Cornelio Nepote, Varrón, Virgilio, Ciceron, Horacio y Ovidio, entre otros (Von Albrecht 343).

Aprovechando, desde luego, los aportes de Catulo al epigrama y siguiendo algunos rasgos de su estilo, fueron, ya en nuestra era, los epigramistas de la época de Nerón (54-68 d.C.), “Lucilio y, a distancia, su imitador, Nicarco, quienes marcaron el nuevo rumbo del epigrama con la explotación de la agudeza y la sorpresa (*aprosdókēton*)”³⁰ (24). Esta “sorpresa” se conseguía al dividir el epigrama en dos partes. La primera, introducía al lector y oyente en determinado trayecto lógico. La segunda parte ofrecía el final sorpresivo, rebatiendo la proposición ofrecida inicialmente. Esta bipartición del epigrama habría de llegar a ser un recurso estilístico característico de la poesía de Marcial (40-104 d.C.), un poeta hispano llegado a Roma que alcanzó la máxima eficacia de expresión con esta forma poética.

No sé, Feliz, lo que escribes a tantas muchachas.

Sólo sé, Feliz, que ninguna de ellas te contesta. (Marcial 51)

Esta bipartición, además, ha alcanzado una suerte de estatuto estructural pues se le ha llegado a considerar como la disposición verbal propia del género. Si bien es cierto que en

³⁰ Esta voz griega da cuenta de la introducción en el discurso de una palabra o un elemento inesperado e inusual.

aquella época “dos son las principales características del epigrama. La primera de ellas es la brevedad y la segunda característica es la agudeza que en muchas ocasiones se convierte en la puntilla final” (Fernández Valverde 17), “en Marcial el término epigrama se aplica a *cualquier composición breve* dedicada a hechos concretos, a describir tipos sociales o experiencias de vida. Con Marcial, el epigrama desarrolla el elemento cómico satírico y explota la tendencia al aguijón final o *fulmen in clausula*”³¹ (39). Este aguijón final se antoja muy cercano al concepto latino de la sentencia. Según Quintiliano, “llaman los antiguos sentencia a los sentimientos del ánimo (...) las más antiguas sentencias son las que los griegos llaman *gnoma*, aunque éste es un nombre genérico. Ambos nombres los tomaron de que son como unos consejos o decretos”³² (Quintiliano 69). Observa Lausberg: “la *sententia* está contenida en una oración; por tanto es breve y, en cuanto tal, provoca *delectatio*” (271). Al parecer, el tipo de sentencia que cierra el epigrama es el que Quintiliano llama “cláusula, que por otro nombre podemos llamar conclusión. Pero ahora quieren que toda cláusula que cierra la oración hiera el oído”. Subrayo la palabra *hiera*. Lausberg abunda diciendo que “la posición final de la sentencia dentro del *enthymema* es el caso modelo para la posición final de la sentencia después de razonamientos más largos, que después de la *argumentatio* pueden tener el carácter de una reflexión conclusiva” (273).

³¹ Genéricamente hablando, parece axial remarcar la palabra *cualquier* en este párrafo pues el epigrama habrá, por su puesto, en virtud de su espíritu de libertad temática y formal así como por su apego al habla común, de abandonar la camisa de fuerza que supone ceñirse a un patrón estrófico y métrico particular, en este caso el dístico elegíaco. Asimismo, parece importante en este punto la siguiente aclaración: “El epigrama suele ser breve, usualmente de dos a diez versos, a veces tiene más de veinte versos hasta un máximo de cincuenta y un versos” (Fernández Valverde 40).

³² Según Lausberg, “En cuanto prueba, la *sententia* entraña una *auctoritas* y está próxima al *iudicatum* (...) El carácter infinito y la función probatoria de la *sententia* proceden de que ésta, en el medio social de su esfera de validez y aplicación, tiene el valor de una sabiduría semejante en autoridad a un fallo judicial y es aplicable a muchos casos concretos” (Lausberg II 269). Este tono de autoridad deriva, según me parece, de la gran fuerza elocucionaria de estos enunciados.

El aguijón final o conclusión sorpresiva, debido a su condición de salado, dio pie a la caracterización del género, ya citada:

Omne epigrama sit instar Apis: sit aculeus illi;
sint sua mella; sit et corporis exigui³³. (Gómez de Silva 215)

Según G.E. Lessing, importantísimo teórico del epigrama y comentarista de Marcial, que introduce la reflexión en torno a la estructura bipartita de este discurso, “el epigrama tipo se compone de dos partes: la primera representa el objeto creando en el lector una expectativa; la segunda es la típica conclusión que resuelve la expectativa” (Fernández Valverde 40). Para Lessing, esta bipartición del epigrama deriva del carácter vestigial de este discurso: su origen epigráfico, su naturaleza de inscripción, de mausoleo, de lápida.

El monumento suscita nuestra curiosidad, que es calmada por la noticia contenida en la inscripción. La impresión que la inscripción produce sobre quien la lee es en realidad fruto de la acción combinada de los dos elementos: monumento e inscripción. El epigrama literario reproduce este proceso, incluso en ausencia del monumento. Deberá estar compuesto por dos partes: la primera parte (*Erwartung*) corresponde al monumento y tiene la función de atraer nuestra atención sobre un objeto y despertar nuestra curiosidad; la segunda parte (*Aufschluss*) corresponde a la inscripción y tiene la función de apagar nuestra curiosidad. Se podrían concebir, según esto, dos subespecies de epigramas, según el epigrama esté constituido sólo por la “espera” o sólo por la “explicación”. (Ruíz Sánchez 164)

³³ En la versión al español de Tomás de Iriarte:

A la abeja semejante,
para que cause placer
el epigrama ha de ser
pequeño, dulce y punzante. (p. 215)

Marcos Ruíz Sánchez, al comentar la teoría de Lessing, abunda explicando que “la primera parte (*Erwartung*) debe ser unitaria, para poder ser comprendida con una sola mirada como el monumento, mientras que la segunda (*Aufschluss*) será breve, como lo es la inscripción” (164-165). Así, “la segunda parte es el medio mediante el cual el poeta puede indicar al lector la exacta interpretación y el punto de vista correcto con el que se debe entender la primera parte” (166)³⁴.

En relación con el epigrama tradicional, en Marcial se halla “un realismo más intenso y un universo cómico y satírico más extenso que el de los griegos” (Fernández Valverde 39). Asimismo, “cultiva un epigrama insertado en la tradición romana de la poesía agresiva y mordaz de un Catulo o del realismo de la pintura social de la sátira latina” (40). Estos epigramas satíricos se caracterizan por el “uso de coloquialismos y de términos de la vida cotidiana, entre los que destacan términos vulgares y obscenos. Justamente la obscenidad es una de las características de su poesía cómico-realista” (42). Esto se explica porque, como se ha mencionado, “El epigrama es una forma literaria en parte oral y popular” (Von Albrecht 956), de ahí el tono de estos epigramas³⁵. Algunos poemas de Marcial son los siguientes:

*

Si a tu esclavo le duele la verga y a ti, Névolo, el culo,
no soy adivino, pero sé lo que haces. (248)

³⁴ En términos estructurales podría describirse esta bipartición indicando que en la primera cláusula se establece una isotopía que será quebrantada con la puntilla final de la segunda. Esta ruptura de la pertinencia (alotopía) genera el efecto sorpresivo.

³⁵ Según Michael Von Albrecht, en *Historia de la literatura romana*, “Marcial es un latino convencido. *Latine loqui* significa a veces lo mismo que hablar sin rodeos. Marcial dice lo que piensa, y tampoco tiene aversión a palabras vulgares. En el primer *praefatio* llama a esta actitud lingüística *lasciva verborum veritas*: llama a las cosas por su nombre. La *lascivia* pertenece a la tradición del género. En la selección de palabras el epigrama es particularmente libre: puede –y debe– ser obsceno” (961).

*

CONTRA LESBIA, FEA Y LIBIDINOSA

Ordenas que mi pene siempre esté a punto para ti, Lesbia:

créeme mi verga no es como un dedo.

Por más que tú la acosas con manos y palabras seductoras,

tu cara actúa como una orden contra ti. (352)

Marcial desarrolló una poesía de carácter moral pues criticaba, mediante la sátira, los vicios de la sociedad romana. Esta sátira se lograba gracias a la sofisticada introducción de una agudeza. Esta manera de proceder configuró el género epigramático. No por nada, Von Albrecht afirma, al referirse al epigrama, que “si hoy se entiende con Boileau agudeza en verso o con Opitz, una sátira breve, ello se debe a Marcial” (956).

Al comentar a Marcial, Plinio El Joven enumeró los elementos que, conjugados, aseguran el éxito de sus epigramas, en general, del epigrama: “la gracia (*sal*)³⁶, la agudeza³⁷ y la malicia (*fel*) y una cierta ingenuidad (*candor*)” (70). Llegados a este punto y considerando lo anterior, puede decirse que la antigüedad grecolatina nos legó una idea más o menos

³⁶ Quintiliano define la sal, concepto ya usado comúnmente a nivel de poética al menos desde Catulo, del siguiente modo: “Ser salado lo entendemos comúnmente de uno que hace reír, aunque esta palabra no signifique esto de suyo, porque a toda expresión que hace reír, debe acompañar cierta sal. (...) *salado* llamaremos lo que carece de insulsez, esto es, lo que tiene cierto sainete que se deja percibir del paladar del juicio que le excita para no fastidiarse de la conversación: Pues a la manera que la sal con medida añade un nuevo deleite a la comida, así los dichos salados del que habla ponen al alma en cierta sed y deseo de oírle” (Quintiliano 305).

³⁷ Respecto a la agudeza el propio Quintiliano dice que “la buena oportunidad para usar de semejantes dichos agudos contribuye mucho para que choquen al que los oye” (310). Ese “choque” no es sino el extrañamiento que causa el discurso literario; el desvío de la norma lingüística, en la nomenclatura estructural, equivaldría, ya que produce tal extrañamiento, a la agudeza. Entendamos la agudeza, pues, como una ruptura del grado cero del discurso. Más adelante, Quintiliano refiere un tipo de agudeza característica del discurso epigramático. Dice: “otra manera de agudeza y de las más graciosas, es cuando salimos con una cosa no esperada, o cuando usamos una palabra en distinto sentido” (311). La agudeza, pues, genera una ruptura de las expectativas del lector u oyente, y ayuda a que éste preste mayor atención al discurso. La agudeza es, entonces, la condicionante del epigrama para ser literario, ya que, a través de ella, el discurso se vuelve autorreflexivo y polisémico.

clara y estandarizada de lo que es un epigrama: un poema normalmente breve que encuentra sustento en la economía verbal, lo que genera la idea de concisión y condensación, síntesis de ideas³⁸. Este discurso tuvo, en general, un tono sentencioso: entre los griegos de mayor suavidad y dulzura; entre los latinos, sobre todo, de malicia, mordacidad y escarnio.

El epigrama generó un discurso fundamentalmente argumentativo en el que domina, para recurrir nuevamente a Pound, la *logopea*. Sin embargo, un rasgo determinante que parece constituir una regla de código de género es la presencia de una agudeza, el famoso aguijón final.

Formalmente, el epigrama estuvo ligado a un patrón rítmico y estrófico particular, el dístico elegíaco pero poco a poco, sobre todo a partir de Cayo Valerio Marcial, esta limitante se relajó y una relativa laxitud imprimió libertad formal, una libertad que nos permite suponer que la relativa brevedad es también un elemento que aporta cohesión al género.

Durante la Edad Media, la normativa moral de los estados teocráticos vieron con malos ojos la procacidad y “deshonestidad” con que se había cultivado el género. Sin embargo, los epigramas de raíz griega fueron reunidos en la *Antología palatina* de Constantino el Rodio hacia el 900 d.C.

Durante la Edad Media, se cultivó por supuesto el epigrama escrito en latín. Con las lenguas romances, sin embargo, aparecieron también sus correspondientes tradiciones literarias y poco a poco las distintas formas poéticas fueron muchas veces imitadas o

³⁸ El epigrama se caracterizó por el tono sentencioso, generalmente desarrollado hacia el final del poema. Esta cláusula, para seguir a Quintiliano, a veces toma la forma de “*noema* (νοήμα) o concepto; nombre que dieron a lo que no se dice, sino que se concibe” (371).

reformuladas a partir de modelos latinos. A manera de conjetura pienso que en la poesía de los trovadores cultos provenzales hay un cierto sabor a epigrama. Me explico. Los trovadores, no los juglares, fueron educados en la alta cultura de la época. Por supuesto, conocían el latín y la poesía latina. Estos autores desarrollaron una forma poética que, por su relativa brevedad y tono de irreverencia, quizá pueda estar vinculada al epigrama: el sirventés. Se trata de canciones eróticas, injuriosas o de carácter satírico-moral dirigidas no a un ambiente cortesano sino popular³⁹. Como en el epigrama latino influido por la sátira de Lucilio u Horacio, se “satiriza a un individuo (sirventés personal), se critican las costumbres (sirventés moral), se apoyan unos intereses políticos determinados (sirventés político) o se censura el arte de algún trovador o juglar (sirventés literario)” (Alvar 46). Un caso de sirventés erótico, que recuerda el lirismo heleno de Asclepiades, recurriendo al motivo de la lámpara (auxiliar de la relación amorosa), es el siguiente de Arnaut Daniel:

El buen Dios,
que absolvió
los pecados de Longinos el ciego,
permita –si quiere– que mi señora y yo yazcamos
en la habitación en donde señalemos

³⁹ El sirventés funciona en el sistema literario provenzal de la misma manera que el epigrama en el latino, por ejemplo. Martín de Riquer explica que “la ira, la reprensión, el ataque virulento, la polémica literaria y el discurso moralizador encuentran su medio de expresión en el género llamado sirventés” (Riquer 53). Estos tópicos están muy próximos a los frecuentados por los epigramistas latinos, aún el tema moral. Resulta también muy interesante que “el sirventés se canta con la melodía de una cansó existente” (53). Este procedimiento de construcción será fundamental en el desarrollo ulterior del epigrama. El procedimiento de la descomposición de los significantes es una herramienta tradicional de la agudeza. El sirventés, por otra parte, guarda una relación estrecha con el epigrama en cuanto a su marco de producción. “El sirventés, sobre todo el personal y el político, es una pieza de candente actualidad, que corre el peligro de perder eficacia si no surge inmediatamente después del acontecimiento que comenta” (54). El sirventés es una forma poética ligada al pueblo, a la condición de subalternidad (aún cuando los trovadores eran fundamentalmente cultos y pertenecientes a la élite). Una de las etimologías de la palabra sirventés “admite que se trata de un tipo de poesía escrito por un sirviente (*servens*)” (54). El sirventés-cansó, por su parte, era un poema breve que retomaba la temática erótica-amorosa.

un rico encuentro del que espero tanto gozo,
y que besando y riendo descubra su bello cuerpo
y lo pueda contemplar a la luz de la lámpara. (165)

Otro poema que logra la eficacia gracias a su erotismo contenido en una forma breve es, por ejemplo, de El de Kürenberg (1150-1170):

*

Cuando me acuesto sola en mi habitación
y pienso en ti, noble caballero,
se enciende mi color, como la rosa en el espino
y me invade el corazón una gran tristeza. (301)

Se sabe también, por ejemplo, que a partir de Bocaccio, que había descubierto un pergamino con el *Libro de los espectáculos* de Marcial, “los humanistas italianos, desde Petrarca a Poggio, tuvieron un conocimiento adecuado de Marcial” (Fernández Valverde 72), por ende, de la noción epigrama.

En la Edad Media se acentuaron las relaciones entre lo culto y lo popular, entre dos formas de producir el discurso: la oralidad y la escritura⁴⁰. Así, por ejemplo, en el ámbito hispánico, el poema breve ha tenido muchas manifestaciones. “EstrIBILLOS de cancioneros populares, coplas, endechas, redondillas, seguidillas, serranillas, villancicos y la mayor parte de las formas conocidas como de arte menor se cuentan, sin duda, entre los principales antecedentes de una estética de la brevedad en la lírica hispánica” (Gordon 148). En la Edad Media, la lírica popular desarrolló muchas de estas formas tan cercanas a

⁴⁰ Según Paul Zumthor, “la práctica totalidad de la poesía medieval depende de otros dos tipos de oralidad, cuyo rasgo común es que coexistieron, en el seno del grupo social, con la escritura. Yo los llamo respectivamente “oralidad mixta”, cuando la influencia de la escritura es externa, parcial y retrasada, y “oralidad secundaria”, cuando se recompone a partir de la escritura en el seno de un medio en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en el imaginario” (Zumthor 51)

la *brevitas* latina. Sin el menor afán de etiquetar todo poema breve bajo el nombre de epigrama, sí creo que algunos poemas comparten con éste una intencionalidad y un tono, lo cual ilustra la continuidad de lo que podríamos llamar “el espíritu epigramático”⁴¹. Son los poemas que presentan esa gracia, esa sal que había caracterizado a Marcial, por ejemplo. Si bien es cierto que la sal es una suerte de consecuencia del manejo del lenguaje y de la sensibilidad popular, también resulta posible emparentar al epigrama, noción culta, con algunos poemas de carácter popular. Debemos recordar que, al menos, “a partir de una época situada entre 1150 y 1250, todas las lenguas vulgares de Europa acceden al prestigio de la escritura” (Zumthor 65). La poesía popular influencia a la poesía culta y viceversa⁴².

Habría que recordar también que la poesía árabe, y luego la andalusí en España, era particularmente afecta a la brevedad y al ingenio. Ibn Rasiq, un crítico tunecino del siglo XI, sabía ya que la mejor poesía deleita e impresiona y que “el mejor estilo es aquél

⁴¹ En este punto resulta de capital importancia resaltar las relaciones entre lo popular y lo culto, es decir, entre los ámbitos de la oralidad y de la escritura. Por oralidad entiendo, con Zumthor, “la historicidad de una voz, su uso” (12). Según este teórico, siempre corre “una tradición oral, viva y paralela a una tradición culta” (26). Aunque el objeto primario de nuestro estudio es el epigrama de autor, de raigambre culta, no podemos obviar la determinante influencia popular en esta forma poética. Las relaciones que se establecen entre los dos ámbitos nutren el concepto epigrama y lo han dotado, a lo largo del tiempo, de los códigos de género que lo identifican. Así, lo popular incide en el epigrama en la configuración de un imaginario que provee tópicos, en la dicción coloquial, en juegos de palabras, en el empleo de la obscenidad, etc. El mismo concepto de “sal”, característico del tono epigramático, deriva de la introducción en el discurso cotidiano de “vivezas” o giros lingüísticos que sazonan o tornan entretenida la conversación. Por otro lado, “la literatura popular es, pues, la del pueblo subalterno frente a la literatura culta que tiende a definirse comola del grupo hegemónico” (Molho 19). Desde esta perspectiva, aunque el epigrama tenga un autor reconocible, no pocas veces su intencionalidad está ligada a esa condición de lo subalterno y, por tanto, al valor subversivo del lenguaje frente a la moral y el canon imperantes. Para Mauricio Molho, finalmente, las relaciones entre literatura culta y literatura popular se explican a la manera de “dos circuitos de producción, hablando en términos de economía: el uno es el circuito *P* de la literatura folclórica; el otro, el circuito *C* de la literatura culta; circuitos cerrados que sin embargo comunican, o, mejor dicho, admiten que los objetos que en ellos circulan transiten del uno al otro” (38).

⁴² Para Zumthor, “La escritura parece asumir aquí el rol y, tal vez, la función de la voz viva. Desde otra óptica, podríamos invocar los géneros poéticos concebidos con vistas a su escritura, pero que vienen designados un término que remite implícitamente a una poesía popular oral: por ejemplo el villancico español, en la práctica del siglo XIV (...) Lo oral sirve de modelo de lo escrito; la voz, de modelo y de término de los símbolos trazados. Puede instaurarse cierta simbiosis o, al menos, cierta armonía: lo oral se escribe, lo escrito aparece como una imagen de lo oral” (Zumthor 97).

elocuente, simple y comprensible” (Veglison 11). Estos rasgos, evidentemente, son los mismos que motivan la poética epigramática. Es así que una poeta como Wallada, hija de un Califa de Córdoba, escribe una violenta invectiva fundada en la *diffamatio*, “Contra Ibn Zaydûn”:

Tu apodo es el hexágono, un epíteto
que no se apartará de ti
ni siquiera después de que te deje la vida:
pederasta, puto, adúltero,
cabrón, cornudo y ladrón. (Reina 213)

Es bien posible que a través de la poesía árabe y de su conocimiento y pasión por la cultura griega, el epigrama y gusto por la brevedad y la agudeza se hubieran reintroducido en la sensibilidad española.

Particularmente durante el siglo XV, aparecen breves poemas de carácter amoroso, algunos incluso cómicos, que logran el extrañamiento más por los tonos de malicia y candor, ponderados por Plinio El joven en su definición de epigrama, que por la agudeza o la intensidad. Siguiendo los criterios ortográficos de Margit Frenk, algunos de estos poemas son:

Estávame io en mi estudio
estudiando la lizión,
i akordéme de mis amores:
no podía estudiar, non. (Frenk 86)

*

Amar es bueno,

mexor es ser amado:
lo uno es servir,
lo otro, tener el mando. (76)

Normalmente, se trataba de poemas de una sola estrofa, cuartetos⁴³ de arte menor en las que se solían emplear versos octosílabos. En otras ocasiones se recurría, por ejemplo, a las endechas:

Yéndome y viniendo
me fuy enamorando:
una vez riendo
y otra vez llorando. (83)

*

A coxer amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
Fueron para mí! (254)

Según R.O. Jones, ya en el renacimiento apareció “una cultura cortesana que favoreció el refinamiento, la cortesía y la educación. Aumentó el interés por lo popular y lo primitivo como resultado de la nueva importancia dada a la naturaleza en la filosofía y en el arte” (Jones 177). Esto explica que

⁴³ Al respecto, Alonso López Pinciano escribe que “y si buscamos algún metro que responda al elegíaco latino (exámetro y pentámetro), no estoy mal en la copla castellana de ocho con su quebrado, la cual parece quebrar de la manera que el exámetro y el pentámetro” (López Pinciano 323). La redondilla es una forma de cuarteta. “Su variedad típica consiste en cuatro octosílabos de rimas cruzadas abab (...) De la redondilla de rimas abrazadas, abba, se ha venido haciendo uso desde el siglo XIV” (Navarro Tomás 101).

En el siglo XVI un creciente número de poetas tomó los estribillos tradicionales como base de sus propios villancicos. Hacia finales del siglo muchos poetas cultos escribían con regularidad imitaciones libres de la lírica tradicional y, a partir de los últimos años del siglo XVI, las formas principales que utilizaban llegaron a ser la letrilla y, sobre todo, la seguidilla y los cuartetos octosilábicos (177)⁴⁴.

Al respecto, dice Margit Frenk que en estas formas estróficas se advierten “una serie de rasgos comunes: domina el ingenio, la *agudeza* muy del Siglo de Oro; se busca la metáfora feliz, el juego de conceptos y de palabras, la expresión rebuscada, la antítesis y el paralelismo. Es un estilo epigramático, lúdico, consciente” (Frenk XXIII).

Con el tiempo, se fue estandarizando en distintas formas de la lírica popular el empleo del octosílabo. Por ello, no resulta extraño que ya entrado el siglo XVI, Baltazar de Alcázar, para escribir epigramas, utilice “un par de redondillas para mantener la estructura que se daba dentro del dístico” (Fernández Valverde 46). Según Tomás Navarro Tomás:

En el tono medio de los decires de la gaya ciencia se usaba la copla de arte menor, formada por dos redondillas (...) A partir del siglo XV fue ganando terreno en el mismo género de poesía la copla castellana, formada también por dos redondillas, como la de arte menor, pero no enlazadas sino con rimas independientes. La copla castellana tuvo vida más larga que las de arte mayor y menor. Presentaba numerosas combinaciones de octosílabos y pies quebrados. Quedó como forma corriente del epigrama (Navarro Tomás 117-118).

⁴⁴ En el tránsito de la Edad Media al Renacimiento y con la aparición de numerosos cancioneros, quedó más o menos claro que en la literatura de esta época aparecían con frecuencia operaciones de folclorización y desfolclorización de poemas. La folclorización “designa la operación por la que un objeto perteneciente a la literatura culta pasa a la masa de los objetos literarios que viven y perviven en el mundo múltiple de la literatura fantástica” (Molho 38). Y podría conjeturarse en este punto que nociones cultas provenientes de la literatura latina, como el epigrama, se desfolclorizaron hasta fusionarse con nuevas formas (por ejemplo el servantés de origen provenzal) e incorporarse al incipiente sistema genérico de las lenguas romances.

Desde el punto de vista *culto* de las preceptivas literarias renacentistas y barrocas es muy interesante también la evolución del concepto del epigrama y en general la revaloración de las formas y motivos grecolatinos. Sería simplista pero no falso afirmar que el renacimiento reintrodujo la cultura clásica al canon. Sin embargo, la plena “aceptación” renacentista y barroca de estos modelos deriva de la coyuntura de la época, de una política cultural y educativa de la contrarreforma.

Después de Trento, la postura renacentista erasmiana, anterior al concilio, y la postura ignaciana barroca, que le siguió, o sea los estilos culturales Carlos V y Felipe II, mostraron claramente sus contrastes: una actitud que toma en serio al paganismo clásico como introducción providencial al cristianismo, contra una actitud que consideraba a los clásicos griegos y romanos como una escuela agradable de fábulas inofensivas, que pretendían enseñar una moral mundana; o sea: “lo sobrio, lo claro y lo veraz” contra lo “ampuloso, hablistán y parabolano”. El devoto humanismo barroco, combinado con la actitud estoica, parece, no obstante, mostrar un sentido crítico moderado, compatible con la ironía y aun con la sátira. (Hetzfeld 27)

Este espíritu de la época se observa cuando, por ejemplo, Helmut Hetzfeld “ve la esencia del barroco en la actitud simbólica, en el culto de la metáfora preparado por los humanistas, en la perspectiva ilusoria de la arquitectura, que considera como paralela a la metáfora, y a la tendencia epigramática debida a la revalorización de la antología griega” (42).⁴⁵

Al menos desde 1531, en su *Philosophía vulgar*, Juan Mal de Lara, de la escuela de intelectuales sevillanos, torna los ojos a este género pues traduce, glosa o cita la poesía de

⁴⁵ Begoña Ortega Villaro señala que “la antología griega fue siempre fuente de inspiración para los escritores, desde el momento de su conocimiento [...] lo primero que se conoció fue la obra de Planudes, cuya *editio princeps*, de manos de Láscaris, data de 1494 [...] el número ediciones en Europa sólo fue superado por las de Homero e Isócrates, y de pronto se multiplicaron las traducciones y comentarios” (52-53).

Marcial.⁴⁶ Sin embargo, la verdadera reflexión comenzó, pienso, gracias a la influencia del preceptista italiano Julio César Scaligero. En 1561 apareció *Poetices libri septem* en donde el estudioso italiano daba cuenta de sus ideas sobre el epigrama. A grandes rasgos, explica que “el epigrama puede ser simple o compuesto. El epigrama simple es aquel que trata de una sola cosa (...) El epigrama compuesto es aquel en que de la exposición anterior se deduce alguna cosa mayor, menor, igual, diversa o contraria” (Ruíz Sánchez 173). A partir de esta definición, vinieron otras de preceptistas españoles posteriores en el mismo tenor. Así, González de Sepúlveda, en la primera mitad del siglo XVII, escribe que: “el epigrama es un breve poema, con exposición simple de algún hecho, persona o cosa, o que de lo narrado o expuesto se deduce algo” (173). Burriel, ya en el siglo XVIII, pensó que: “es el epigrama un breve poema, en que se indica algún hecho, o persona, o de lo que se propone se deduce alguna otra cosa (...) es simple y compuesto. El simple se da cuando sencillamente se demuestra en él alguna cosa (...) el compuesto, cuando se proponen varias cosas y de ellas, como por vía de argumento, se infiere alguna otra” (173). Sobre el epigrama simple y complejo volveré más tarde.

En su *Philosophía antigua poética*, Alonso López Pinciano también desarrolla el concepto de epigrama. Escribe:

El epigrama no es otro que una breve descripción y demostración de alguna cosa. Este poema no se reduce particularmente bien a alguno de los cuatro principales, ni aún de los seis menos insignes, porque él se mete en todas las materias, acciones, lugares, tiempos y personas (...) Se hallan epigramas heroicos, haylos cómicos

⁴⁶ Una intuición podría llevarnos a pensar que es significativo que en Sevilla (al menos con Juan Mal de Lara y Fernando de Herrera), en el corazón de Al-Andaluz, se haya tenido una predilección particular por el tono epigramático. Resulta significativo si consideramos las palabras de Dámaso Alonso en *Estudios y ensayos gongorinos* al hablar del “gusto árabe por la imagen y el juego de ingenio” (36).

infinitos como en Marcial, haylos satíricos, haylos en alabanzas y, en suma, los hay de todas especies poéticas. Pide este poema suma brevedad y agudeza suma, porque, no las teniendo, queda muy desabrido y enfadoso, que el concepto, si es largo, cansa y, si boto, hiere como un mazo (...) El epigrama puede entrar en todas las demás especies de poética y no es otra diferente dellas, claro es que seguirá el estilo de la especie que sigue; y que, en lo heroico, será de estilo alto; y, en lo cómico, humilde; en lo lírico, florido; y así en lo demás (...) Estos poemas breves se solían poner en algunos lugares sobre estatuas, declarando dellas alguna hazaña memorable, o significándola como mejor a cada uno parecía; esto fue al principio y, después, tomó el nombre mismo de epigrama cualquier otro poema que le pareciesse en lo breve y agudo, sin que fuesse sobrescrito en parte alguna. (López Pinciano 507-508)

Al parecer, para López Pinciano, el epigrama, más que una forma poética es todo un subgénero en la poesía: “después de haber hecho mención de los cuatro poemas principales y fuente de todos los demás (digo heroica, trágica, cómica y ditirámica), habéis hablado de otras seis menos principales. Dichas pastoral, satírica, lírica, mimo, apólogo, epigrama” (159)⁴⁷. Se abunda, por supuesto, en esta definición cuando López Pinciano estudia las formas poéticas latinas y sus correspondencias en el sistema hispánico. Al comenzar hablando del apólogo, dice:

Si versos para ellos se han de usar, a mí me parece bien las octavas, si el apólogo es algo largo, y, si es breve, bastará un soneto. El cual también podrá servir al epigrama, si el concepto es largo. De manera que el soneto servirá bien al apólogo y al epigrama, si aquésta es larga y aquél es corto. Y, si el epigrama tiene concepto

⁴⁷ Para El Pinciano, “cuatro son las especies principales de los poemas y que se sacan por tres caminos diferentes: por el género diferente de imitación, y por la diversidad de la cosa imitada, y por el distinto modo de imitar” (150). A la par, dice, hay poemas regulares, es decir, “puestos debajo de un mismo modo de escritura” (157) y poemas irregulares y “extravagantes, los cuales agora están debajo deste modo, agora de aquél” (157). Una de estas formas irregulares es el epigrama.

breve, como es lo más ordinario, se puede poner en un serventerio, o en cuarteto, o en un madrigal; y, si es breve, en una redondilla de cuatro pies; al fin, como fuere el concepto, se debe escoger la rima: si largo, largo; si breve, breve; y si mediano, mediano. (324)

Resulta, pues, sumamente trascendente esta cita pues vincula al epigrama de concepto largo con el soneto y a los epigramas de concepto breve con formas tradicionales e italianizantes como el servanterio⁴⁸, la cuarteta, la redondilla y aún el madrigal⁴⁹. De algún modo, en la subjetividad literaria de la época, está “decretada” cierta libertad formal del epigrama. Pesan entonces en su definición, principalmente, los conceptos de agudeza y brevedad; queda implícita su intencionalidad.

En 1580, apareció uno de los grandes monumentos críticos del siglo XVI español, las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* de Fernando de Herrera. Ahí se desarrolló la reflexión en torno a esta pretendida identidad entre el epigrama y el soneto. Dice el poeta sevillano: “Es el soneto la más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesía italiana i española. Sirve en lugar de los epigramas i odas griegas i latinas, i responde a las elegías antiguas de algún modo” (Herrera 265-266). Según Pepe Inoria, comentarista del poeta andaluz,

Herrera pretende algo muy importante, y es nada menos que establecer una noble y rancia tradición para la poesía vulgar, pues no se trata tanto de convertir estos géneros en herederos y continuadores de la tradición clásica como de reseñar cómo

⁴⁸ El serventerio o serventesio “es una variante del cuarteto; se diferencia de éste únicamente en la distribución de la rima que es abab” (Quilis 102).

⁴⁹ El madrigal “es un poema estrófico que no tiene forma fija en cuanto al número de sus estrofas ni al número de los versos que deba contener en cada una de ellas. Es una combinación de heptasílabos y endecasílabos. El tema tratado debe ser de carácter amoroso e idílico; se recomienda que los madrigales sean breves y que la combinación de los versos sea armónica y sencilla” (149).

estos (sonetos, canciones) desempeñan el mismo papel que aquéllos otros clásicos (epigramas, por ejemplo), es decir, se corresponden con ellos. (266)

Y Fernando de Herrera abunda en esta cuestión cuando dice que “el soneto, que tanta semejanza tiene i conformidad con el epigrama, cuanto más merece i admite sentencia grave, tanto es más difícil por estar encerrado en un perpetuo y pequeño espacio” (266). Muy cercano a estas ideas, G. Ruscelli, en *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, de 1553, dice que

Sono i sonetti fatti propriamente per usar alla guisa degli epigrammi, & dell'ode latine & greche, cioe che ciascuno contenga un pensiero, o un soggetto particolare, che in lui finisca né gli convenga seguir altro sonetto appresso per continuar tal soggetto; avendo pero il sonetto natura di ricevere i soggetti alti & gravi, & ancor lo stile, molto piú, che gli epigrammi e le ode hanno.⁵⁰ (266)

A fin de cuentas, ambos, soneto y epigrama, comparten rasgos esenciales. El soneto de carácter satírico, por supuesto, parece contener el mismo espíritu irreverente y mordaz del epigrama, es decir, comparten, al abordar ciertos temas, la misma intencionalidad, el mismo espíritu de crítica violenta. Basta recordar aquí los sonetos de artero ataque y escarnio que

⁵⁰ Son los sonetos hechos propiamente para emplearse a la manera de los epigramas, y las odas latinas y griegas, es decir que cada uno contenga un pensamiento, o un tema particular, que en él termine y no le convenga seguir en otro soneto posterior para continuar dicho tema; pero teniendo el soneto la naturaleza de tratar los temas altos y graves, incluso el estilo, mucho más, que los epigramas y las odas.

escribieron Lope de Vega, Quevedo o el propio Góngora, a quien incluso sus contemporáneos llamaban “un Marcial cordobés”.⁵¹

Los preceptistas más ortodoxos de la época pensaban que existían dos tipos de epigramas, el simple y el complejo. Según Marcos Ruíz Sánchez,

El epigrama simple no es otro que el formado por la simple exposición del hecho, mientras que en el compuesto la exposición va seguida de una conclusión. La agudeza es propia sobre todo del epigrama compuesto y especialmente de la conclusión. Sin embargo, dos son los tipos de agudeza (*argutia*), según Gallo y Mercier: la agudeza simple, que depende sólo del decoro, es decir, de la belleza y elegancia de la elocución y la agudeza compuesta, que depende de la conclusión que se deduce de lo expuesto (Ruíz Sánchez 175).

Reaparece ahora uno de los conceptos clave del género epigramático: la agudeza. Ya entrado el siglo XVII, en 1642, Baltazar Gracián escribió *Agudeza y arte de ingenio*. Ahí daba cuenta de estos conceptos, agudeza e ingenio, tan caros al artificio barroco y axiales en el concepto de epigrama⁵². Dice Gracián que “válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento” (Gracián 45)⁵³. Así, según el preceptista español, habría dos tipos de

⁵¹ Según Begoña Ortega Villaro, la antología griega fue “una fuente importantísima de temas e imágenes, y se multiplican las traducciones e imitaciones de los epigramas griegos, que mayoritariamente van a adoptar la forma del soneto; esta composición, gracias a la influencia de los epigramas griegos y de los emblemas de Alciato que, a su vez, están creados en una gran parte sobre estos epigramas, se va transformando en un poema con una nueva estructura, en la que los versos iniciales preparan el terreno para una conclusión final o para una sentencia antitética y aguda” (Ortega Villaro 54)

⁵² Sin caer en el perogrullo, recurrimos a Lausberg para definir el ingenio. Sobre él dice: “El *ingenium* es la creatividad o productividad” (Lausberg II 435).

⁵³ Según Gracián, el concepto “es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (55). Habría que recordar, a propósito de esta definición de Gracián, que el retórico ruso

agudeza. La agudeza de artificio se divide en “agudeza de concepto, que consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras (...) la otra es agudeza verbal, que consiste más en la palabra; de tal modo que si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden éstas traducir en otra lengua” (58)⁵⁴.

La agudeza, así entendida, no es sino un alejamiento de la transparencia del signo o del grado cero del lenguaje, es decir, una aproximación al discurso polisémico y autorreflexivo, la inserción de la alotopía en el recorrido isotópico. En otras palabras, y en términos muy generales, un desvío de la norma lingüística. De manera más específica, una agudeza sería la puesta en operación de uno o varios procedimientos retóricos que presentan la intencionalidad de generar el efecto sorpresa⁵⁵. La *argutia* latina, entonces, trabaja en distintos niveles de la lengua. La agudeza verbal opera en el plano de la expresión y se identifica con las antiguas figuras de construcción: el dominio de la metataxis (alteración del plano sintáctico) y del metaplasmo (alteración del plano fonético). Por otro lado, la agudeza de concepto, siguiendo a Gracián, domina en el plano del contenido, las figuras de pensamiento, los metasememas (alteraciones del plano semántico) y los metalogismos (alteración de la lógica del discurso).

Mijail Lomonosov, en esta línea de pensamiento, creía que el procedimiento literario por antonomasia era conjugar ideas lejanas.

⁵⁴ Según R.O. Jones, la agudeza no es un fenómeno que aparece en el barroco sino que ya se advierte desde el temprano renacimiento. Dice que “el petrarquismo alimentó el apetito europeo por la agudeza” (218). Y abunda diciendo que “detrás de la agudeza había una cosmovisión según la cual, en la Europa medieval y del Renacimiento, el universo era un sistema de signos, una especie de libro en el que podía leerse la grandeza de Dios” (219).

⁵⁵ Sainz de Robles, en este punto, sostiene que “quizá el secreto de este difícilísimo género poético resida más que en la agudeza –esperada siempre– en la inesperada cara de la misma” (13). Puesto lo anterior en nuestro metalenguaje, esto querría decir que la sorpresa es un código de género, esperado por el lector de epigramas, pero que el efecto sorpresivo reside en la manera de conseguir la sorpresa. Los ojos, pues, estarían puestos en el procedimiento de construcción de tal efecto.

El trabajo de la agudeza y la consecuente búsqueda de la sorpresa en el poema parecen ser, junto a la noción de brevedad, esencialmente, los códigos expresivos que articulan el género epigramático. En este sentido, Marcos Ruíz Sánchez emprende una definición del epigrama que parece muy centrada. Dice:

El epigrama no tenía, según ellos [los preceptistas], materia propia, pues podía tratar tanto temas menores como elevados; tampoco respondía a un modo determinado, pues existen epigramas narrativos o dialogados. De esta forma la definición del epigrama debía encontrarse en otra parte. El epigrama será definido, por consiguiente, de acuerdo con sus virtudes –cualidades específicas y necesarias en este género–. Tradicionalmente se distinguieron dos virtudes, la brevedad y la agudeza, que forman parte de la mayoría de las definiciones conocidas del género. De estas dos cualidades, fue la agudeza la que tuvo mayor importancia teórica; la brevedad será, en cambio, entendida por los tratadistas como subordinada a la agudeza, como un medio para conseguirla (205).

La agudeza, pues, es entendida como un sistema compuesto por dos momentos fundamentales: el desvío de la norma lingüística (estímulo), por un lado, y el efecto que éste produce en el lector o el auditorio.

Durante el siglo XVIII se cultivó profusamente el epigrama. Boileau, en su poética, se refirió a este tipo de poemas y los definió como “courte piéce de vers qui se termine par un mot u par un trait piquant”⁵⁶ (Lausberg 339). Durante el siglo XIX, el epigrama se mantuvo cercano a formas populares como la copla, y ya en el siglo XX se consumó la liberación del género en cuanto a la forma por lo que, me parece, se comenzó a definir más bien por su intención y en virtud de su brevedad, de su tono y de su intencionalidad

⁵⁶ “Breve pieza de versos que se termina con una palabra o una saeta punzante”.

estética: la inserción de la altopía en algún sitio de la cadena expresiva para generar sorpresa, un extrañamiento o simplemente la construcción de un discurso intenso.⁵⁷

Este relajamiento de la forma epigramática estandarizada a través de la tradición literaria de Occidente ha llevado, por ejemplo, a *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* a identificar el epigrama con el haiku, a pesar de provenir de tradiciones tan distantes: “Japanese, chinese and africans traditions exhibit their own versions of epigram. The japanese like de greco-roman traditions breaks into two strands: haikai and senryu⁵⁸” (Preminger 375)⁵⁹.

En lengua española, el libro que desarrolló este género y se constituyó como patrón en su escritura, por la calidad a nivel de la inmanencia y por su gran difusión, fue *Epigramas* de Ernesto Cardenal, publicado por la UNAM en 1961. Los poemas del nicaragüense presentan el tono de los epigramas a la Marcial (con la búsqueda de la agudeza) pero también echaban mano de la intensidad, a la Catulo. Otros poetas que cultivaron el género siguieron, esencialmente, estas dos búsquedas. El último capítulo de esta reflexión abordará minuciosamente el desarrollo del epigrama durante el siglo XX.

Definir al epigrama tiene que ver, fundamentalmente, con una descripción de sus procedimientos. Así, puede decirse que el epigrama es un concepto cambiante, en continua evolución desde al menos la época de Homero hasta nuestros días. Su desarrollo ha sido paralelo al de la poesía en occidente, a las conquistas estéticas de las distintas épocas, al

⁵⁷ “La brevedad del epigrama puede entenderse así de forma relativa, gracias a la relación que se establece dentro de los diversos géneros que forman parte de un sistema genérico determinado (...) En las literaturas modernas el epigrama se definirá por relación al soneto y son muchos los epigramas neolatinos donde los autores parecen haber tenido en cuenta la necesidad de no superar la extensión de un soneto” (Ruíz Sánchez 207).

⁵⁸ “Las tradiciones japonesa, china y africanas presentan sus propias versiones del epigrama. La japonesa, como la tradición grecolatina, se divide en dos ramas: en haikai y el senryu” (375).

⁵⁹ Me parece, sin embargo, de manera muy general, que la diferencia fundamental entre ambos géneros es que el epigrama otorga mayor importancia a la *logopea* mientras el haiku lo hace con la *fanopea*.

inventario o suma de procedimientos expresivos que podemos identificar como la tradición literaria.

El epigrama no es un lenguaje literario pero es un tipo de poema ligado a un lenguaje literario específico que tiene por valores fundamentales la claridad de los significados y la sencillez en la expresión. Debido a las condiciones del nacimiento del epigrama como un tipo particular de discurso, se generaron en torno a él ciertos códigos de género (características estructurales o particularidades semióticas) que lo dotaron de personalidad propia. El primero de ellos es la intencionalidad de atraer la atención de sus lectores y producir en ellos la sorpresa. El epigrama funerario podría leerse en lápidas o mausoleos dispuestos a la orilla de los caminos y pretendía que los caminantes se detuvieran un momento a leerlos. Por tanto, aún en la esfera de los discursos referenciales, el epigrama es un texto de suyo autoreflexivo.

Para lograr la atención de los lectores y la emergencia de la sorpresa, además de enfrentarse a la restricción especial que imponía la lápida, este tipo de discursos se valen de la brevedad. Ésta configura al epigrama e impone al discurso la obligación de ser económico (semánticamente denso), preciso, de sencilla sintaxis para ser fácilmente comprendido. De la brevedad derivaron, asimismo, la predilección por el discurso directo, el muy frecuente empleo del tono sentencioso y la impresión de que el epigrama es un tipo de texto caracterizado por la síntesis, la condensación o la concentración expresiva. La noción misma de brevedad ha cambiado con las diferentes épocas, se ha manifestado en un dístico elegíaco, un poema no superior a doce versos, una doble redondilla, una décima, un soneto, etc. Hoy, en el siglo XXI, esta brevedad no es mensurable. Las llamadas estéticas de la brevedad han relativizado y llevado a la laxitud extrema este concepto.

La disposición verbal del epigrama, todos sus elementos, su estructura, apuntan a la consecución del efecto sorpresivo. Para ello, muchas veces este discurso (por reminiscencia del dialogismo en el epigrama funerario) se bimbembra, se parte en dos cláusulas. La primera establece una isotopía (engaño) que sólo será quebrantada en la segunda cláusula (desengaño). Esta ruptura de la pertinencia o alotopía en el último momento del epigrama se ha llamado “puntilla final”, el aguijón punzante que exigían los latinos para el género. Otra manera de llamar al “aguijón”, y que se ha constituido como marca o esencia del epigrama, es “la agudeza”. Por agudeza entiendo alguna operación de metaplasmo, metataxis, metasemema o metalogismo que aparte al texto del grado cero del lenguaje, de su transparencia, y asegure la baja previsibilidad del discurso, es decir, la sorpresa.

El epigrama es un poema de raigambre culta pero se ha caracterizado desde la época de Asclepiades de Samos por tender puentes hacia lo popular: sus temas, su manera de connotar, etc. En Roma, la obscenidad y la procacidad, influencia del grafito pompeyano, se volvieron inherentes al epigrama satírico-burlesco. Con ello quiero decir que hasta nuestros días, en este género lo culto y lo popular están ligados hasta la disociación de sus lindes.

El tono no es una entidad descriptible en términos semióticos pero sí desde el punto de vista de la sensibilidad. El epigrama adopta ciertos tonos según su temática. Los tópicos clásicos del género son el erótico-amoroso, el satírico-burlesco, el político y el literario. El epigrama erótico-amoroso, por ejemplo, se ha caracterizado por buscar, más que la sorpresa, la intensidad, la altura emotiva. Se trata de poemas líricos signados por el vértigo, por la urgencia. Los otros tópicos prefieren el tono irónico de la malicia, la maledicencia, la mordacidad. El epigrama, finalmente, es un poema “salado”, eso quiere decir, si

recordamos la retórica de Quintiliano, un discurso agradable, entretenido, poco previsible. Quizá sea en este punto donde podamos hallar otro elemento constitutivo del género: su intencionalidad estética, la intención de generar, a través de distintos artificios (agudezas) el efecto de la sorpresa o de la intensidad emotiva.

CAPÍTULO II

ALGUNOS ASPECTOS DEL EPIGRAMA EN LA LITERATURA COLONIAL

2.1 Epigrafía en la conquista de México

El martes trece de agosto de mil quinientos veintiuno, día de San Hipólito y consagrado entre los latinos a Diana, diosa de la fertilidad, después de un sitio de setenta y cinco días, cayó México-Tenochtitlán, fue aprehendido Cuauhtémoc y culminó la primera etapa de la conquista de México. Algunos meses antes de este suceso antes aparece el primer registro de un material epigráfico en español, uno de los primeros textos de tradición occidental que convive y choca con el mundo y la civilización náhuatl. Se trata de las muy emotivas palabras de un cautivo español entre los mexicas; un fragmento que se inserta, diríamos, en la tradición epigráfica griega y latina. Hernán Cortés consigna el hecho de la siguiente manera:

Y los traidores de aquel pueblo y de otro y de otros a él comarcanos, al tiempo que aquellos cristianos por allí pasaron, hicieronles buen recibimiento, para los asegurar y hacer en ellos la mayor crueldad que nunca se hizo, porque abajando por una cuesta y de mal paso, todos a pie, trayendo los caballos de diestro, de manera que no se podían aprovechar de ellos, puestos los enemigos en celada de una parte y de la otra del mal paso, los tomaron en medio, y de ellos mataron, y de ellos tomaron la vida para traer a Tesuico a sacrificar y sacarles los corazones delante de sus ídolos; y esto parece que fue así, porque cuando el dicho alguacil mayor por allí pasó, ciertos españoles que iban con él, en una casa de un pueblo que está entre Tesuico y aquel donde mataron y prendieron los cristianos, hallaron en una pared blanca escritas con carbón unas palabras: “*Aquí estuvo preso el sin ventura de Juan Yuste*”, que era un hidalgo de los cinco de caballo; que sin duda fue cosa para quebrar el corazón a los que lo vieron. (Cortés 116-117)

Varios años más tarde, una vez repartido el botín de la conquista entre los soldados españoles y sin que existiera una imprenta para manifestar su agravio, un inconforme anónimo escribió a Cortés ciertas consignas en los muros recordando aquellas pintas políticas típicas de Roma y Pompeya⁶⁰. Dice al respecto Alfonso Méndez Plancarte que “otros versos cubrieron, como rosas punzantes, las tapias blancas y encaladas de los palacios de Coyoacán” (Méndez Plancarte, XVI). Decían lo siguiente:

Tristis est anima mea

Hasta que la parte vea. (Zaid 264)

Según Luis González Obregón, “cuentan que en las mañanas, cuando Cortés salía de su aposento, gustaba de leer aquellos letreros, burlescos unos, injuriosos otros, y que aunque no todos eran de su agrado, alardeando de “gracioso y de estudiante”, él mismo tomaba el carbón y contestaba a las leyendas” (655). Tras una serie de dimes y diretes en las paredes de su palacio en Coyoacán, Hernán Cortés cierra la polémica con los siguientes versos,

⁶⁰ Es muy interesante observar la continuidad cultural y la presencia del epigrama como poema de ocasión para tratar un asunto político de primer orden. Para Luis González Obregón, “En una época en que predominaban esas trabas a la libre manifestación del pensamiento, nada tiene de extraño que los cobardes anónimos y los groseros pasquines fueran los medios de que se valían muchos para ejercer venganzas, censurar abusos, o satirizar en versos más o menos festivos, los defectos de particulares, de gobernantes y aun de las altas dignidades de la iglesia” (González Obregón 655). Los versos que se citan a continuación presentan la mordacidad, la agudeza, esa puntilla típica del epigrama o más bien del espíritu crítico que anima al epigrama. Bernal Díaz del Castillo contextualiza la aparición de estos versos. Una vez caída Tenochtitlan los españoles advirtieron que había poco oro. Hernán Cortés, ante esa situación y el creciente descontento, decidió dar a cada soldado de cincuenta a sesenta pesos. Ninguno lo quiso tomar. Y dice Bernal: “Entonces murmuramos de Cortés y decían que lo había tomado [el oro] y escondido el tesorero [...] Y como Cortés estaba en Coyoacán y posaba en unos palacios que tenía blanqueadas y encaladas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y con otras tintas, amanecía cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metros, algo maliciosos, a manera como mase-pasquines [...] otros decían que no bastaba tomar buena parte del oro como general, sino parte como rey, sin otros aprovechamientos decían: ¡oh qué triste está la ánima mea hasta que todo el oro que tiene tomado Cortés y escondido lo vea! [...] y decían otras palabras que no son para poner en esta relación” (Díaz del Castillo 375-376).

Pared blanca,
Papel de necios⁶¹. (264)

Sin embargo, en otro muro apareció la respuesta final:

Aun de sabios y verdades
y su majestad lo sabrá de presto⁶². (264)

González Obregón comenta que “la audacia y valentía de los descontentos y epigramáticos soldados llegó al colmo, y deben haber escrito sátiras tan punzantes, que Cortés tuvo que prohibir los pasquines bajo graves penas” (656).

En 1524, cuando la tensión de las relaciones entre Carlos V y Hernán Cortés llegaba a un punto crítico, el conquistador español decide enviar un regalo al emperador: el primer poema objeto del nuevo mundo. Se trataba de “un tiro que era una culebrina muy ricamente labrada de muchas figuras, y en toda ella, y en la mayor parte, era de oro bajo revuelto con plata” (Bernal 447). Ese pequeño cañón tenía grabados unos versos que se inscribían dentro de la tradición epigramática grecolatina: poemas de ocasión, en este caso con una alabanza u homenaje. Dice Bernal Díaz del Castillo:

⁶¹ Continúa Bernal Díaz del Castillo diciendo, respecto a la respuesta del Capitán General: “Y cuando Salía Cortés de sus aposentos por las mañanas y lo leía, y como estaban en metros y en prosas y por muy gentil estilo y consonantes cada mote y copla [a] lo que inclinaba y a la fin que tiraba su dicho, y no tan simplemente como yo aquí lo digo, y como Cortés era algo poeta y se preciaba de dar respuestas inclinadas para loar sus grandes y nobles hechos [...] respondió también por buenos consonantes y muy a propósito en todo lo que escribía y de cada día iban más desvergonzados los metros y motes que ponían hasta que Cortés escribió: pared blanca, papel de necios” (376).

⁶² Bernal culmina la relatoría de esta disputa epigramática del siguiente modo: “Y amaneció escrito más adelante: Aún de sabios y verdades, y Su Majestad lo sabrá muy presto; y bien supo Cortés quién lo escribía, que fue un fulano Tirado. Amigo de Diego Velázquez, yerno que fue de Ramírez el Viejo, que vivía en Puebla; y un Villalobos que fue a Castilla, y otro que se decía Mancilla, y otros que ayudaban de buena para que Cortés sintiese a los puntos que le tiraban. Y Cortés se enojó y dijo públicamente que no pusiesen malicias, que castigaría a los ruines desvergonzados” (376).

Pues como Cortés había recogido y allegado obra de ochenta mil pesos de oro, y la culebrina que se decía *El fénix* ya era acabada de forjar, y salió muy extremada pieza para presentar a un tan alto emperador como era nuestro César, y decía en un letrero que tenía escrito en la misma culebrina: “Aquesta ave nació sin par; yo en serviros, sin segundo, y vos, sin igual en el mundo”⁶³. (447)

2.2 El epigrama en el siglo XVI. Estilo dulzura.

Los versos de Cortés, al fin hombre del renacimiento al seguir el ideal de Baldasaro Castiglione, aparecen por supuesto en una difusa frontera entre la epigrafía y la epigramática: poemas de ocasión, versos laudatorios.⁶⁴ Años más tarde, sin embargo, el Marqués del Valle de Oaxaca perdería el favor del rey y regresaría a España para caer en desgracia. La leontina, tiempo después, habría de fundirse en lingotes de oro, lamentablemente.

Por aquellos mismos años, en 1526, la corte de Carlos V residió en Granada. Es conocida la historia de que fue ahí cuando Andrea Navagero, típico renacentista italiano, le sugirió al poeta catalán Juan Boscán que “por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usados en Italia” (Alonso XXIV). En ese momento comenzó quizá la primera revolución poética de la lengua española: se imitaron los modelos poéticos de italianos que retomaban los patrones clásicos y provenzales (particularmente el empleo del

⁶³ Según Juan Miralles, “Andrés de Tapia, quien a lo que se ve, también tenía ingenio vivo, apuntó: “Aqueste tiro, a mi ver, / Muchos necios ha de hacer”. Oviedo deja constancia: “Esta pieza vi yo en el palacio de Su Católica Majestad el año de mil e quinientos e veinte e cinco, cuando aqueste caballero Diego de Soto la llevó”. Se trataba de la primera plata extraída de Taxco” (Miralles 395).

⁶⁴ Dice Bernal, sobre Cortés: “Era algo poeta, hacía coplas en metros y en coplas, y en lo que platicaba lo decía muy apacible y con muy buena retórica” (557).

endecasílabo). Se superó, de ese modo, la muy áspera y sorda lírica culta medieval tan aferrada al octosílabo, al dodecasílabo y al tetrástrofo monorrímo⁶⁵. Garcilaso de la Vega, sin duda, consolidó esta poética definitivamente y su trabajo sirvió como guía para otros autores que compusieron su poesía al itálico modo. Aunado a lo anterior, un elemento didáctico ayudó a extender la cultura humanística que volvía a los temas y a las formas clásicas, entre ellas al epigrama. Sagrario López Poza sostiene que “los españoles que estuvieron en contacto con Italia en el siglo XVI mostraron interés y hasta pasión por los epigramas griegos” (López Poza 823). Y abunda diciendo que en las universidades de Alcalá de Henares y Salamanca

la utilidad de los epigramas para la enseñanza, la difusión a precios asequibles de selecciones impresas de la *Antología Planudea* con versiones en latín de los epigramas, el influjo de humanistas como Alciato, que se inspiraron para sus creaciones en la *Antología*, y sobre todo, la labor de los comentaristas de los emblemas de este italiano, garantizaron una prolongada y fecunda influencia de la *Antología Griega* en España. (823)

Por aquellos años, la lectura e imitación de los epigramas griegos a lo largo de Europa fue fecunda gracias a las distintas ediciones que circulaban⁶⁶. Otro elemento didáctico

⁶⁵ Italia tenía una lírica altamente sofisticada, quizá por la relectura y resignificación de la tradición grecolatina. “En el Quattrocento el establecimiento en Italia de emigrados griegos inicia la orientación del gusto hacia la cultura clásica griega, que viene a sumarse al gusto por lo clásico latino dominante hasta entonces en el sentir renacentista [...] Trapezuntius y otros emigrados griegos contribuyen a incorporar la tradición bizantina a la latinidad mediante traducciones, ediciones y enseñanzas y propician el descubrimiento de la tradición helenística en Italia” (Bobes 232). Habrá que recordar que la introducción de la *Antología griega* (la colección de epigramas helenísticos) en Italia fue capital para el desarrollo de su lírica. Incluso, la influencia del epigrama y la poética de la agudeza que lo determina fue posible gracias al descubrimiento de la poesía de Marcial por parte de Boccaccio.

⁶⁶ Bastaría mencionar las varias selecciones de la *Antología Planudea* editadas por Joannes Soter (Colonia, 1525, luego reeditadas en 1528 y 1544), Janus Cornarius (Basilea, 1529) y sobre todo en la de Henri Estienne II, publicada en 1570 en Ginebra, que realizó una selección de la *Antología Griega* pensando en estudiantes

determinante en la adopción de los modelos clásicos y la subsecuente poética italianizante fue la actitud de los intelectuales de la época ante el aprendizaje del latín. Según Francisco Rico y E Rusell, “en las últimas décadas del siglo [XV] empezó a aparecer un humanismo laico profesional más semejante en algunos aspectos al de Italia” (Rico 445) Y continúan diciendo que

El primer paso hacia un verdadero conocimiento de las letras clásicas dependía de la introducción de nuevos modelos de enseñanza del latín. Tal actitud, en efecto, se fue abriendo paso gracias al entusiasmo reducido de un grupo de profesionales de la enseñanza –pública o privada– formados en Italia. El clima en el que irrumpieron esos maestros y preceptores se había ido volviendo progresivamente más favorable al humanismo por obra de algunos miembros de la aristocracia y la realeza. A todos ellos les guiaba, cuando menos, un deseo de estar *à la page*, de seguir una novedad de moda. (446-447)

El propio Antonio de Nebrija había compuesto un manual para el aprendizaje del latín, *Introductiones latinae*, en donde tomaba como ejemplos a diferentes poetas romanos, entre ellos al epigramista Catulo. El ambiente cultural de la época era, púes, propicio para la composición de poemas de corte epigramático, particularmente poemas breves de tema ligero como los madrigales pero sin dejar de lado otras estructuras estróficas como la seguidilla, la doble redondilla, el propio soneto y, a la postre, la décima o espinela, que habría de ser diseñada por Vicente Espinel.⁶⁷ No sería arriesgado conjeturar que estas

jóvenes [...] su antología pretendía también motivar para la composición de versos en latín y, naturalmente, la imitación en español era ejercicio muy frecuente. La selección de Estienne contribuyó de manera importante a inclinar el interés hacia cierto tipo de epigramas griegos en todas sus modalidades que los alumnos traducían, analizaban, parafraseaban y al fin imitaban en su propia lengua. (824)

⁶⁷ Además de la constante lectura de los epigramas griegos, el conocimiento del latín y la consulta de las fuentes directas en el caso de los epigramas latinos, la poesía italiana, que habría de influenciar toda la poesía

formas poéticas, caracterizadas por la brevedad y no pocas veces por su agudeza estén “inspiradas” o tomen como “hipotexto” los poemas de la antología griega, tan influyentes y determinantes en la época.

En 1519, la Nueva España estaba habitada por algo así de 25 millones de indígenas. Apenas unos mil doscientos españoles (Florescano 75) iniciaron la muy compleja labor de colonización con todos los matices y ámbitos que implicaba; religión, gobierno, modo de producción, usos, costumbres, estética y, en pocas palabras, la introducción de una nueva visión de mundo. Es una verdad de Perogrullo afirmar que la cultura de la época se importó de Europa y que acaso se adecuó a las condiciones materiales propias de Las Indias. Sin embargo, cabe la pregunta ¿cómo era esa cultura que se importaba? ¿Cuál era su naturaleza? En materia de poesía el asunto es más o menos claro. A México llegó, apenas unos veinticinco años después de la caída de Tenochtitlán, vía Gutierre de Cetina, el ímpetu lírico de la escuela italianizante.

Gutierre de Cetina nació en Sevilla alrededor de 1520 y pasó a América en 1546, en compañía de su tío Gonzalo López, procurador de la Nueva España en la corte de Carlos V, todavía en el virreinato de Antonio de Mendoza y en medio de la segunda epidemia de viruela que asoló el valle de México. El sevillano había tenido varias estancias en Italia y trabó amistad con distintos poetas, entre ellos Diego Hurtado de Mendoza, considerado como uno de los “divinos” del siglo XVI. En pocas palabras, asimiló la cultura lírica de su época. Hacia 1557, ya bajo el gobierno virreinal de Luis de Velasco, muere tras ser

del momento, estaba cautivada por los procedimientos de construcción de este tipo de poemas. Ya durante el renacimiento y los siglos de oro, “el petrarquismo alimentó el apetito europeo por la agudeza” (Jones 218).

sorprendido en un lance amoroso a un costado de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Puebla.

Según Margarita Peña, Gutierre de Cetina es el difusor “si no es que introductor de la corriente poética petrarquista, tan en boga en España durante el Renacimiento” (Peña 49), y más aún, introductor de la poesía moderna en la Nueva España. Por ello, dice Joaquín Hazañas y la Rúa, citado por Peña, que “Cetina, en sus años de residencia en México, escribió varias obras [...] y dado que ningún otro poeta de más alto vuelo que él pisó, antes de su llegada a México, las playas de Nueva España, hemos de admitir que su influencia allí debió ser grande” (48-49). La lírica de influencia italiana y las adecuaciones en lengua española, entonces, se establecieron definitivamente en el incipiente virreinato e iniciaron, fundaron, una nueva poesía.

En el tránsito del sistema estrófico del latín al de las lenguas romances, según se ha observado con anterioridad, el epigrama adoptó distintas formas⁶⁸. Una de ellas fue el madrigal, un poema breve, popular y de carácter amoroso⁶⁹. Gutierre de Cetina cultivó este

⁶⁸ Según Rafael Lapesa, “si se importan el soneto y la canción, máximas creaciones del petrarquismo, y el madrigal, flor popular dignificada en la poesía artística italiana, vuelven a cultivarse los géneros grecolatinos: églogas, elegías, odas, epístolas. La brevedad del soneto lo habilita para sustituir a veces al epigrama clásico; los tercetos reemplazarán en composiciones largas al dístico elegíaco” (Lapesa 150). Sin duda alguna, el reajuste de las formas poéticas latinas, y aún italianas, a las formas poéticas del español generó un relajamiento de la forma del epigrama, una suerte de laxitud en su definición.

⁶⁹ El madrigal, “semejante a la silva, combina libremente endecasílabos y heptasílabos; con frecuencia se apoya en estrofas de tres y seis versos, y termina con rimas pareadas. El madrigal conoce tan sólo la rima consonante [...] La extensión es muy diversa, desde cuatro versos hasta más de treinta; por lo normal oscila entre ocho y doce versos. El madrigal se caracteriza sobre todo por el asunto amoroso, por la expresión sencilla y ocasionalmente también por referencias al campo y pastores. Rengifo escribe: “pero ya no sólo se hacen madrigales en estilo pastoril, sino en lenguaje político y de cosas graves” pudiendo referirse, según entiendo, más bien a las circunstancias italianas que a las españolas de su época. La tendencia por buscar *efectos inesperados*, que se manifiesta por primera vez a fines del siglo XVI en Baltasar de Alcázar, acerca poco a poco el madrigal al epigrama” (Baehr 403). [Las cursivias son mías] Según Rudolf Baehr, los epigramas más antiguos proceden de Petrarca y tienen un origen fundamentalmente popular. De lo anterior se podría conjeturar que existían, por compartir un imaginario y un horizonte cultural, conexiones entre la poesía popular hispánica y la lírica popular italiana (ambas sustentadas en la brevedad y el discurso directo). Quizá el puente entre las tradiciones sea la búsqueda de la agudeza, tan cara al discurso epigramático. Es curioso advertir también que el madrigal clásico tenía en común con el epigrama su extensión: doce versos. Al

tipo de poemas que tanto nos recuerdan, por su tono, el suave lirismo de los epigramas griegos, tan difundidos en la época y tan importantes para determinar la sensibilidad de ese momento. Baste, como muestra de lo anterior, su famoso madrigal, en donde la agudeza se logra gracias al juego antitético entre los conceptos belleza-ira (euforia-disforia), teñido por la hipérbole, típica de la poesía petrarquista:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué si me miráis miráis airados?
Si quanto más piadosos
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos. (395)

El madrigal de Cetina está próximo al epigrama amoroso de tradición griega, pero hay un poema en particular, una canción octosilábica del sevillano, recuperada por Rafael Lapesa, que es una “aguda” variación de “A unos ojos” y que por su tono festivo está muy próximo al epigrama clásico:

Bien sé yo que sois graciosos,
mas, ojos, para entenderos,

respecto, dice el preceptista francés Thomas Sébillet, en 1548, que “régulièrement les bons poètes français n’excèdent le nombre de douze vers en épigramme” (Goyet 100). [Regularmente, los buenos poetas franceses no superan la cantidad de doce versos en el epigrama]. No está de más recordar a López Pinciano cuando dice “si el epigrama tiene el concepto breve, como es lo más ordinario, se puede poner en un serventerio, o en cuarteto, o en un madrigal” (López Pinciano 323).

decidme: ¿cómo sois fieros?;
si fieros, ¿cómo hermosos?
Ojos, bien sé que deciende
del cielo vuestra beldad,
pero vuestra crueldad
con vuestra beldad se contiene.
Sois serenos, sois graciosos,
mas decí, por conoceros:
si bellos, ¿cómo fieros?;
si fieros, ¿cómo hermosos? (Lapesa 151).

Es muy interesante el juego que se establece entre ambos poemas. En el madrigal hay, por supuesto, una demostración de ingenio (la asimilación del oxímoron petrarquista). La canción octosilábica es muy significativa en nuestra argumentación ya que, según Lapesa, esta canción se trata de un “chiste, como la llama el manuscrito donde ha sido encontrada” (151). Debido a la intencionalidad lúdica este texto se inserta dentro de la tradición epigramática. Nuevamente la agudeza explota los contrastes y la paradoja que, en este contexto, produce cierta comicidad⁷⁰. Que a este poema se le vincule tanto con un “chiste” como con la prestigiosa poética italianizante, nos da una idea del gran arraigo que tenía la poesía de carácter epigramático en ese tiempo. Su presencia, a veces tácita, implícita, apenas aludida, alimentó sin duda la poesía del siglo XVI.

No debe perderse de vista el hecho de que estos poemas conservan el tono suave de la epigramática helena. Es posible que esto se deba a la poética en boga de aquellos años. Esa suavidad renacentista que advertimos de Garcilaso a Hurtado de Mendoza y de Boscán

⁷⁰ Es importante recordar que el oxímoron (a nivel de frase) y la paradoja (a nivel de discurso) fueron los procedimientos de figuración del lenguaje más empleados en la poesía petrarquista, que reintrodujo el gusto por las agudezas en la Europa renacentista. En la revaloración de la cultura clásica de esta época, no está por demás mencionar que Aristóteles pensaba que la paradoja “funcionaba” muy bien para producir la “sorpresa”.

a Francisco de Aldana, por ejemplo, es, desde el punto de vista de la retórica y la poética clásica, posible gracias al estilo dulzura (*glykités*), que entonces constituía el canon. Este concepto fue trabajado e introducido en Europa por Hermógenes de Tarso, un preceptista bizantino que vivió en el segundo siglo después de Cristo. Según Julián Arribas Rebollo, las teorías de Hermógenes han sido estudiadas recientemente con mucha atención debido a “la indudable influencia que éste ha tenido en los renacentistas europeos. La difusión de su obra pasa por la Italia del siglo XV en la figura de un exiliado bizantino llamado Jorge de Trebizonda y entra en España de mano de intelectuales españoles que asistieron allí a sus clases” (23-25). Básicamente, según Hermógenes, “expresar de manera poética sentimientos amorosos conforme a la naturaleza humana crea dulzura” (33). Esta aseveración, que en algún momento nos podría llegar a parecer ingenua, se magnifica, por supuesto, a la luz del petrarquismo que animó la poesía de los siglos de oro en España.

La poesía es un tipo de discurso artístico en el que la motivación del signo, o cumplimiento de la ley de la isomorfía, es esencial. Por tanto, expresión y contenido deben, forzosamente, ser solidarios. Así, si en el plano del contenido se expresan sentimientos amorosos, la consecución del efecto dulzura no será posible sin un trabajo formal específico. Según el pensamiento del estudioso bizantino

La dicción que origina dulzura debe ser, en primer lugar, sencilla con relación al estilo Puro, es decir, común y accesible a todos: empleo de vocablos bien conocidos y en sentido literal [...] Dicción dulce es la que se crea por medio de epítetos. El uso de epítetos hace que la poesía parezca aún más dulce, ya que lo es por naturaleza, lo cual agranda en buena medida. Finalmente, es también dulce la dicción sutil. La sutileza consiste en conjuntar un término, ya sea un vocablo o un tropo, con otro término que apareció en el contexto precedente. (36-37).

Asimismo, desde el punto de vista de la sintaxis, las operaciones que crean sencillez y pureza, también crean dulzura. “Usar oraciones independientes y, en general, estructuras gramaticales elementales es propio de la pureza. Los miembros de la frase deben ser cortos y encerrar un pensamiento completo” (38). Se trata, sin duda, del discurso directo que precisa el epigrama desde los primeros tiempos. También, diferentes operaciones retóricas que generan “belleza”, algunas de ellas basadas en el fenómeno de la repetición (isotopías de la forma de la expresión: isofonías, isotaxías), funcionan como estímulos para lograr el efecto dulzura:

Las figuras que crean Belleza son las siguientes: *parísisis* (paralelismo), *epanaphora* (repetición: los miembros de frase tienen la misma palabra al principio de la frase), *antistrophá* (repetición: los miembros de la frase tienen la misma palabra al final de la frase), *epanastrophá* (comenzar una frase con la misma palabra con que comenzó la anterior), *Klimax (anastrophá prolongada)*, *polyptoton* (usar la misma palabra en distintas frases), afirmaciones que se producen en virtud de dos negaciones, modos inusuales de expresión (*kainoprépeia*), y el *hipérbaton* (alteración del orden sintáctico usual de una frase). (38)

Dado lo anterior, podemos apreciar esta dulzura, tan intensa, en la siguiente “Estancia, glosando un verso de Petrarca” de Gutierre de Cetina, donde además de la bipartición, la sutileza, el discurso directo y el hipóbaton, un oxímoron (que parece ser uno de sus más socorridos procedimientos de construcción) genera el metalogismo, es decir, el vehículo para generar agudeza, ese *algo* que imprime donaire al poema y que se vincula con el epigrama de carácter amoroso:

Si me falta el valor de mereceros
bastarme deue aquel de osar amaros
y, aunque el daño mayor nace de veros,
mayor es el contento de miraros.
Lo fino de mi mal no está en quereros;
en las ansias está del deseáros;
poco hago en sufrir el dolor mío,
ma contrastar non posso al dolor mío. (Peña 380)

Hacia 1573, llegó a la Nueva España el poeta sevillano Juan de la Cueva. Aún dentro de la poética petrarquista, escribió también madrigales que se adscribían al ideal del estilo dulzura y de la poética del preceptista balear Ramón Lulio, difusor de la obra de Hermógenes. Escribió:

¡Dejad de ser crueles, bellos ojos;
ojos bellos, dejad de ser crueles
con quien tenéis un alma por despojos!
Suspended los enojos,
Y pues sois tan bellos, sed tan fieles.
No arrebateis por hurto el alma mía
con dulce tiranía,
voluiendoos quando os miro y ueis mi daño:
¡tened piedad del mal fiero y estraño! (347)

Este madrigal, por ejemplo, pareciera seguir al pie de la letra la preceptiva: además de emplear las palabras en sentido literal y no figurado, también apela a ciertos procedimientos de metaplasmo, es decir, que afectan el plano del sonido del poema como “que la oración acabe en un sustantivo o palabra sustantivada que tenga por lo menos tres sílabas” (Arribas 40). Tal es el caso de los vocablos “despojos”, “enojos”, “tiranía”, “estraño”; “que la

oración tenga al final, o próximo al final, un elemento abierto que cause la abertura de la boca al ser pronunciado. Estas vocales abiertas son, Según Hermógenes, la a y la o” (40) como sucede en todas las palabras finales del madrigal salvo en el vocablo “fieles”. El estilo dulzura de la poesía renacentista, podría conjeturarse, se liga directamente con la suavidad y lirismo, muchas veces de tono pastoril, de los epigramas de conforman la *Antología griega* y que constituyeron la “escuela” en la que se formaron los poetas de aquella época.

Amigo muy cercano de Gutierre de Cetina y nacido en Cuernavaca hacia 1532, don Martín Cortés, segundo Marqués del Valle, hijo de Hernán Cortés, cultivó la poesía de carácter epigramático e italianizante. Lo anterior se observa con claridad en el epitafio (forma inicial del epigrama) dedicado a su padre:

Don Martín Cortés a la sepultura de su padre

Padre, cuya suerte impropriamente
Aqueste bajo mundo poseía;
Valor que nuestra edad enriquecía,
Descansa agora en paz eternamente. (Peña 50)

En 1577 fue compilada, quizá, la primera antología en México, *Flores de baria poesía*⁷¹. Reúne poemas escritos entre 1545 y el año de su formación. Resulta muy interesante el hecho de que haya sido preparada en México pues incluye distintos poemas de autores peninsulares de marcado carácter epigramático, entre ellos varios de tono satírico burslesco de Jerónimo de Urrea y del sevillano Baltasar de Alcázar, el mayor epigramista del siglo

⁷¹ Esta antología constituirá, fundamentalmente, el corpus de nuestra reflexión y repaso panorámico cuando nos refiramos al siglo XVI.

XVI, difusor de la poética de la agudeza, poeta fundamental de su tiempo y a quien, a propósito, Juan de la Cueva compone el siguiente elogio:

Por quien levanta la hermosa frente
el gran Betis i a oyr el noble acento
atrás buelve el furor de la corriente,
sosegando su rauda movimiento;
y al numeroso Plectro está presente
Phebo, invidiando el celestial concento
del doto Alcaçar, en quien halla al vivo
al suelto Ovidio i Marcial festivo (37).

A través de ejercicios antológicos como el de *Flores de baria poesía* y los métodos didácticos de latín y poética, en la Nueva España tanto esta poética de la agudeza como el cultivo del epigrama aseguraron su difusión y permanencia. Y como dice Pedro Henríquez Ureña, “desde mediados del siglo XVI empiezan a aparecer escritores nacidos en América, y para fines de la centuria hay centenares. Unos son hijos de matrimonios de europeos; otros, descendientes de indios, o mestizos de indio y europeo” (Henríquez Ureña 44). Para el siglo XVII, la “agudeza” habría de animar no sólo la literatura novohispana sino española.

2.3 Epigrama y preceptiva.

Los siglos XVI y XVII fueron particularmente profusos en la publicación de preceptivas literarias. Posiblemente dado el afán jesuítico o de contrarreforma por la educación, el epigrama (debido a su naturaleza didáctica a través del escarnio y el tono sentencioso) fue

ampliamente leído, estudiado y escrito. Al menos entre 1548 y 1677, según observa Sagrario López Poza, dos docenas de tratados de poética aluden el tema. Algunos de sus autores son:

Robotello, Sebillet, Minturno, Julio César Escalígero, Tomasso Corrúa, Jacobus Pontanus o Spanmüller, Antonio Possevino, Matthaeus Raderus, Vincenzo Gallo, Joanes Cottunius, Carolus Aconitanus a S. Antonio Patavino, Nicolas Mercier, Guillaume Colletet, Vavas seur y Emmanuele Tesau ro y los españoles López Pinciano, Baltasar de Céspedes, Luis Alfonso de Carvallo, Miguel Sánchez de Lima, Rengifo, Fernando de Herrera, Francisco Cascales, Gracián... de ellos, los que ejercieron mayor magisterio fueron el tratado de Minturno, *De poeta ad hectorem [...] libri sex* (Venecia, 1559), en cuyo libro quinto se trata del epigrama y la *Poética* de Julio César Escalígero (1561), cuya definición de epigrama y de sus peculiaridades es repetida por varios de los tratadistas al pie de la letra. (825)

Sólo el tratadista portugués Tomasso Corrúa compuso en latín un volumen explicando exclusivamente esta forma poética. Dada su repetición y sistematicidad, según los aportes de Corrúa y otros preceptistas de los siglos de oro, algunos rasgos básicos del epigrama son:

- Su concisión y concentración expresiva.
- La agudeza y el ingenio
- Articulación dicotómica en una primera parte (*narratio* –declaración de un hecho objetivo) seguida de un *acumen* o *aprosdóketon*– reflexión ingeniosa que concluye el poema. Eso es determinante a la hora de elegir una estrofa en español que pueda acoger las dos partes⁷².

⁷² Según Sagrario López Poza, “la estructura del epigrama es variable (simple y compuesto): el simple, que hace una indicación sin presentar una deducción de ella (fórmula preferida por los griegos y Catulo), y el compuesto (preferido por Marcial y sus seguidores) en que se deduce algo nuevo de lo que se indica en los primeros versos. Estos han de distribuirse bien entre la *expositio* o *narratio* y la *cláusula* o *conclusio*” (827).

- Perfección técnica, que debía mostrarse en la cohesión de las partes del poema y en la propiedad del lenguaje (expresión concentrada).
- El epigrama requiere un receptor cualificado, capaz de captar el ingenio sutil, la habilidad profesional del autor y su capacidad para utilizar la agudeza. Fue por ello propuesto como ejercicio de academia literaria y en certámenes y justas poéticas, a sabiendas de que quien lo realizara bien había de emplearse a fondo para demostrar su pericia como poeta.
- En cuanto a la finalidad, no parece haber discusión manifiesta. El poeta pretende *sorprender*, deleitar y en ocasiones *conmover*. Por encima de cualquier otra consideración, el autor persigue exhibir su capacidad de ingenio conceptual y verbal. (827)

Entre todos estos elementos, la *argutia* o agudeza parece ser la piedra de toque de este género o, en otras palabras, el principio que organiza y pone en operación los mecanismos semióticos y los procedimientos estilísticos que lo distinguen. “La agudeza en el plano expresivo crea y selecciona esquemas lingüísticos maravillosos; se desvincula de las operaciones propiamente conceptuales para convertirse en agudeza retórica” (Hernández 15). Pareciera que la agudeza, sin embargo, más que un principio de organización formal es una manera de construir y elaborar el pensamiento, una forma de actuar de la mente, una visión de mundo, incluso una matriz de sensibilidad.

Quizá pueda rastrearse de algún modo el desarrollo de esta visión de mundo, de esta sensibilidad. Lactancio, en el marco de la patrística latina de los primeros siglos del segundo milenio, sostiene “la existencia de un principio activo, el *pneuma*, cuya actividad mantendría ligada la multiplicidad de los seres y las cualidades” (Bobes 80). En general, más allá de la concepción judeocristiana de la imagen y semejanza,

una nueva emoción, que empieza a hacerse notar en el pensamiento de Filón o de Plotino, hará vibrar la línea que se extiende desde San Basilio Magno hasta la estética luminista y trascendental del Pseudo Dionisio: la prosternación reverente del contemplador cristiano ante una hermosura que, desde su pequeñez, nos remonta hasta la hermosura infinita del Creador. (86)

Por ello no resulta extraño que para un preceptista del siglo XVIII como el italiano Emmanuele Tesauro, en plena contrarreforma, la agudeza del hombre no sea sino un reflejo de la agudeza de la naturaleza y de Dios mismo. Escribe Tesauro: “los Ángeles mismos, la naturaleza, el gran Dios, al conversar con los hombres, han expresado sus agudezas, verbales o simbólicas, sus más intrincados e importantes secretos” (Tesauro 33). Así, según la concepción que se fue formando en los siglos de oro, la agudeza, de acuerdo a João Adolfo Hansen,

resulta de la *sindéresis* prendida en el alma del acto perceptivo y en el acto intelectual del juicio. Como un silogismo retórico o entimema, la agudeza desdobra sensiblemente, en el espacio y en el tiempo, la calidad ético-teológica de la participación de su observador en la Luz divina. Dicho de otro modo, el decoro retórico de los estilos agudos materializa el decoro ético del juicio que los produce. (Hansen A 170)

De esta manera, el poeta que emplea agudezas, de algún modo, participa o muestra o hace visible a los ojos de sus lectores la acción creadora de Dios.

Por primer postulado, la representación colonial presupone el carácter universal del *disegno* en la mente humana. El *disegno* es, en el juego de palabras italiano, *segno de Dio*, signo de dios, *designio* de la presencia de la luz natural de la Gracia que

actúa amorosamente en la naturaleza y en la historia. Las preceptivas italianas y españolas que circularon en las colonias portuguesas tratan justamente de la posibilidad de haber visible el diseño mental de la Luz en recetas de agudezas, como es en el caso de las “25 cautelas para uso de las agudezas” de Peregrini; “de los teoremas prácticos” articulados a las diez categorías aristotélicas, de Tesauro; o de las “Crisis” de Gracián. (177)

En la literatura de los Siglos de Oro, la agudeza (lo que luego habría de identificarse con “ser conceptuoso”) consistía en la capacidad del poeta para aproximar, unir o lograr la identidad de dos términos o ideas aparentemente lejanas, inconexas e irreconciliables. Así, por ejemplo, para el Cardenal Nicolás de Cusa, renombrado preceptista del siglo XV, ampliamente leído durante el Renacimiento y seguido, entre otros, por Tesauro, en lo referente a este tópico dice que “el juicio se ejercita por la comparación, pues todas las cosas que existen en el mundo participan de una misma sustancia que les da naturaleza, por disímbolas que parezcan” (Ruedas de la Serna 360).

A final de cuentas, esta concepción estético-teológica alcanza su punto de mayor sofisticación en el pensamiento teórico de Emanuele Tesauro (1592-1675) y Baltasar Gracián (1601-1658). De sus estudios se desprendieron, según João Adolfo Hansen, “teoremas prácticos o recetas de agudezas que producen el *mirabile*, la maravilla” (Hansen B 132).

Para Tesauro, la agudeza es “gran madre de todo ingenioso concepto, clarísima luz de la oratoria y la elocución poética, aliento vital de las páginas muertas, gustosísimo condimento de la conversación civil, último esfuerzo del intelecto, vestigio de la divinidad en el ánimo humano” (Tesauro 33). Al emprender una revisión histórica del concepto, el preceptista italiano refiere que las agudezas son llamadas por Cicerón “gestos del discurso”,

lo cual deriva o corresponde con la visión helénica tradicional de entender por agudeza una *schemata*, “luces de las palabras y de las oraciones” (37). Por ello, dada una extensión metafórica, la cultura popular italiana adoptó este concepto y lo llamó “vivezas”. Tesauro explica, al profundizar su revisión histórica, que Aristóteles,

alabando la aguda metáfora con la que Eurípides embelleció un verso de Esquilo, llamó a todo el género de agudezas *cosmon* y *cosmiotin*, que los intérpretes han traducido al latín como *concinnitatem et ornatum*, que son aquellos rizos, aquellos bolillos y aquellas lentejuelas con los que las damas se embellecen. Y, en ese sentido, muchas veces llamó Cicerón *concinnitates* a los lemas agudos y los chistes. Y en otra parte *venustates*, voz derivada de los encantos de la seductora Venus. A partir de esto Marcial llamó *venus* a las agudezas de los poetas. (37).

Al seguir estudiando las ideas estéticas de Aristóteles, Tesauro repara en que, en *La retórica*, los dichos agudos son identificados con el nombre de *asteia*⁷³ que luego, entre los latinos, se conocieron como *urbanitates*, es decir, “lemas que condimentan la conversación, llamados con diversos nombres, casi sinónimos: sales, *joci*, *faectiae*” (38), es decir, bromas, chistes, dichos agudos que se contraponían al discurso elemental del hombre rústico u ordinario. En otro momentos, estos dichos breves y agudos son descritos por Aristóteles bajo el nombre de *Aphothegmata*. Y escribe, dando máximo valor literario al concepto de sorpresa (que llamaríamos hoy desde la semiótica, con Michel Riffaterre, baja predictibilidad), que “La mayoría de las elegancias de estilo se logran por medio de la metáfora y a consecuencia de un engaño [...] Y de los apotegmas, los elegantes lo son

⁷³ Según Aristóteles “éstos son los entimemas más estimados; según el estilo, por su forma, son más estimados si se dicen por contraposición [...] En cuanto a las palabras, son estimadas si contienen alguna metáfora” (Aristoteles 213).

porque expresan lo que no dicen [...] lo cual consiguen también los juegos de palabras, porque engañan” (Aristóteles 216). Al respecto, señala el italiano en *El catalejo aristotélico* que:

Con otro nombre bastante más serio nuestro autor las llamó Aphothegmata, entre los que él distingue dos: unos que, diciendo una cosa, se refieren a otra por ironía, y otros que tienen su fuerza en hablar sucinto, llamados *apotegmas lacónicos*. Y precisamente esta palabra la atribuyó Plutarco a los dichos sensatos de los hombres ilustres y a los dichos agudos de los lacónicos, abarcando lo mismo los conceptos que los epigramas. (Tesauro 38).

Estos *aphothegmata*, a su vez, fueron llamados por el epigramista latino Marcial, “dulces *nugas*” o fruslerías agradables e incluso, en aquel tiempo, se les llamó también *atica mella*, haciendo referencia a la famosa miel de la región Ática y que, tras la metáfora, connotan la idea de “condimentos del discurso”.

Cuando la agudeza aparece en el marco de un discurso breve se llama *acumina* “y si llevan mordacidad, *aculei*. Entre los italianos, *acutetze* y *picchi*; entre los franceses, *pointe*, es decir, puntas” (Tesauro 40). Estas puntas suelen aparecer, desde el punto de vista estructural del epigrama, en el segundo momento de la bipartición, el verso o los versos que imprimen el desengaño, quebrantan las expectativas creadas en la primera parte del poema y aseguran la emergencia de la sorpresa.

La agudeza era también conocida entre los griegos con el nombre de *scommata* y entre los latinos como *cavillationes*, esto es, “burlas”, “capciosidades”. Finalmente, según Tesauro, “la voz *enthymema* propiamente significa aquel *argumento ingenioso* o *lema*

argumentoso y agudo que los italianos llaman *conchetto*. Y estos son precisamente aquellos conceptos ingeniosos que entre los latinos propiamente se llamaron *argutiae*” (40).

Pero ¿qué debe entenderse, más allá de vagos acercamientos, por argucias? Según el propio Tesouro, “comprenden, primeramente las simples palabras ingeniosas, es decir, figuradas y metafóricas; luego, las proposiciones ingeniosas, que con mayor razón pueden llamarse conceptos agudos” (42). Dado lo anterior, no es extraño que María Teresa Hernández explique que “la agudeza en el plano expresivo crea y selecciona esquemas lingüísticos maravillosos; se desvincula de las operaciones propiamente conceptuosas para convertirse en agudeza retórica” (Hernández 15). Lo anterior se aclara cuando damos cuenta del concepto agudeza detallado por el jesuita aragonés Baltasar Gracián⁷⁴. Para él existen dos tipos de agudeza: la de perspicacia y la de artificio⁷⁵. De la agudeza de artificio nacen otros dos tipos de agudeza: la agudeza de concepto⁷⁶ y la agudeza verbal⁷⁷, que aquí nos interesa particularmente por ser piedra de toque de la literariedad y fundamento del género epigramático. A su vez, de la agudeza verbal derivan o se desprenden otras subclases: la de artificio menor y la de artificio mayor o la incompleja y compuesta⁷⁸.

⁷⁴ Según María Mercedes Blanco, “El término conceptismo se explica derivándolo de concepto. El estilo de un autor es conceptista cuando abunda en conceptos. ¿Y qué es un concepto? Lo mismo que una agudeza. ¿Y qué es una agudeza? Una metáfora oscura o prolongada más allá de lo conveniente, una antítesis forzada, un juego de palabras, una falsa sutileza” (Blanco 15).

⁷⁵ “Aquella [la agudeza de perspicacia] tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Ésta [la agudeza de artificio], no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil; aquella es más útil, ésta deleitable; aquella es todas las Artes y Ciencias, en sus actos y en sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija” (Gracián 58).

⁷⁶ “Agudeza de concepto, que consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras” (58).

⁷⁷ “Agudeza verbal, que consiste más en la palabra; de tal modo que, si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden éstas traducir en otra lengua” (58).

⁷⁸ “Dividiráse adecuadamente en agudeza de artificio menor y de artificio mayor; quiero decir, incompleja y compuesta. La incompleja es un solo acto, pero con pluralidad de formalidades y de extremos, que terminan el artificio, que fundan la correlación” (62).

Según Gracián, esta agudeza de artificio, verbal, incompleja, es la más común en los textos literarios. Es también la de los epigramas. Al clasificar la agudeza incompleja, el jesuita dice:

Vuélvese a dividir la agudeza incompleja en sus géneros y modos:

La primera es de correlación, y conveniencia de un término a otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones, etc. La segunda es de ponderación juiciosa sutil, y a ésta se reducen crisis, paradojas, exageraciones, sentencias, desempeños, etc. La tercera es de raciocinación, y a ésta pertenecen los misterios, reparos, ilaciones, pruebas, etc. (63)

En realidad, se trata de operaciones retóricas ligadas fundamentalmente a los metasemas⁷⁹ y a los metalogismos⁸⁰, es decir, a operaciones que alteran el plano de la forma del contenido. En términos de Ezra Pound (dentro de la “poética de los poetas”), esta agudeza operaría fundamentalmente en el terreno de la *logopea*. Las tradicionalmente llamadas “figuras de construcción”, identificadas con las operaciones de metaplasmo⁸¹ y

⁷⁹ Los metasemas dan cuenta de las operaciones retóricas que generan un cambio de sentido. Esencialmente, un metasema es una figura que “sustituye un semema por otro. Pero el sistema se manifiesta siempre a través de una palabra, y por eso las figuras que clasificamos en los metasemas han sido frecuentemente definidas como aquellas en que se sustituye una palabra por otra [...] lo cual no es otra cosa que nuestra hipótesis inicial: el lenguaje figurado se manifiesta en primer lugar por la situación de los elementos propios de un discurso dado por elementos anormales” (Grupo μ *Retórica* 156-157). “En el metasema, el cambio de forma va acompañado del cambio de sentido, que es lo esencial de este procedimiento” (158). “El metasema sustituye el *contenido* de una palabra por otra. Hacer tomar a una palabra una significación que no es precisamente la significación propia de esta palabra” (159).

⁸⁰ “El metalogismo interesa directamente al lógico, pues impone una falsificación ostensiva. La operación metalingüística a la que se dedica la lógica para establecer la verdad o falsedad de una proposición es la misma que usa la retórica para establecer la falsedad obligada del metalogismo” (213).

⁸¹ “El metaplasmo es una operación que altera la continuidad fonética o gráfica del mensaje, es decir, la forma de expresión en tanto que manifestación fónica o gráfica” (97).

metataxis⁸², no quedan excluidas del sistema de Gracián. Al contrario. Esto se advierte particularmente cuando escribe que

destínanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección. Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura. De ahí se saca con evidencia, que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio. (53-54)

A final de cuentas, según mi perspectiva, la agudeza es un intento por alejarse de la transparencia del lenguaje, de su grado cero; una organización retórica con la intencionalidad estética de develar o sugerir una semejanza o nexo significativo entre dos o más términos o niveles de lectura⁸³ o planos lingüísticos (expresión y contenido a través de la ley de la isomorfía) para generar discursos poco predecibles, sorprendidos⁸⁴, y fundamentalmente plurisémicos o polisémicos⁸⁵. De ese modo, la agudeza no es sino una

⁸² “Al actuar sobre la forma de las frases, las metataxis remiten a la sintaxis” (121), es decir, estas operaciones tienen la intencionalidad de alterar el grado cero de la oración; un desvío, un apartamiento de la “normalidad” sintáctica.

⁸³ Un ejemplo clásico de lo anterior es el que presenta el aragonés en el siguiente fragmento. Dice: “Es la agudeza pasto del alma” (49) y cita el siguiente poema:

“En un medio está mi amor,
Y-sabe-él
Que si en medio está el sabor,
En los extremos la Iel.

Fúndase en el nombre de Isabel, que, dividido, la primera sílaba, que es *I*, y la última, *él*, dicen *Iel*, y en medio queda *sabe*, y a eso aludió la redondilla, tan ingeniosa, cuan poco entendida” (49).

⁸⁴ Según Mercedes Blanco, “al hablar de concepto los tratadistas se refieren no a esos hallazgos verbales divertidos que amenizan la conversación, sino más bien a todo tipo de hallazgos en la escritura o las artes. Todo lo que en un discurso parece logrado, nuevo, sorprendente, admirable” (Blanco 19).

⁸⁵ Mercedes Blanco, al respecto, sostiene que “este estilo que se autodefine como conceptuoso busca sin cesar la máxima determinación. Entendemos con ello que cada elemento, cada signo aislable debe tener a la vez

manera de actuar por parte del Autor Modelo que asegura la eficacia en los rubros que dan cuenta de la calidad literaria de una obra: la autorreflexividad y la multiplicidad interpretativa.

Según Tesauro hay, por su sofisticación, un particular tipo de agudeza: la simbólica. Este género estaba ampliamente difundido en la alta cultura del Renacimiento y del Barroco. Se trataba de “las imágenes en las que a la simple metáfora imitadora de la naturaleza se una alguna viveza parida por el ingenio, significando una proposición figurada” (Tesauro 46). Y profundizaba la idea al escribir que

Todas estas son agudezas simbólicas pero más simbólicas son aquellas donde la *figura* significa un *sujeto diferente* de aquel que ella es, como si tú, queriendo representar un hombre inquebrantable, me pintaras un *diamante bajo el brazo*. Aquí tú vez dos metáforas conectadas: *aquella pintura es un diamante; este diamante es un hombre inquebrantable*. Por lo que, duplicada la metáfora, se duplica el placer. A esta especie de símbolos reduzco los símbolos heroicos llamados *empresas* y, consecuentemente, los *telmos, sellos, capas, reversos y armas nobles*; los símbolos morales, llamados abusivamente *emblemas*. (47)

En 1531, el humanista italiano Andreas Alciato publicó el *Emblematum liber*. En él se desarrolla el concepto de este artefacto o, mejor, artificio intersemiótico que alternaba el lenguaje pictórico con el literario para lograr la emergencia de un símbolo estético.

Siguiendo modelos alejandrinos del siglo VI, según explica José Pascual Buxó, Alciato convirtió “una descripción de iconos significantes de misterios religiosos y naturales, en un espejo de reflexiones morales principalmente basadas en textos de la

varias funciones, servir varios efectos de sentido, o bien un mismo efecto de sentido por varias vías distintas” (28).

tradición literaria grecolatina” (Pascual Buxó A 241). Un emblema era una construcción, una estructura material de grandes proporciones,

piras funerarias y arcos triunfales, en los que la pintura y la poesía –sustentadas en una fábrica arquitectónica generalmente tan deslumbrante como efímera– se constituyen positivamente como artes hermanas, capaces tanto una como la otra de complementarse y aún de fecundarse recíprocamente en sus particulares modos de representación de la realidad natural, moral o intelectual. (Pascual Buxó B 48)

La estructura de estos emblemas es la siguiente:

El *emblema triplex* supone la concurrencia de una *pictura* o imagen impresa en la página o pintada en los lienzos adosados a algún espacio arquitectónico, con un lacónico texto que la encabeza (el mote) y otro texto de mayor extensión que se suscribe a la imagen, esto es la *declaratio*, epigrama o comentario exegético y doctrinal. (50)

De esta manera se proponía una triple fuente de sentido o más bien de procesos de traducción semiótica o alusión que apuntaban a la conformación de un significado connotativo normalmente de índole moral o política. Estos procesos de traducción semiótica o de contigüidad de significado “proporcionaban al lector las claves para penetrar el contenido semántico atribuido a las imágenes, es decir, a la *res significans* o icono cargado de referencias culturales implícitas” (Pascual Buxó A 243) y funcionaban de la siguiente manera:

Las palabras poseen de suyo una significación convenida y acatada por todos y las “cosas” o, por mejor decir, las imágenes de las cosas, pueden recibir en ocasiones un significado conceptual en la medida en que las figuras se correspondan, por convención establecida o por proposición expresa con las nociones que solemos designar por medio de las palabras. (Pascual Buxó B 48)

Y según apunta José Pascual Buxó:

Los emblemas de Alciato tenían que ser necesariamente ilustrados desde su primera aparición, toda vez que en ellos la imagen desempeña una función semiótica tan principal como los componentes verbales del mismo, esto es, el mote y el epigrama. Al primero, que funciona propiamente como un título, le corresponde indicar el sentido en el cual el “cuerpo” o figura del emblema debe ser apropiadamente interpretado, en tanto que el epigrama o texto suscrito, no sólo debe contener una descripción o *écfrasis* de la figura a la que se refiere, sino que ha de ser una glosa intencionada de su contenido conceptual así como de algunas de sus implicaciones políticas o morales. (Pascual Buxó A 242)

El epigrama, entonces, serviría como la forma representativa del género poético en este artefacto semiótico. Su “representatividad” literaria da cuenta de la importancia en el sistema estrófico latino y su influencia en el de las lenguas romances, asimismo, de su eficacia de expresión. Por otro lado, el emblema podía entenderse, a nivel retórico, como una gran alegoría de tres miembros. La lógica del emblema era sencilla: Para Andreas Alciato, “las imágenes de las cosas no sólo tienen la capacidad de evocar a nuestra mente la clase de objetos perceptibles por los sentidos, sino también de poner ante “los ojos del entendimiento” ciertos contenidos conceptuales que, por no ser de naturaleza material, carecen de una imagen que apropiadamente los represente” (Pascual Buxó B 56).

Quizás el primer emblema memorable de la Nueva España fue el diseñado por el humanista Francisco Cervantes de Salazar, profesor de retórica y gramática en la Universidad de México. En 1554, Cervantes de Salazar echó a andar su programa alegórico “Túmulo imperial de la gran Ciudad de México” para celebrar los funerales del Emperador Carlos V y, al propio tiempo, para festejar el advenimiento de Felipe II. Este Túmulo presenta un rasgo que me parece particularmente interesante debido a su relación directa con el carácter original del epigrama. Alonso de Zorita, oidor de la Audiencia de la Nueva España, escribió, según lo consigna Pascual Buxó, que era costumbre de los antiguos colocar “imágenes y letras y figuras en los sepulcros” (Pascual Buxó A 249). Bajo el gobierno del virrey Luis de Velasco⁸⁶, “el arquitecto Claudio Arciniega diseñó un portentoso aunque efímero edificio que no sólo fuera apto para las funciones funerarias a las que inmediatamente se le destinaba, sino que pudiese albergar un vasto conjunto de pinturas alegóricas” (250) y fueron requeridos para su construcción artesanos de todo el valle de México, los mismos que se dedicaban a la pintura en los conventos. El Túmulo constaba de sesenta y cuatro pinturas y era igual o más grande que aquellos que se diseñaban en ultramar. En el caso del libro impreso, el *Túmulo imperial*

Salido de las prensas de Antonio de Espinosa en 1560 es, como reza su título, una “descripción... del túmulo que levantó la ciudad de México... y de las procesiones y ceremonias que con tal motivo se celebraron”; esa fábrica arquitectónica que sirvió de espectacular soporte a un dilatado programa icónico-verbal, se constituyó como un

⁸⁶ “Yo Don Luis de Velasco, Visorrey, Gobernador y Capitán General por S.M. en esta Nueva España, y Presidente del Audiencia Real della. Por quanto en esta ciudad de México, en el monasterio del Señor Sant Francisco, en la capilla del Señor Sant Ioseph, que está en él, se hicieron las honras del invictísimo César emperador Don Carlos, rey nuestro señor, que sancta gloria haya. Para los cuales se hizo Túmulo y otras cosas notables” (Cervantes de Salazar 179).

monumento en torno del cual se renovaron los ritos de la religión católica y del poderío español. (Pascual Buxó B 50)

Pascual Buxó refiere uno de esos emblemas dedicados a Carlos V. Escribe:

En otra parte del edificio fúnebre se representa la envidia que provocó en sus enemigos (el Gran Turco, los reyes de Francia e Inglaterra) la grandeza y el valor del César Carlos por medio de una vieja “muy flaca y triste, envueltas víboras en la cabeza, mirando ciertos trofeos que pendían de un árbol Y porque es propio de la Envidia enflaquecerse del bien ajeno [...] decía la letra *Nunquam tam juste macra*”. Con ese aspecto macilento se representa precisamente a la Envidia en el emblema LXXI (INVIDIA) [de Alciato], y así tradujo Daza Pinciano el epigrama latino de Alciato:

Por declarar la invidia sus enojos
Pintaron una vieja que comía
Bívoras, y con mal continuo de ojos.
Su propio corazón muerde a porfía
Y lleva un palo en la mano de abrojos
Que le punzan las manos noche y día... (Pascual Buxó A 251)

Tal era la manera en que operaban los emblemas y la participación que los epigramas, a manera de glosa, tenían en ellos. Así pues, el mote introduce un tópico cualquiera. La pintura o el grabado da cuenta de un contenido hermético manifestado a través de una metáfora, normalmente *in absentia*, o de la alusión y representación de una figura mitológica que sugiere o connota “algo”. Finalmente, el epigrama desvela el enigma o permite, a lo largo de su desarrollo, establecer conjeturas en torno al símbolo que propone el emblema. De esta manera, se construye una triple fuente de sentido.

2.4 Sor Juana y su manejo del epigrama

Las piras funerarias y los arcos triunfales fueron construcciones a las que los ingenios novohispanos fueron particularmente afectos. Sor Juana, ya en pleno ocaso del barroco, no dejó pasar la oportunidad de diseñar su propio programa alegórico⁸⁷. Lo hizo a expresa invitación de la Catedral Metropolitana, vía el Arzobispo y Virrey Fray Payo Enríquez de Rivera. El proyecto se trataba de “idear no ya el programa o adorno de una pira funeraria, sino de un arco triunfal para la entrada en México de su sucesor en el gobierno civil, don Tomás Antonio de la Cerda, Conde de Paredes y Marqués de la Laguna” (Pascual Buxó B 57). Es así como se comenzaron, en la puerta oriental de la Catedral de México, lo que sería en Neptuno Alegórico. Dice Pascual Buxó que el

Neptuno alegórico se constituye como un monumental libro de emblemas en el cual, por medio de los colores de la pintura (los *silogismos de colores* como en otra parte los llamó Sor Juana), se da concreción a las ideas o imágenes que –bajo la cubierta de las hazañas de un dios fabuloso– representan el ideal político de un príncipe católico: sabio, prudente, poderoso y justiciero. (60)

Al parecer, en el tablero principal del Arco se dibujaron las imágenes de Neptuno y Anfitrite, su pareja mítica, pero con los rostros del Virrey y su esposa. Los otros dos elementos del emblema funcionaban del siguiente modo:

⁸⁷ A partir de este punto, para referir el desarrollo del epigrama en el siglo XVII, nos centraremos en la poesía de Sor Juana, la poeta más representativa de aquel siglo, a la vanguardia y experta en asuntos de poética.

Y para mayor confirmación de la estructura emblemática de los “argumentos” desplegados en el arco, se puso sobre la pintura referida el mote *Munere triplex* (Triple en su oficio) y, debajo de ella, en un tarjón, “se escribió con bien cortadas letras ese soneto”, que establece precisamente las correspondencias analógicas discernidas por Sor Juana entre las deidades que rinden pleitesía a Neptuno y los habitantes de la Laguna mexicana que se postran ante su nuevo mandatario, así como entre el tridente –signo de la triple cualidad de las aguas sobre las que Neptuno gobierna: dulces, amargas y saladas– y el bastón de mando del Marqués de la Laguna, símbolo del triple poder del Virrey: civil, judicial y militar. (62)

El epigrama que preparó Sor Juana, y que acompañó el emblema, decía:

Como en la regia playa cristalina
al Gran Señor del húmedo Tridente,
acompaña leal, sirve obediente
a cerúlea deidad pompa marina;

no de otra suerte, al Cerda heroico inclina,
de almejas coronada, la alta frente
la laguna imperial del Occidente
y al dulce yugo la cerviz inclina.

Tres partes del Tridente significan
dulce, amarga y salada en sus cristales
y tantas al Bastón dan conveniencia:

porque lo dulce a lo civil se aplica,
lo amargo a ejecuciones criminales
y lo salado a militar prudencia. (62)

Más allá del procedimiento de correlación, tan caro al barroco, que se establece en el poema y se evidencia en el último terceto, se advierte, por supuesto, que el texto de este fragmento del *Neptuno Alegórico* es un soneto, *no* un epigrama. Habría que recordar en este punto que, como ya lo había señalado López Pinciano, Fernando de Herrera y aún Rafael Lapesa, por ejemplo, el soneto es la adecuación en lengua romance del epigrama latino. En esta adaptación se buscaron los modelos métricos que pudieran responder a los códigos de género de esta forma poética. Según Sagrario López Poza, “en España se produjo un importante proceso de adaptación métrica de las formas clásicas del epigrama a nuestro sistema entre 1550 y 1570, especialmente del de tradición humanística” (828)⁸⁸. El preceptista francés Thomas Sébillet dice al respecto de la identidad entre soneto y epigrama lo siguiente

le Sonnet suit l’epigramme de bien près, et de matière, et de mesure: et quand tout est dit, Sonnet n’est autre chose que le parfait apigramme de l’italien [...] Or pour en entendre l’énergie, sache que la matière de l’epigramme et la matière du Sonnet sont toutes unes, fors que la matière facétieuse est repugnante à la gravité du Sonnet, qui reçoit plus proprement affections et passions graves⁸⁹. (Sébillet 105)

⁸⁸ “Mientras que para Escalígero (1561), el epigrama admite todo tipo de versos, y no marca longitud, otros, como Minturno (1559) recomiendan, para el epigrama italiano, usar versos de once sílabas, o en combinaciones de once y siete (con o sin rima); Tesauro aconseja usar entre dos y seis versos, aunque deja claro que lo único importante es que se acojan correctamente las dos partes del epigrama” (López Poza 828). La propia estructura del soneto parece responder al modelo de bipartición característico del epigrama. Así, por ejemplo, Mark Strand en su estudio sobre el soneto explica que “there are two kinds of sonnet: the petrarchan and the shakespearean (...) the petrarchan has an octave of eight lines and a sestet of six” (Strand 51). [hay dos tipos de soneto: el petrarquista y el derivado de Shakespeare. El Petrarquista presenta una octava de ocho líneas y un sexteto de seis].

⁸⁹ “El soneto sigue de muy cerca al epigrama en cuanto a la materia y la medida. Y cuando todo está dicho, el soneto no es sino el epigrama de los italianos [...] para entender su energía, sépase que la materia del epigrama y la materia del soneto son una; excepto las bromas que resultan repugnantes a la gravedad del soneto, que recibe más propiamente tópicos y pasiones graves”.

Sería de utilidad recordar que el propio Francisco de Quevedo tradujo algunos epigramas de Marcial como sonetos en nuestro sistema estrófico. Incluso ya en 1648, Baltasar Gracián, en el discurso XII de su *Agudeza y arte de ingenio*, llama epigrama a un soneto de Leonardo Bartolomé de Argensola. “Felizmente consiguió su intento Bartolomé Leonardo en este grave epigrama” (Gracián 137):

Cloris, este rosal, que libre o rudo,
Del arte huyó al favor de la floresta,
Su arrogancia selvática depuesta,
Vecinas flores le verán desnudo.
Nota esa rosa, que aun ahora pudo
Abrir el paso a su niñez modesta,
Para cuán breves términos apresta
La grana, que libró del verde ñudo.
Vive su planta los estivos meses;
Más el honor de los purpúreos senos,
¡Mísera edad!, la madurez de un día.
*Pues si lo raro, oh, Cloris!, dura menos,
La pompa de tu abril, ¿por qué confía,
Que ha de reinar con hados más corteses?* (137)

Como hemos visto, una de las ideas dominantes entre los preceptistas del Renacimiento y el Barroco respecto a esta adecuación es la diferencia que se hace en torno a la materia, el tema de estas formas líricas. El soneto se emplea para tópicos graves mientras que el epigrama se acerca cada vez más a la literatura de carácter jocoso.

En el caso de Sor Juana, la diferencia no se marca de manera totalmente clara: utiliza indistintamente el soneto y el epigrama cuando se aprecia la intencionalidad estética

de producir los efectos propios del tono satírico-burlesco. Y esta búsqueda, naturalmente, como desde los tiempos de la comedia clásica estudiada por Aristóteles, es de índole moralizante. Pedro Lasarte, por ello, explica que “la sátira como género seriamente crítico o moralizante hacia el siglo XVII cede su predilección a una nueva predilección por la burla y su inherente mezcla de estilos” (Lasarte 365). Y continúa diciendo que “en el poema satírico-burlesco coexisten la intención de censura moral y el estilo burlesco; es decir, el que se orienta hacia la diversión risible que procede del alarde estilístico” (365).

Pero, ¿cuál es la poética que se advierte en los poemas burlescos de Sor Juana? ¿Cuáles son sus procedimientos de construcción, sus estímulos lingüísticos o, mejor, estilísticos? ¿De qué manera se insertan esos textos en la tradición epigramática en general? Cuando hablo de “los poemas” me refiero particularmente a sus seis epigramas y a los famosos cinco sonetos satírico-burlescos compuestos bajo el agudo desafío de consonantes forzados así como a algunas décimas. Para iniciar la conjetura, citamos el soneto-epigrama “Aunque eres Teresilla tan muchacha”:

Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*,
le das quehacer al pobre de *Camacho*,
porque dará tu disimulo un *chacho*
a aquél que se pintare más sin *tacha*.

De los empleos que tu amor *despacha*
anda el triste cargado como un *macho*,
y tiene tan crecido ya el penacho
que ya no puede entrar si no se *agacha*

Estás a hacerle burlas ya tan *ducha*,

y a salir de ellas bien estás tan *hecha*,
que de lo que tu vientre *desembucha*

sabes darle a entender, cuando *sospecha*,
que has hecho, por hacer su hacienda *mucha*,
de ajena siembra, suya la *cosecha*. (Sor Juana 141)

Se trata de uno de esos poemas en los que, según Méndez Plancarte, se muestra esa “sal picaresca y aún demasiado gruesa”, tan epigramática, de Sor Juana; son esos poemas fruto de la libertad de su estudio. Es, por supuesto, un soneto con alguna intención moralizante. Además, se advierte en este poema “la mezcla de la imitación clásica con la voz popular” (Lazarte 266). La altísima estimación del ingenio y la búsqueda rococó de la agudeza son de raigambre culta mientras el pie forzado, la temática, los giros lingüísticos son de índole evidentemente popular. Al glosar este soneto, Jorge Ruedas de la Serna dice:

La monja juega, ingeniosamente, con la audacia picaresca de la Teresilla, quien siendo aún muchacha, es decir joven, es ya demasiado experta, y le da “quehacer”, es decir, preocupaciones y desvelos al pobre de Camacho, su marido, pues ella, con su disimulo, su liviandad o su disimulada infidelidad, le dará “un chacho”, un muchacho, un retoño, a aquel que “se pintare más sin tacha”, quiere decir más apuesto, más bonito, más guapo. Mientras que el pobre de Camacho, con todos los negocios de amor en que ella se ocupa, anda ya muy cargado como un macho, como una mula, pues tanto le pesa ya el penacho, la cornamenta, tanto que ya no puede entrar por la puerta, si no se agacha. En fin, está ya la Teresilla tan aprendida y tan experta en esos lances, está tan “ducha” en burlar al marido, y sabe salir tan bien parada, que de lo que su vientre desembucha, o echa para afuera como vomitan del buche las palomas, si él sospecha, o *suspeita*, sabe darle a entender, con ingenio digno de la mayor agudeza, que lo hace para aumentar su hacienda, pues de ajena siempre hace suya la cosecha. (Ruedas de la Serna 348)

La poética a la que se adscribe Sor Juana en este soneto es la misma a la que apelaron los epigramistas de las tradiciones griega y latina particularmente: pérdida o ruptura de la pertinencia para generar el efecto cómico, esto es, búsqueda de la desproporción. Según João Adolfo Hansen, “retóricamente, para que los afectos que sean producidos en el destinatario sean eficaces, es necesario calcular la proporción exacta de los efectos. En el caso de lo cómico, la proporción exacta es una desproporción” (Hansen A 236). Resulta desproporcionado, claro está, el “quehacer” del cornudo Camacho⁹⁰. La segunda desproporción es léxica. El discurso que construye la monja jerónima está más próximo al obsceno discurso directo de los epigramas que al decoro horaciano vía la escuela petrarquista. La intencionalidad de censura y quizá reconvención moral lo permiten pues, para lograr sus fines, la corrección de una conducta gracias a los efectos de la risa, el autor modelo, el estilo Sor Juana, echando mano de determinada competencia, enciclopedia o estructura ideológica, hace un guiño al lector modelo que interpretará el texto en el marco de unas series culturales específicas. “Las obscenidades son muy adecuadas, porque son obvias, clarísimas, como la manera más adecuada de figurar la inferioridad natural de tipos viles y, todavía, de dirigirse a vulgaridades que por definición no tienen el juicio capaz de entender el artificio agudo” (253).

La ironía es un mecanismo semiótico, un estímulo dentro de la esfera de los metalogismos, que genera el efecto cómico, la risa. “La ironía utiliza tópicos ostentosos de

⁹⁰ Según Asunción Lavrin, durante el siglo XVI, “el honor fue un conjunto de valores morales demostrados en el comportamiento personal y aceptados como rasero para juzgar a los miembros de la sociedad. La mujer estaba sujeta a restricciones más fuertes en su conducta personal, ya que la transgresión sexual femenina afectaba no sólo su honor sino el familiar y, por ende, la estabilidad social” (Lavrin 500). Y más adelante explica que “todos los casos, la sexualidad se pinta como una fuerza negativa que sólo puede llevar a la pérdida de la persona, tanto física como espiritualmente, ya que la fornicación es un pecado capital” (502). A partir de ahí, la desproporción que expone Sor Juana en su poema.

modo programadamente inepto, invertido y desproporcionado para obtener el efecto ridículo o maledicente. Cuando es maledicencia, se evidencia como sarcasmo, agresión” (254-255). En palabras de Helena Beristáin, «se llama sarcasmo el escarnio, la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva» (Beristain 275). “Si la ironía está teñida de crueldad y hostilidad malignas, se habla de sarcasmo” (Azaustre 90). El sarcasmo atroz enloda maravillosamente el último terceto:

sabes darle a entender, cuando *sospecha*,
que has hecho, por hacer su hacienda *mucha*,
de ajena siembra, suya la *cosecha*.

Otro elemento que permite la emergencia de la comicidad en el poema es la construcción del ridículo. Según Joao Adolfo Hansen, “retóricamente, ridículos son los vicios débiles de carencia, o sea la fealdad física y la fealdad moral nocivas” (247). En este caso, resulta ridícula la desfachatez de la Teresilla. Al respecto, Hansen se cuestiona y se responde lo siguiente: “¿Cuáles son las cosas ridículas? De modo general, las materias bajas, pequeñas, sin valor, sucias, corrompidas o podridas, en oposición a las elevadas, grandes, valiosas, limpias e íntegras”. El soneto de Sor Juana, de suyo, es pues ridículo. Además, según Perelman, “lo ridículo es lo que merece ser sancionado por la risa, lo que se ha calificado de *rire d'exclusion*. Esta última es la transgresión de una regla admitida, una forma de condenar una conducta excéntrica, que no se la juzga bastante grave o peligrosa para reprimirla por medios más violentos. Una afirmación es ridícula en cuanto entra en conflicto, sin justificación alguna, con una opinión admitida” (Perelman 321-322).

El poema de Sor Juana, además, evidentemente está tocado por la hipérbole. El ridículo, como se ha expresado arriba, surge mediante la desproporción. Retóricamente, desde la elaboración hiperbólica, esto es, cuando pareciera tensarse al máximo la cuerda de una situación. Respecto a la hipérbole, “su papel consiste en dar una referencia que, en una dirección dada, atraiga el espíritu, para después obligarlo a retroceder un poco, hasta el límite de lo que parece compatible con su idea de lo humano, de lo posible, de lo verisímil, con todo lo que admite” (448).

Esta búsqueda de efectos cómicos era usual en la época, dominada por un barroquismo que tenía especial predilección por los poemas de escarnio y la agudeza “porque en el siglo XVII este género de poesía quevediana, procaz, chocarrera y hasta escatológica, de fuerte contenido sexual, no sólo era permitida y practicada por legos y clérigos, sino que tenía su docto lugar en las gradas de la agudeza” (Ruedas de la Serna 354). Y este tono, por supuesto, es propio de los epigramas que de algún modo habían influido en el establecimiento de un gusto peculiar, de una favorable recepción literaria⁹¹.

Paul Valéry pensaba que un poeta, un poeta verdadero, nunca es ingenuo (Valéry 114). Quizá tenía razón. Este soneto de Sor Juana no deja cabos sueltos. Las distintas aristas de la agudeza potencian el efecto polisémico del poema. Me llama la atención particularmente el asunto de los nombres propios en el texto. ¿Por qué llamar a los personajes Camacho y Teresilla? ¿Carece de relevancia este procedimiento? ¿La asignación de un nombre a los actores del discurso habrá sido dejada al azar, impulsada por la ingenuidad, por el mero capricho? Pienso que no. En su *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana

⁹¹ La sociocultura de ese momento entendía perfectamente que “en lo cómico, fácilmente se rebasa el decoro, pues el efecto agudo tiende a ser agudísimo, o sea, desproporcionado sin proporción, como una deformación sin control del juicio” (Hansen A 252)

demuestra conocer sobradamente la preceptiva de Baltasar Gracián. En algún momento, el jesuita aragonés escribió que “siempre el nombre fue origen de grandes conceptos” (Gracian 129). Por ello, no resulta extraño que los nombres de Camacho y Teresilla presenten un carácter simbólico, que estén dotados de semas o rasgos distintivos que abren nuevas posibilidades significativas para el poema. Según Mauricio Molho, apoyado en fray Luis de León: “La significación de un personaje es su propio *signo*: el nombre que le manifiesta y que es “como imagen de la cosa que se dice, o la misma cosa disfrazada de otra manera, que sustituye por ella y se toma por ella” (Fray Luis de León, *Nombres de Cristo*, I, “De los nombres en general”)” (Molho 166).

Según los diccionarios etimológicos de Gutierre Tibón, el apellido Camacho deriva de Gama “femenino de Gamo, latín *gammus* [...] animal semejante al corzo” (Tibón A 102). Este animal desarrolla una pequeña cornamenta de la misma manera en que el hombre burlado del soneto un penacho. ¿Casualidad? Seguramente no. Igualmente interesante resulta la observación de que una de las acepciones de “Teresa” sea “la cosechadora” (Tibón B 229) y que el soneto se concluya precisamente con esa idea. De este modo, la relación de semejanza entre el nombre de los personajes del poema y su rol o participación en él, con su respectivo toque de mordacidad, da cuenta de un extraordinario ejercicio de agudeza y de la vena epigramática, clásica, de Sor Juana.

Este gran despliegue técnico para referir un tema “bajo” es un procedimiento típicamente barroco. Como explica María Christen Florencia, al tratar el tema del humor en Sor Juana, “se descubre en ella una rica gama de vulgarismos, entre los que cabe incluir palabras escatológicas en contextos francamente groseros” (Florencia 195). Y no resulta aventurado, llegados a este punto, sugerir que esta manera de construir el discurso literario,

esté muy influenciado por los códigos de género del epigrama en los que, como pensó Tesauro, “las leyes del decoro son despreciadas voluntariamente, como hacen los poetas que componen versos fescenios y obscenos para hacer reír y agredir” (Hansen A 241).

Otro momento de la poesía de Sor Juana en el que se advierte el “modelo cultural típico del hombre de letras del siglo décimo séptimo: la hipervalorización de la agudeza ingeniosa” (251), es el soneto “Inés, cuando te riñen por bellaca”:

Inés, cuando te riñen por *bellaca*,
para disculpas no te falta el *achaque*
porque dices que traque y que *barraque*;
con que sabes muy bien tapar la *caca*.

Si coges la parola, no hay *urraca*
que así la gorja de mal año *saque*;
y con tronidos, más que un *triquitraque*,
a todo el mundo aturdes cual *matraca*.

Ese bullicio todo lo *trabuca*,
ese embeleso todo lo *embeleca*;
mas aunque eres, Inés, tan mala *cuca*,

sabe mi amor muy bien lo que se *peca*:
y así con tu afición no se *embabuca*,
aunque eres zancarrón y yo de *Meca* (Sor Juana141).

Pedro Lazarte, al emprender la exégesis, aventura una conjetura muy interesante en torno a este poema. Explica que el pudor del padre Méndez Plancarte le impidió dar cuenta del sentido del poema.

Al estudiar el vocablo barraque, del verso “porque dices que traque y que barraque”, Méndez Plancarte, acudiendo al *Diccionario de Autoridades*, dice: “Barraque: voz que el vulgo junta a la de traque, significando a todo motivo y tiempo”, y luego hace referencia a su uso en Quevedo, concluyendo que la expresión “parece equivaler a hablar mucho y sin sentido”. Tal interpretación de Méndez Plancarte elude, sin embargo, otras connotaciones sonoras del traque y del barraque que se asocian con el “tapar la caca” (que me imagino para Méndez Plancarte significaría metafórica e inocentemente el haber dicho una “burrada”, o, como se dice en el habla callejera, “haberlo embarrado”). Pero hay que ver que el diccionario también recoge otro sentido para *traque*: “coloquial. Ventosidad con ruido”. (Lazarte 370)

Por ello no extraña la aparición de una estrofa en donde el juego de paronomasias evoque tales ventosidades:

Si coges la parola no hay urraca
que así la gorja de mal año saque;
y con tronidos, más que un triquitraue,
a todo el mundo aturdes cual matraca.

Y Lazarte adelanta su exégesis explicando que

El poema continúa, entonces, con lo que a primera vista es una mera mofa de una Inés “parlanchina” e insensata. Méndez Plancarte recoge, para el vocablo “parola”, según *Autoridades*, el de “labia o facundia”; es decir, demasiada facilidad en el hablar. Pero hay que ver que este vocablo, que alude a la habilidad retórica, siguiendo otra lectura anfibolística, se enlaza con palabras de hiperbólica sonoridad como “tronidos” y “matracas” que a todo el mundo aturden. Es decir, se trata de otra retórica, en este caso, no verbal, sino gástrica. La verbosidad de la Juana del poema conlleva, pues, un juego anfibolístico de orientación carnavalesca y muy

popular. En las estrofas que continúan se escuchan versos como “Ese bullicio que todo lo trabuca”, donde trabuca bien alude a “confusión”, pero a la vez un “trabucazo” es el disparo de un arma de fuego. Se trata, entonces, de unos sonidos que jocosamente asumen tópicos burlescos. (371)

Esta interpretación nos obliga a pensar de nuevo en una agudeza de la monja jerónima quien a través de operaciones de metaplasmo como la *derivatio* (la repetición de un radical para intensificar la carga semántica del discurso) y la paronomasia (la repetición de sílabas con las oclusivas /t/, /k/ y la vibrante múltiple /R/ en palabras como traque, barraque, tronido, triquitraque, matraca, trabuca, etc.) producen una *amplificatio*, es decir, una exageración. De este modo se magnifica la impresión del trueno, el sonido del flato. Existe, pues, una relación motivada entre la forma de la expresión (el sonido) y la forma del contenido (el sentido) para generar, en este caso, un efecto grotesco.

No debe pasar inadvertido que este soneto bien puede tomar por hipotexto o aludir evidentemente el famoso epigrama noventa y siete de los *Carmenes* del poeta Cayo Valerio Catulo, modelo de la *diffamatio* latina, en el que también se construye una alegoría a partir de los semas del acto de habla y la actividad gástrica:

¡Válganme los dioses! Yo no he considerado que haya diferencia entre olerle a Emilio el culo o la boca: en nada es más limpia ésta y en nada es más sucio aquél, sino que incluso el culo está más limpio y mejor presentado, pues no tiene dientes. Y la boca los tiene de a pie y medio y unas encías como las de una vieja caja de carro; además, suele tener un gesto como el coño abierto de una mula meando en pleno estío. Éste ha jodido con muchas y se las da de guapo, ¿y no se le manda al

molino y a sustituir al burro? Si alguna llega a tocarlo, ¿no podríamos pensar que ella es capaz de lamer el culo de un verdugo enfermo? (Catulo 194-195)

Una de las adaptaciones más exitosas del epigrama al sistema estrófico del castellano recayó en la estrofa inventada en el siglo XVI por el poeta Vicente Espinel: la espinela o décima. Esta estructura “se presta especialmente para los menesteres del epigrama, pues un corte de sentido después del cuarto verso es obligatorio, lo cual se ajusta a las demandas del género. En esa primera redondilla, se presenta el tema. Los seis versos que siguen no deben introducir ninguna idea nueva sino ampliar el planteamiento” (López Poza 829). Dado lo anterior, es muy posible que muchas décimas (y otros poemas) de Sor Juana hayan sido escritos a la luz del epigrama clásico latino. Esto se advierte particularmente en su disposición. Algunos de sus poemas suelen dividirse, a la manera de epigramas, en dos momentos. En el primero se nos expone cierto estado de cosas (el engaño). En un segundo momento aparece el desengaño, la sorpresiva puntilla final, el vuelco a la circunstancia que se planteó inicialmente. Este tipo de estructura es paradigmática en la retórica. Según Lausberg, “la bipartición de un todo acentúa su energía. Las dos partes están en oposición una con otra y se mantienen unidas por la totalidad del todo. El caso modelo es la antítesis” (Lausberg *Elementos* 41).

Y las décimas de Sor Juana, por ejemplo, funcionan precisamente gracias a esa antítesis, tan epigramática. Como muestra “La excusa de lo mal obrado, lo empeora”:

Tenazmente porfiado
intentas, Silvio, molesto,
porque erraste lo compuesto,

componer lo que has errado.
Yerro cometes doblado:
pues cuando mil tretas usas
con que confesar rehúas
y en no haber culpa te cierras,
por excusar lo que yerras,
yerras todo lo que excusas (Sor Juana 121).

Esta décima presenta, indudablemente, el tono del epigrama latino que construye, con intención maledicente, a su destinatario interno. De la paradoja resulta el absurdo y el subsecuente ridículo: exculpase ahonda la culpa. Del mismo modo, el juego de palabras a partir de la repetición a distancia de formas gramaticales urge al lector a exacerbar su atención y participar así del efecto sorpresivo⁹².

La siguiente décima, “Enviando unas pastillas de boca y unos guantes de olor, a un compadre” es también muy interesante:

Si el regalaros me toca
por Compadre, así se hará;
pero el regalo será
tan solamente de boca.
Mas, con todo, me provoca
a m’el cariñi también,
a que vuestras manos den
de mi voluntad un rasgo,

⁹² En retórica, este procedimiento se conoce como *Annominatio* y consiste en “un juego de palabras que afecta al significado de la palabra; juego que se origina por la modificación de una parte del juego léxico, con lo que con frecuencia a una modificación insignificante del cuerpo léxico corresponde una sorprendente modificación paradójica del significado de la palabra” (136). En los dos últimos versos de la décima, además, aparece un poliptoton (la repetición de “yerras”), que consiste en “la modificación flexiva del cuerpo léxico, la cual se diferencia de la modificación morfológica porque aquella no produce ninguna modificación de la significación propia de la palabra, sino solamente una modificación de la perspectiva sintáctica” (138).

porque nuestro compadrazgo
a todos les huelga bien. (Sor Juana 121)

El tono burlesco y descarado es propio del epigrama, por supuesto. Hay un juego paratextual entre el título y el cuerpo de la décima a partir del enunciado popular “oler mal”, que connota la existencia de “algo sospechoso”, en este caso la infidelidad de los compadres.⁹³ Quizá, la maravilla maledicente del poema radique en la *adiectio*, que es una especie de “decir más sin decirlo”, una implícita extensión de datos que completan el significado del poema. Según Lausberg, “la *adiectio* conceptual puede presentarse como extensión semántica, de modo que, junto a lo que hay que comunicar propiamente, se comuniquen también otros pensamientos” (Lausberg *Elementos* 191).

En el caso de la décima “Asegura la confianza de que ocultará del todo un secreto” se puede observar un juego de agudeza muy “a la Quevedo”:

El paje os dirá, discreto,
cómo, luego que leí,
vuestro secreto rompí
por no romper el secreto.
Y aun hice más, os prometo:
los fragmentos, sin desdén,
del papel, tragué también;
que secretos que venero,
aun en pedazos no quiero
que fuera del pecho estén (Sor Juana 119).

⁹³ Para Gérard Genette, el paratexto es un acompañamiento del discurso (nombre del autor, título, prefacio, ilustraciones), marcas verbales que “arropan” el cuerpo del texto. “Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral*, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (Genette 7).

Se trata, creo, de la *dissimulatio* de la retórica (ocultación de la propia opinión), de una ironía combinada con una hipérbole que genera el efecto cómico: el mozo que debe guardar un secreto es, por decir lo menos, hablantín, meticoloso en su explicación de cada detalle cuando algo refiere.

Sor Juana escribió cinco poemas bajo el nombre genérico de epigramas. Se trata de poemas que emplean la estrofa sugerida por Baltasar de Alcazar para el epigrama, la doble redondilla que a la postre habría de estandarizarse en la poesía de carácter tradicional. Son, según María Christen Florencia, textos de un lenguaje más seco que el de los sontos burlescos, tan preocupados por el juego de agudeza y el *ornatus*. En estos epigramas, muy apegados a la estructura estandarizada por Marcial, se aprecia siempre la intencionalidad de construir la bipartición del poema y de “colocar” hacia el final de la segunda parte del texto un verso que funcione como puntilla final o desengaño ante lo planteado en la primera parte de la estructura de la estrofa⁹⁴. Así sucede, por ejemplo, en “Con un desengaño satírico a una presumida de hermosa”:

Que te dan en la hermosura
la palma, dices, Leonor;
la de virgen es mejor,
que tu cara la asegura.
No te precies, con descoco,
que a todos robas el alma:
que si te han dado la Palma,

⁹⁴ Carlos Bousoño explica este procedimiento del “engaño-desengaño” del siguiente modo: “El poeta nos lleva, como de la mano, a través de una representación *que a propósito nos hace interpretar equivocadamente*, gracias a una o varias expresiones francamente engañosas. Sumergidos ya de lleno en el error, termina el poema con un verso que vuelve del revés, pero sólo alusivamente, sirviéndose de “signos de indicio”, todas nuestras suposiciones sobre el significado de cuanto se nos ha descrito. La finalidad, sin duda, del procedimiento en cuestión es la sorpresa”. (Bousoño 169)

es, Leonor, porque eres coco. (110)

En la primera redondilla, una muchacha se precia de ser hermosa, de recibir la palma, el reconocimiento, el primer lugar, en belleza. En la segunda redondilla aparece la punta que genera el efecto satírico: la muchacha no debe preciarse con “descoco” (descaro, desparpajo) por ser bella; la palma ha sido ganada, más bien, por ser “coco”, coqueta. Hay en el texto, claro, una pequeña reconvención y censura moral respecto a la castidad sugerida en el verso “la de virgen es mejor”.

En general, todos los epigramas de Sor Juana tienen la peculiaridad de hacer escarnio de sujetos que se tienen en grandísima estima. El desengaño en estos poemas, el final sorpresivo y agudo, suele poner a estos personajes soberbios en su lugar o desvelar sus inconsistencias morales.

El epigrama “En que descubre signa estirpe a un borracho lunajudo” es particularmente ingenioso y digno de consideración:

Porque tu sangre se sepa,
cuentas a todos, Alfeo,
que eres de Reyes. Yo creo
que eres de muy buena cepa;
y que, pues a cuantos topas
con esos Reyes enfadas,
que, más que Reyes de Espadas,
debieron ser de copas. (110)

En la primera redondilla se da noticia del abolengo y noble estirpe de un tipo que dice “Ser de Reyes”. En la segunda redondilla, a través de un juego de alusiones al juego de cartas y

un desplazamiento semántico de orden metonímico, el Rey de Copas resulta ser un gran borracho. Nuevamente se emplea la agudeza para sobajar al soberbio. Son poemas que ridiculizan el vicio y, de esta forma, instruyen.

El epigrama “Que dan el colirio merecido a un soberbio” es, quizá, el más punzante:

El no ser de Padre honrado,
fuera defecto, a mi ver,
si como recibí el ser
de él, se lo hubiera yo dado.
Más piadosa fue tu Madre,
que hizo que a muchos sucedas:
para que, entre tantos, puedas
tomar el que más te cuadre. (110)

Sor Juana juega con su condición de hija natural e imprime mayor fuerza emotiva al poema. Como es costumbre en la poeta, se recurre al fenómeno de la bipartición para generar el efecto sorpresivo. En la primera redondilla la monja se exculpa de la deshonra de su padre. En la segunda, no sin un cierto gusto a paradoja, magistralmente insulta con decoro a quien pretende humillarla. La resolución del epigrama es magnífica debido al insulto disimulado. Por no llamar directamente a su interlocutor “hideputa”, se recurre a un metalogismo llamado énfasis en el que

se oculta la manifestación de un pensamiento importante y, conforme a la situación, “peligroso” (por ejemplo lo obsceno) tras de una manifestación que parece “inocua”. La inocuidad se logra al quedar sustituido el pensamiento peligroso indicado y conforme a la situación por un pensamiento infinito [...] la figura es aplicada por el hablante, o con la intención seria, condicionada por la peligrosidad

de la situación-discurso, de impedir la comprensión del pensamiento propio en el oyente, o con la intención lúdica de exigir del oyente un trabajo mental propio, que le satisfaga, para conseguir la comprensión. (Lausberg *Elementos* 210)

Se trata también de una perífrasis de pensamiento que “sustituye la exteriorización de un pensamiento por la posición de los signos característicos del contenido de ese pensamiento” (211). Sin duda, un rasgo de agudeza extrema de la monja.

2.5 Epigrama y poesía popular en el siglo XVIII

En la cultura barroca se desarrolló una tensión muy particular entre alta y baja cultura, entre lo culto y lo popular. Los trabajos de Sor Juana son muestra clara de ello. Una vez vistas algunas manifestaciones cultas del epigrama en la literatura colonial, sería pertinente plantear la pregunta ¿de qué manera estuvo presente el epigrama en la cultura popular de este periodo, que como hemos visto nutre también al epigrama de autor?

Durante el siglo XVII, se registraron algunas pintas hechas por los prisioneros sujetos a un proceso inquisitorial. De aquel material epigráfico se registraron algunos textos como el siguiente de 1655, que nos recuerda también la dolorosa pinta del sin ventura Juan de Yuste:

Jesús Castro de Alencastro
de la Inquisición cansado,
¿qué harán de mí,
cuitado?

Callar, callar,
que azotan por hablar. (Zaid 156)

Casi ciento cincuenta años más tarde, la costumbre de escribir versos en las paredes del calabozo se mantenía. Un prisionero acusado de fomentar las ideas independentistas, el padre Soria, hacia 1795, escribió estrofas como la siguiente, en donde se refiere la brutalidad de las cárceles de la Inquisición y estilísticamente se apela a construir la agudeza gracias a la connotación del discurso mítico:

Cruels las cárceles son,
pero ésta entre todas priva,
por ser una imagen viva
de las grutas de Plutón. (González Obregón 676)

La dureza del presidio queda de manifiesto en la siguiente estrofa, compuesta a propósito de un “pajarillo que a veces entraba por la claraboya del socucho, y que diariamente iba a cantar desde el naranjo más cercano” (676):

Canta, pajarillo, canta,
que yo te daré una soga
para el pie...
y otra para la garganta... (676)

Quizá las manifestaciones líricas populares de mayor vitalidad fueron las que tuvieron que ver con el proceso de formación de las distintas identidades sociales. Así, en una sociedad étnicamente complejísima donde el principio de raza organizaba la división social del

trabajo hubo poemas satirizando, por un lado, a los criollos y por otro a los peninsulares, evidenciando, de ese modo, la tensión que subyacía bajo la convivencia cotidiana en la Nueva España y que habría que explicitarse el siglo XVIII, principalmente debido a la orientación nacionalista de la educación ignaciana. Esta tensión era motivo de poemas burlescos al menos desde la segunda mitad del siglo XVI con Mateo Rosas de Oquendo en una época que tenía fresca en la memoria la conjura independentista de Martín Cortés. Estos poemas burlescos se inscriben también en la tradición política del epigrama y su asombrosa capacidad para capitalizar la coyuntura social. Son, como en el caso de Sor Juana, sonetos burlescos. A continuación el soneto “El gachupín maldice México”:

Minas sin plata, sin verdad mineros,
mercaderes por ella codiciosos,
caballeros de serlo deseosos,
con mucha presunción bodegoneros.
Mujeres que se venden por dineros,
dejando a los mejores muy quejosos;
calles, casas, caballos muy hermosos;
muchos amigos, pocos verdaderos.
Negros que no obedecen sus señores;
señores que no mandan en su casa;
jugando sus mujeres noche y día;
colgados del Virrey mil pretensores;
tianguis, almoneda, betrehería...
Aquesto, en suma, en esta ciudad pasa. (265)

Y, por supuesto, consignamos también la respuesta criolla, que se mofa de la idea de “hacer la América”:

Viene de España por el mar salobre
a nuestro mexicano domicilio
un hombre tosco, sin algún auxilio,
de salud falto y de dinero pobre.
Y luego que caudal y ánimo cobre,
le aplican en su bárbaro concilio
otros como él, de César y Virgilio
las dos coronas de laurel y robre.
Y el otro, que agujetas y alfileres
vendía por las calles, ya es un Conde
en calidad y en cantidad un Fúcar;
y abomina después el lugar donde
adquirió estimación, gusto y haberes:
¡y tiraba la jábega en Sanlúcar! (265)

Y en la misma tónica, la siguiente décima de Pedro de Avendaño⁹⁵:

Soberbio, como español,
quiso, con modo sutil,
hacer alarde gentil,
de cómo parar el sol.
No le obedeció el farol,
que antes, Ícaro fatal,
lo echó en nuestra equinoccial,
por que sepa el moscatel
que para tanto oropel
tiene espinas el nopal. (267)

⁹⁵ Fiel a la tradición mordaz de la época, don Pedro de Avendaño fue, según ha consignado José Pascual Buxó, un presbítero de ingenio temible que, bajo el seudónimo de Dr. Santiago de Henares, circulaba en verso sátiras terribles y arteras. Se trata sin duda de la tradición epigramática de la invectiva y el poema coyuntural.

En 1642, se presentó una de las mayores crisis políticas del virreinato, una convulsión social debida a la escasez de granos y el alza en los precios de los cereales. El ocho de julio, una muchedumbre enardecida incendia el Palacio Virreinal, el Ayuntamiento y saquea las tiendas de la Plaza Mayor que otrora pertenecieran a Hernán Cortés. A pesar de que la turba fue dispersada gracias a humo de chiles asados, en una de las paredes del Ayuntamiento apareció la siguiente pinta:

Este corral se alquila
para gallos de la tierra
y gallinas de Castilla. (267)

Latía con fuerza el descontento social y, en ese contexto, la poesía de carácter epigramático resultó ser una vía eficaz para comenzar a construir las condiciones subjetivas que, aproximadamente cien años más tarde, desembocarían en el movimiento insurgente.

Durante el siglo XVIII, la Nueva España sufrió grandes transformaciones en todos los ámbitos de la cultura. Según Elías Trabulse, “el siglo XVIII estuvo marcado por una serie de cambios en las costumbres, las ideas y las mentalidades. Sobre todo el último tercio del Siglo de las Luces fue testigo de un proceso sin precedente en las transformaciones de esos aspectos de la vida novohispana” (Baudot 9). De entrada, la Casa de Austria perdió sus derechos sobre la corona española para ser sucedida por la dinastía de los Borbón, lo cual implicaba, naturalmente, un trastorno administrativo en los territorios ultramarinos de España.

En esa época, la cultura de la Nueva España seguía siendo complejísima debido a los distintos grupos étnicos que la componían así como por el flujo migratorio proveniente

de distintos países. El sincretismo, derivado del contacto intercultural, y los valores de comportamiento colectivo impuestos por la religión, desembocaron en el desarrollo de una cultura popular tremendamente vital. Según Mariana Masera “la cultura que predominaba entre la mayoría de la población era la que denominaremos popular, tanto oral como oralizada, derivada de la transmisión oral más que de la escritura, de las tradiciones más que de las élites letradas” (Masera 402).

Algunas manifestaciones populares, perseguidas incluso por el Tribunal del Santo Oficio, se aproximaron, por su tono e intención, a los epigramas, particularmente a los pompeyanos, que se caracterizaban por su obscenidad y descaro. En México, estos poemas tomaron la forma de cuartetos octosílabos y se agruparon como colpas en un marco genérico superior: el jarabe y los sones.

Estos breves poemas circularon al margen de la oficialidad y, dada su mordacidad, su doble sentido, fueron tenidos por deshonestos. No sería extraño pensar que el anticlericalismo propio del siglo de las luces haya sido un elemento fundamental del *zeitgeist* que favoreció la aparición de estos textos. La segunda mitad del siglo XVIII evidencia una “constante ineludible, el profundo valor de lo obsceno” (Baudot 9), que a fin de cuentas es la matriz de sensibilidad de los epigramas satírico-burlescos⁹⁶.

Y surge en este punto un cuestionamiento, ¿serán estas coplas muestra de una rebeldía prerromántica? Quizás sí. Elías Trabulse explica que “lo obsceno ama la obscuridad desde la cual puede desafiar con más virulencia al orden establecido y a la moral, ya que la obscenidad es, ante todo, una transgresión” (9). Así pues, la censurada

⁹⁶ No debe olvidarse que, a pesar de que nuestra investigación se ciñe al epigrama de carácter culto, es decir, de autor, la influencia de la poesía popular (anónima) es fundamental en el desarrollo de esta forma poética. El epigrama culto abreva de la lírica popular, de distintos materiales de la tradición; no pocas veces imita giros lingüísticos, léxico, motivos, temas, etc.

poesía erótico-burlesca de la última centuria de dominación española “es la jocosa expresión de una jubilosa y desenfadada falta de respeto hacia los mandamientos de la religión y hacia su reflejo social, y que con cantos, coplas y bailes, traduce un irónico aprecio por las realidades de la vida misma” (9). Transgresión, realismo y aún crudeza son valores que han motivado al espíritu epigramático en todas las épocas. No es difícil que cada una de estas coplas, emanadas del imaginario y la memoria colectiva, puedan seguir o adscribirse a modelos cultos, en este caso los epigramas. No por nada dice Mariana Masera que

en una versión más detallada, hay que reconocer que también existen otros textos transmitidos por la oralidad que han sido creados desde otras perspectivas; me refiero a los textos llamados vulgares, caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura de los poetas cultos, pero que se adapta a una estética popular. (Masera B 102)

Así las cosas, estas coplas pueden responder a modelos cultos, “pero reapropiados por los marginados que los reelaboran según sus propias normas, para transformarlos en vectores ideológicos de sus propios anhelos, de su alegría de vida, de sus emociones y afectividad” (Baudot 14).

Uno de los sones más célebres que fue perseguido por la Inquisición fue “El chuchumbé”. La denuncia se hizo ante el Tribunal en 1766 y, ese mismo año, fueron prohibidas sus coplas. Al parecer, “El chuchumbé” había sido escuchado en Veracruz, acompañado de “ademanos, meneos, zarandeos, contrarios a la honestidad”. Coplas de gente vulgar y de marineros en los que el eufemismo, la sonoridad (quizá próxima a la de las lenguas afroantillanas) y nuevamente la malicia (*fel*) generan el efecto cómico:

En la esquina está parado
un fraile de la Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé. (34)

*

El demonio de la China
del barrio de la Merced,
y cómo se zarandeaba
metiéndole el chuchumbé. (34)

Son coplas que no hacen, por supuesto, gran alarde estilístico pero que logran el efecto sorpresivo y su “sabor” gracias a ese tono de candorosa maledicencia tan propio de la poesía popular; baste como ejemplo el siguiente texto con un yo lírico femenino:

En la esquina hay puñaladas
¡Ay, Dios! ¿qué será de mí?
Que aquellos tontos se matan
por esto que tengo aquí. (35)

En 1772, fueron denunciadas ante la Inquisición las coplas del “pan de jarabe”, que se acompañaban, a la manera de los poemas príapeos de la antigüedad, con un baile “torpe y deshonesto”. Quizá sus mejores coplas sean las siguientes, en donde el anticlericalismo y el tono de transgresión y aún de blasfemia, resultan muy atractivos:

Ya el infierno se acabó,

ya los diablos de murieron
ahora sí, chinita mía
ya no nos condenaremos. (47)

*

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía
y nos tenemos de holgar
hasta que Jesús se ría. (47)

En 1779, según consta en los archivos inquisitoriales, fue censurado el baile conocido como “De los panaderos”. Se trataba de un baile popular en el que los participantes alternaban coplas. Así, por ejemplo, al inicio de la representación una mujer decía:

Ésta sí que es panadera
que no se sabe chiquear,
quítese usted los calzones
que me quiero festejar. (52)

Sin duda, la idea del panadero se convierte en una suerte de metáfora a partir del verbo polisémico “amasar”, con connotación evidentemente sexual. Una vez dicha la copla anterior, aparecía un hombre y arriesgaba la siguiente respuesta:

Éste sí que es panadero
que no se sabe chiquear,
levante usted más las faldas
que me quiero festejar. (52)

Hacia 1785, y quizá debido a las ideas de los enciclopedistas franceses que ululaban en el ambiente y la subjetividad de la época, observamos algunos poemas que marcan distancia respecto a la iglesia ora ingenuamente ora con mayor violencia:

Por ti no tengo camisa,
por ti no tengo capote,
por ti no he cantado misa,
por ti no soy sacerdote. (58)

*

Nadie se fíe de Dios
porque Dios no vale nada,
que aquel que de Dios se fía
será su alma condenada. (68)

Algunos de estos poemas populares conservan la estructura de bipartición del epigrama. Por ejemplo, el siguiente texto de la serie “Los mandamientos ilustrados”, de 1796 en el que claramente se observan los dos momentos de poema divididos por un nexos adversativo que introduce, además, la ironía:

Si miro a una bonita
para mí digo:
“como a prójimo te amo
como a mí mismo”;
pero si es fea
jamás he codiciado mujer ajena. (71)

En otros casos, como en el de “El panpirulo”, se recurre a la jerga, un discurso parasitario de la lengua estándar, que construye sus eufemismos mediante la deformación sonora de los significantes y el juego paronomástico:

Tengo que decir misa
y sermón que predicar,
y no te lo puedo
enpanpirular⁹⁷ (79).

Hay, en estos poemas populares, otro procedimiento propio de la agudeza y el gusto barroco que se retoma, sin llegar a constituir un hallazgo. Aparece en una copla de Josef Monter, alrededor, de 1795:

Mariquita, eres hermosa,
y de gran reputación
pero quitándote el ción
lo demás no se te quita (87).

Hay coplas que resultan particularmente atractivas e interesantes debido al contexto de su producción. Me refiero a poemas que fueron consignados en los archivos del Santo Oficio por expresar un amor ilegítimo o prohibido: poemas amorosos de curas solicitantes. En mayo de 1739, por ejemplo, fray Agustín Claudio de Teresa, religioso de San Hipólito en la

⁹⁷ Respecto a esta palabra, José Manuel Pedrosa piensa que “a la hora de explicar el sentido erótico del verbo *empampirular* resulta también muy pertinente atender a su posible parentesco con la voz *pírula*, bien conocido sinónimo español de “pene” [...] o con *pirulí* o *pirulín*” (Pedrosa 76). Y abunda: “También está dentro de lo posible, en el terreno de la derivación estilística en español, el que el verbo *empampirolar* sea un tipo de composición en alguna medida imitadora de verbos como el de *empalmar*, cuya acepción de “poner erecto” el pene es ampliamente conocida y utilizada en el español más coloquial” (76-77).

Ciudad de México, dijo al oído de Ana de Castro (casada con don Francisco Antonio de los Hoyos) los siguientes versos:

Ahora que hace mucho frío
entrepernados los dos,
juntitos nos estaremos
amando a nuestro criador (109).

Según consta en el proceso, el cura “como a las cuatro de la mañana la mandaba entrar y ella entraba debajo de las mismas sábanas que había en el colchón y levantándole la ropa, se ponía encima de ella en forma muy próxima a la cópula”. Y entonces, lascivamente, pronunciaba esa copla.

Las coplas-epigramas mostradas hasta ahora responden, sin duda, al concepto de lo “carnavalesco”, enunciado por Bajtín, ya que, como se ha visto, proponen una “relativización de los valores, la burla de lo sagrado, la subversión del orden” (Gómez Redondo 172).

En 1782 fueron recogidas las famosas *Décimas a las prostitutas de México*. Era un cuaderno-catálogo que contenía algunos datos jocosos acerca de las damas de la vida galante de la capital del mayor virreinato en aquel momento. Empleando la décima, forma ya estandarizada para temas “ligeros”, se construyen poemas satírico-burlescos, lejos de la alta cultura del momento y la preceptiva neoclásica en boga en las “Academias”. Algunas de estas décimas, cercanas al espíritu epigramático por tratarse de poesía de ocasión, son:

Mozos con cuanta razón
hoy a la enmienda os provoco;

mirad, mirad, en “La moco”
clara vuestra perdición:
con un peso o un tostón,
francos tenía sus cariños,
los daba con mil aliños.
Y ahora por un mozo necio,
ha subido ya de precio.
¡Cuidado, cuidado niños! (167)

*

Sigue su hermanita Anita
a quien alcanzó el contagio,
pues como dice el adagio:
“vive ella con su pepita”.
Come de aquella cosita
que todos quieren comer,
y es tan dichosa mujer
que es de fama y es de nombre,
de lo que mete el hombre
saca lo que ha menester. (169).

*

La Escalante, no te espante,
que no es puta de poquito,
porque llaman “La mochito”,
las putas a la Escalante.
Porque aunque ella al hombre aguante,
de manera es lujuriosa,
que satisfacciones goza,
encimando a otra mujer.
Testigo de esto ha de ser
su compañera Rosa. (170-171)

Esta serie de poemas con sabor a epigrama debido al toque de mordacidad, burla y no pocas veces agudeza, articulan un “modo de ser” nacional y dan cuenta de la sensibilidad de finales del siglo XVIII en la Nueva España⁹⁸. “La colectividad es, en el caso de la poesía popular, la emisora del mensaje, siendo también la receptora del mismo” (Molho 13). Así, por medio de estos poemas podemos advertir la configuración social y aún las mentalidades de la época debido a que “la literatura popular es, pues, la del pueblo, subalterno e instrumental, frente a la literatura culta que, en todas sus manifestaciones, tiende a definirse como la del grupo hegemónico” (19). De algún modo se prefiguraba en estos textos el advenimiento del romanticismo y su furor por la idea de “pueblo”.

Para la estudiosa Ruth Finnegan, “the oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and untrammelled genius: poetry is the creation of both of a particular community and of a particular individual⁹⁹” (González 102). Quizá lo anterior cobre mayor fuerza en la poesía popular del mítico José Vasconcelos, mejor conocido como “El negrito poeta”, nacido en Almolonga, y que escribió sus poemas en los últimos veinte años del siglo XVIII, cuando se fraguaban ya las condiciones objetivas y subjetivas del movimiento insurgente. Su poesía da cuenta del gran descontento que existía en la Nueva España así como del tenso y desgastado tejido social de la época¹⁰⁰.

Escribe, por ejemplo:

⁹⁸ Incluso el tono sentencioso propio del epigrama encajaba a la perfección en el tono de la literatura oral. No por nada dice Mauricio Molho que, en ese tipo de discursos, a través de “refranes y proverbios se condensa el saber ético colectivo”. (21)

⁹⁹ [El poeta oral no es meramente la voz de fuerzas comunitarias ni cada poeta es un genio individual y sin trabas sino que la poesía es producto de ambas, de una comunidad particular y de un carácter particular]

¹⁰⁰ El negrito poeta fue un poeta hijo de esclavos traídos del Congo (Aunque soy de raza conga/ yo no he nacido africano/ soy de nación mexicano/ y nacido en Almolonga) que desarrolló muy ampliamente el verso festivo de ocasión. Su capacidad de improvisación hace pensar que pudiera tomársele como un antecedente de la poesía de los decimeros, poesía que tiene, precisamente, por piedra de toque, la capacidad de improvisar. Al parecer, este poeta vivía de recitar y componer versos. En este sentido, su actividad es típicamente

Triste América, hasta cuándo
se acabará tu desvelo.
Tus hijos midiendo el suelo
y los ajenos mamando. (Zaid 269)

La poesía social del negrito poeta, por supuesto, apela al epigrama clásico, a la burla y a la sátira para alcanzar sus fines, en este caso, la crítica tanto de las condiciones materiales como de las relaciones sociales de ese momento histórico, incluido el sistema de castas sobre el que descansaba la sociedad colonial. Baste como ejemplo el siguiente poema:

Calla la boca, embustero,
y no te jactes de blanco,
saliste del mismo banco,
y tienes el mismo cuero.

Algo semejante sucede en el texto que Gabriel Zaid consigna como “A una vieja que, viéndolo descalzo, quiso burlarse pidiéndole un par de medias viejas”, en donde se evidencia la gran asimetría social:

¡Pobre de ti que te quejas
a mí para tu remedio!
Que te partan por en medio
y tendrás dos medias viejas. (270)

epigramática. En el Negro Poeta José Vasconcelos se advierte, pues, un proceso típico de folklorización, es decir, “una operación por la que un objeto perteneciente a la literatura culta pasa a la masa de los objetos literarios que viven en el mundo múltiple de la literatura folklórica” (Molho 38).

Este gusto de las postrimerías del siglo XVIII por la poesía popular, este “escuchar” la voz del pueblo, sería posible arriesgar la conjetura, acaso preparaba el terreno para el advenimiento del romanticismo de la segunda y tercera décadas del siguiente siglo vía José María Heredia y la Academia de Letrán.

CAPÍTULO 3

EL EPIGRAMA Y LA COPLA DE CARÁCTER EPIGRAMÁTICO EN EL SIGLO

XIX

3.1 El epigrama en los albores del siglo XIX

El neoclasicismo español mostró una particular preocupación por el género epigramático pero su actitud fue quizá distinta a la que se había advertido durante los siglos de oro y particularmente tras los estudios de Baltasar Gracián. Escribir epigramas de raigambre culta a finales del siglo XVIII se debía no tanto a la búsqueda de la agudeza *per se* sino a la necesidad de experimentar y construir nuevos vehículos expresivos dado que el lenguaje literario del barroco se había agotado y vuelto una fórmula vacía de significado. Ángel Valbuena Prat lo explica del siguiente modo:

Nuestra lírica conserva elementos del barroco, del culteranismo y conceptismo, pero estas fórmulas, vacías, de imágenes hechas, no son lo corriente, predominando en cambio el intento de eliminación de las formas más finas y complejas de nuestro siglo XVII sustituidas por una fría razón o un aprosamiento esencial. Así por ejemplo ocurre en el género de la sátira, comparado con las del siglo XVII, o en las poesías popularpicarescas de Torres Villarroel en que desaparecen las originalidades de imagen retorcida o frase estilizada. (Valbuena Prat 40)

El estilo directo y la sátira (de origen latino, tan próxima a la intencionalidad estética de Marcial) aunados a esa poesía popular-picaresca abrieron la brecha para un nuevo tipo de epigrama, más cercano a la copla, que habrá de ser axial en la poesía de inspiración costumbrista en el siglo XIX.

El tránsito del siglo XVIII al XIX es peculiar en la tradición literaria mexicana porque se observa en él a una nueva generación de autores que se agrupa en torno al *Diario*

de México, el primer cotidiano de la Nueva España dirigido por Jacobo de Villaurrutia y Carlos María de Bustamante, que vio la luz el martes primero de octubre de 1805. En sus páginas publicaron algunos de los poetas neoclásicos más significativos de su tiempo, escritores que habrían de crear tres años más tarde, en 1808, aún con el espíritu crítico de la ilustración, una de las primeras asociaciones literarias del siglo XIX: la Arcadia de México¹⁰¹.

Los colaboradores del *Diario de México* desarrollaron, con fines didácticos, varias décadas antes de que se sintiera en México la influencia directa de Jouy (seudónimo de Victor-Joseph Étienne, 1764-1846), de Jean Baptiste Blanchard (1731-1797) y su *Escuela de costumbres*, de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) o de Estébanez Calderón (1799-1767), una especie de costumbrismo ilustrado. Éste, según Esther Martínez Luna, es “deudor del mundo cultural del siglo XVIII, que aspiraba a imponer normas, preceptos y cánones en todos los ámbitos de la vida pública” (48). No por nada escribía Alfonso Reyes en su *Letras de la Nueva España* que “si en el siglo XVII dominaron los intereses poéticos de la cultura, en el XVIII domina el interés social” (Reyes 375).

Esta forma inicial de costumbrismo aparece “como fenómeno de la ilustración, generalmente como ejemplo de una doctrina ética y no precisamente como pintoresco” (48). Así pues, echando mano de este costumbrismo ilustrado, los poetas del *Diario de*

¹⁰¹ Algunos de esos autores fueron fray Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809), Francisco Manuel Sánchez de Tagle (1782-1847), Anastasio María de Ochoa y Acuña (1783-1833), Juan María Lacunza (muerto en 1820), José Manuel Sartorio (1746-1829), etc. Respecto al gusto de la época, Leonardo Martínez Carrizales explica que “los colaboradores del *Diario de México* no sólo estaban dispuestos a reconocer el valor de formas de representación literaria articuladas con base en la teoría de la imitación de raíz clásica, sino que habían ampliado el registro de su inteligencia para valorar obras dictadas por un *pathos* próximo al romanticismo” (Martínez Carrizales 28).

México criticaron modas y costumbres con una clara finalidad moralizante¹⁰². “Amparados habitualmente bajo un seudónimo, los colaboradores del *Diario de México* escribían textos breves, amenos y con un lenguaje ligero sobre diferentes “tipos populares” que tenían pocas aspiraciones de poder como los jugadores, los holgazanes y los avaros” (48). Se trataba, pues, de algo muy semejante a lo que hacía Marcial en sus epigramas: crítica sarcástica y artera de las costumbres escandalosas o ridículas¹⁰³.

Muchos años después, en 1844, Guillermo Prieto recordó a los poetas de *La Arcadia de México* y, en “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”, publicado en *El Museo mexicano*, consigna que “en esa poesía ligera, ingeniosa, *epigramática*, en que sobresalen Quevedo y Baltasar de Alcázar, Polo de Medina, Iglesias y Jérica nadie ha sobresalido al padre don Anastasio Ochoa, autor de *Las poesías de un mexicano*. ¿Quién no sonrío maligno con sus agudísimos epigramas?” (Prieto b 357). En un artículo sobre el tocado, Ignacio Rodríguez Galván cita un poema del “Quevedo mexicano”, don Anastasio María Ochoa, quien “se burló también con su inimitable gracia y soltura del femenino peinado de nuestros pisaverdes” (Rodríguez Galván 573), un tipo social que en 1832 describirá Fernández de Lizardi en *Don Catrín de la Fachenda* o José T. Cuéllar, en 1867, dentro de las páginas de *Ensalada de pollos*:

El dulce hechizo
de tanto rizo,

¹⁰² Según Martínez Carrizales, la recepción literaria de ese momento toleraba una poesía que era “antes que el desahogo del ocio del sujeto refinado, el vehículo de la crítica de las costumbres, del asombro ante la complejidad de la maquinaria de la naturaleza, del elogio de las instituciones políticas racionales, etc.” (29).

¹⁰³ Respecto a la actividad del *Diario de México*, Alfonso Reyes escribió que “se aprende más de la época leyendo sus artículos y versos, que no sus noticias. El arte de la verdadera realidad. Entre los doctores y letrados de entonces no aparece aún ninguna figura propiamente excelsa, aunque sí muchas decorosas. Mientras zumba, en seminarios, el ruido de las abejas de la ciencia oficial, aquella legión laboriosa llena la metrópoli de epigramas” (22).

que don Marcelo
lleva en el pelo
con grande entono
mira qué mono. (573)

Resulta interesante observar que el epigrama se ha liberado de la forma que le había conferido Baltasar de Alcázar tras la adaptación del sistema métrico latino al del español: una doble redondilla. En este caso, el carácter epigramático deriva, más bien, de la intencionalidad estética de construir un discurso satírico y aún sarcástico, ironía teñida de malignidad o maledicencia¹⁰⁴. El pentasílabo de este epigrama de Anastasio Ochoa propicia un *tempo* veloz y la rima pareada consonante genera cierta predisposición al tono humorístico. Así, tras el empleo de estos artificios, el poeta logra su objetivo, la ridiculización de una costumbre e incluso la amonestación de quienes incurren en ella. No es gratuito, pues, que Francisco Pimentel, en su *Historia crítica de la poesía en México* de 1904, hubiera escrito que Ochoa “se muestra festivo, fácil, agudo, lleno de chispa; hace reír al mismo tiempo que corrige” (Carballo 152). Instruir, como en el caso de Marcial entre los latinos, es la finalidad de la crítica epigramática. Este fenómeno de enmendar conductas a

¹⁰⁴. La relación de la literatura con la cultura oral y su manera de “decir” así como con el espíritu crítico que dominaba la época favorecieron la escritura de epigramas. Hay incluso, entre las páginas del *Diario de México* un debate en torno al epigrama como forma poética y a su valor en el sistema literario. La disputa, a propósito de un “mal” epigrama de Andrés Manuel del Río, fue animada por Ramón Roca, un español que firmaba con el seudónimo “Abdomelich”. De la polémica tenemos que los lectores de la época estaban plenamente identificados con el epigrama puesto que Roca escribe: “juzgué que en México sobran literatos que hubiesen visto a Marcial, Owen, Iglesias o Iriarte”. Asimismo, Roca emprende una especie de definición del género: “consintiendo toda la belleza, gracia y mérito de estas composiciones en la agudeza o novedad de un pensamiento o sentencia, para la que de modo alguno estaba prevenido el lector, luego que no haya esto, se acabó el epigrama” (47). Incluso, Roca aborda el tema de la adaptación del epigrama al sistema literario del español. Censura a Andrés Manuel del Río haberse apartado de las formas tradicionales elegidas por nuestra literatura para el epigrama: “¿Y es de la aprobación de usted el que para una composición tan ligera se haya separado de las formas conocidas y graciosas, que en este género hay en castellano, como liras, décimas, redondillas, quintillas, sextillas, etc.?” (47). Lo anterior es muy revelador e incluso apoya nuestra conjetura respecto a la relativa laxitud en la definición del epigrama. Se le definirá no tanto por sus características “estróficas” sino por su intencionalidad de generar sorpresa o un discurso altamente emotivo.

través del escarnio dio origen, desde luego, a la comedia griega y privilegia la ironía como procedimiento de construcción.

Emmanuel Carballo consigna también la poesía del árcade. Dice: “Según Francisco Pimentel, Ochoa es nuestro mejor poeta satírico y jocoso de este periodo (el espíritu que recorre sus letrillas, sonetos y epigramas reaparecerá, bastantes décadas más tarde, en la obra poética prohibida de Salvador Novo)” (152).

Guillermo Prieto valora ampliamente la poesía de Anastasio Ochoa, que pertenecía a una generación inmediatamente anterior a la suya. Dice: “¿Quién se podrá burlar con más gracia de una mojjigata, que aquel autor [Ochoa] en el siguiente epigrama?” (Prieto b 357):

Dorila, joven belleza,
honesta en grado eminente,
a la paloma inocente
quizo imitar en pureza.
Nada en efecto omitía
su anhelo por igualarla,
y tanto llegó a imitarla,
que hasta su pichón tenía. (357).

En este poema se advierte ya la presencia de la ironía que será fundamental en la literatura costumbrista del siglo XIX, tan proclive a la comicidad. La crítica de los tipos sociales condena, por supuesto, la exageración, el alejamiento del equilibrio, del justo medio. Se mantiene, entonces, una actitud fundamentalmente neoclásica. Este epigrama, en oposición al anteriormente citado, sí recurre a la doble redondilla y al verso octosílabo, muestra de la cada vez mayor simpatía por lo popular en el ambiente literario. En esta poesía satírica, Ochoa

fue un precursor –señala González Peña– y por lo que sus versos de este tipo tienen de sabrosa y genuinamente mexicanos, cabe afirmar que es el introductor de cierto pintoresco nacionalismo en poesía [...] Ochoa es, en verso, como Lizardi fue en prosa, el mejor pintor de la vida social mexicana en las postrimerías del régimen colonial y principios de la era independiente. (Carballo 152)

Ochoa, en este impulso popular, escribe incluso un poema en el que posiblemente se recurra a un lenguaje literario identificado con el habla cotidiana y su manera natural de alcanzar la connotación, el albur. Aunque el doble sentido sea percibido por nosotros invariablemente debido a una fusión de horizontes, no resultaría descabellado, dados algunos rasgos distintivos de la isotopía, que tal fuera la intencionalidad del poeta¹⁰⁵:

Traviesa como ella sola
es Inés, y en su posada,
al entrar tiene colgada
de palo una perinola.
Esto es avisar que cuando
alguno entrare pidiendo,
si ha de entrar, entre poniendo,
si no poniendo, dejando. (Prieto b 358)

¹⁰⁵ Ya Mario Calderón, en su ensayo “La novela costumbrista mexicana”, al citar ejemplos de Ignacio Manuel Altamirano y Luis G. Inclán, dice que “en las novelas de costumbres se ve la búsqueda de la connotación del lenguaje a través del tan mexicano albur” (Calderón 320). Estos albures, aunque circulen en la esfera del discurso popular, logran la sorpresa, es decir, lo connotativo, debido a procedimientos semióticos (la alegoría, la plasticidad de la metáfora, la destrucción y recodificación de los significantes, la fuerza sonora el eufemismo) que no dudaríamos en llamar “agudezas”. Así, el albur no sería una especie de “género” popular sino, más bien, un mecanismo para alcanzar la figuración del lenguaje.

A través de la observación de estos ejemplos, podemos advertir que el costumbrismo ilustrado, de alguna manera, prepara el terreno para la emergencia de una literatura costumbrista de corte romántico de la que el propio Guillermo Prieto será piedra angular.

Otro poeta de la Arcadia de México que cultivó el epigrama, el poema de circunstancia, fue José Manuel Sartorio. Escribió “poesías prosaicas y hasta escatológicas que constituían una forma de crítica social, o a veces simplemente de mero divertimento” (Ruedas de la Serna 114). Echaba mano de un “estilo bajo, que agradaba al pueblo y que corría de boca en boca. Era una literatura de plaza o de plazuela, de acentuado valor paródico” (114-115)¹⁰⁶. Una literatura que, sin embargo, no dejaba de lado su carácter didáctico. Sartorio escribía, por ejemplo, lo siguiente:

No consintamos, no, que la pereza
Nos venga á dominar del sueño largo,
Sino largando el pecho con presteza
Dejemos la modorra y el letargo.

Los de Sartorio eran poemas más bien insulsos y normalmente asociados a la poesía de encargo. Para muestra de lo anterior, podemos observar la siguiente décima, otra de las formas que se emplearon para adaptar el epigrama a nuestro sistema métrico: “A una viejecita que aseguraba haberme amado desde niño, y me pidió le hiciese un verso para tener consigo una cosa de mi composición”:

¹⁰⁶ En los primeros años del siglo XIX, la cultura oral y la cultura escrita estaban estrechamente vinculadas. Por tanto, las manifestaciones literarias están influidas por “un *ethos* que supone la respuesta inmediata al otro, que implica al otro en sus escritos mediante recursos fuertemente anímicos que están en la base del gracejo, el coloquialismo, la ironía, la burla, la sátira, el epigrama, el apólogo, la fábula, el diálogo, el dicho, la epístola, la máxima, etc.” (36). Es importante advertir en este punto los frágiles y muy difusos márgenes entre la oralidad (la literatura de plaza o plazuela) y la literatura culta. En cualquier caso, no está de más recordar que el epigrama, aunque codificado en el sistema literario, se nutre de ambas tradiciones: la culta y la popular.

Puedo, Ignacia, asegurar
que correspondo al cariño,
con que, desde que era niño,
tú me comenzaste á amar.
Ninguno podrá negar
que yo un ingrato sería
si á amor de tanta hidalguía
mi amor no correspondiese.
El verso ya está hecho: cese
de cantar la musa mía.

Quizá su mejor epigrama es un epitafio, una breve combinación de heptasílabos y endecasílabos que alcanza cierta agudeza gracias a la introducción de una antítesis y una ironía. Dice:

Oculto bajo esta
losa triste y funesta
yace el pobre Sartorio.
Fue orador; aplaudióle su auditorio
mas ha predicado
mejor que ahora callado.
La muerte, en fin, su asunto fue postrero;
Oye el sermón, y vete pasajero. (Ruedas de la Serna 116)

El siglo XIX mexicano inicia prácticamente, en materia de poesía, con los trabajos de fray Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809), un poeta neoclásico en la forma y romántico en la sensibilidad. Escribió poemas breves que bien podemos calificar como epigramas. El

siguiente, por ejemplo, la décima “A unos ojos”, que apela a la connotación de sentimientos y al lenguaje puesto en tensión debido a la emotividad extrema:

Cuando mis ojos miraron
de tu cielo los dos soles,
vieron tales arreboles
que sin vista se quedaron.
Mas por ciegos no dejaron
de seguir por sus destellos,
por lo que duélete de ellos,
que aunque te causen enojos,
son girasoles mis ojos
de tus ojos soles bellos. (Domingo Argüelles 25)

El poema, técnica y temáticamente, nos recuerda el madrigal de Gutierre de Cetina. El discurso metafórico nos hace suponer también que, como se dijo antes, el lenguaje literario del barroco se había gastado y convertido en una fórmula casi inexpresiva. En otros momentos de su obra, Martínez de Navarrete construye epigramas con sabor clásico –a la Marcial, diríamos–, poemas agudos gracias a la bipartición y al subsecuente remate sorpresivo. Es el caso del siguiente texto:

DEL AMOR

Que es prisión y enfermedad,
dicen el amor; yo digo
que no quiero, Fabio, amigo,
ni salud ni libertad. (26)

Se trata de un epigrama tradicional, a la manera latina, en el que la agudeza, esa vuelta de tuerca que se requiere para lograr el extrañamiento en el lector, está dada por el juego antitético prisión / libertad, enfermedad / salud.

El epigrama de fray Manuel Martínez de Navarrete es de raigambre culta, antecedente de un romanticismo de vertiente intimista cuya sensibilidad habría de asentarse en México definitivamente algunas décadas más tarde gracias a la labor del escritor cubano José María Heredia.

3.2 Epigrama y política en la Independencia y la primera mitad del siglo XIX

Al considerar el trabajo de los poetas neoclásicos, es posible advertir que la escritura del epigrama en la primera década del siglo XIX fue profusa y muy diversa¹⁰⁷. Además de estos poemas de crítica de costumbres y de circunstancia o encargo, los epigramas dieron cuenta de la sensibilidad y la temperatura política del momento. Así como en la Roma de los Césares existió la invectiva contra militares o políticos, en el siglo XIX se escribe con profusión el poema satírico que circula de mano en mano o el escarnio en verso respecto a alguna situación coyuntural. La vida pública se convierte en materia de elaboración epigramática. Muchas ocasiones, gracias a estos poemas es posible conocer la *vox populi* de los últimos años del régimen colonial, puesto que normalmente son anónimos y de inspiración espontánea. La riqueza de estos poemas consiste en que nos permiten conocer la

¹⁰⁷ Distintos textos de corte epigramático tocan los más variados tópicos de la sociedad decimonónica mexicana. Abundan este tipo de discursos en composiciones de carácter folclórico; los hay también en gran número en el ámbito de la prensa política y, por supuesto, existen también epigramas meramente literarios. Aunque abordaremos algunas de estas posibilidades del epigrama en el siglo XIX, me ceñiré al epigrama de autor, motivo fundamental de esta reflexión.

subjetividad de ese momento histórico además de que se convierten en poemas que, de algún modo, inciden en la realidad y la modifican. Es decir, esta poesía crítica de carácter epigramático politizó a la sociedad. De esta manera, como pensaba Edmond Cross, “la realidad referencial sufre un proceso de transformación semántica por efecto de la escritura” (Cross 166)¹⁰⁸.

Claro ejemplo de lo anterior es el siguiente poema burlesco consignado por Guillermo Prieto en el primer apartado de *Memorias de mis tiempos*, que refiere un poema que circuló hacia finales de la Nueva España. El tío de Prieto albergaba en su casa una panadería que fue establecida por la autoridad virreinal tras un pasquín malintencionado que tenía escrito lo siguiente:

Desque en México estás
se quejan malos y buenos,
porque el pan se nota menos
y las desdichas a más.
Que tú la culpa tendrás,
nadie lo mienta ni nombra,
porque tu justicia asombra;
pero eres como el nogal,
que a ninguno le haces mal
pero tienes mala sombra. (Prieto a 20)

El poema es una décima que evidencia esta proclividad estética hacia la exposición de las costumbres a través de frases hechas y refranes populares. Además de eso, esta décima nos

¹⁰⁸ El texto literario se caracteriza por su autonomía, es decir, por suspender la función referencial que lo vincula con el mundo. Ésta, aunque se suspende, no se elimina del todo ni es absoluta. El poema presenta la misma estructura de un signo. El “mundo” y los significados que alberga una sociocultura perviven en el texto literario, de manera implícita, en el plano de la sustancia del contenido.

entera, desde el plano de la subjetividad, de la situación social de esta época. De algún modo, el poema reformula la realidad y nos la presenta nuevamente. Sabemos que este momento histórico, el periodo que va de 1750 a 1810, se caracteriza por un gran crecimiento económico producto de la introducción de las políticas borbónicas y un nuevo sistema administrativo. Sin embargo, “las transformaciones políticas, administrativas y económicas provocaron un desajuste social que, al no encontrar vías políticas que le dieran solución institucional y desatar otros procesos que hicieron más evidentes las contradicciones del sistema, dieron paso a la vía revolucionaria que incendió al país en 1810” (Florescano a 578-579). Lo anterior es una explicación de ese par de versos:

porque el pan se nota menos
y las desdichas a más.

El reacomodo político y administrativo sucedió en una sociedad, si bien pacífica y en algunos sectores incluso próspera, también terriblemente desigual. Esta asimetría social evidenciada en el poema se conjuga con la ineptitud e inhabilidad política, “la mala sombra”, de la autoridad virreinal.

Otro ejemplo significativo de la inoperancia política y la inmovilidad de las autoridades aparece en el siguiente poema, que satiriza a Félix Berenguer de Marquina y FitzGerald, Virrey de la Nueva España de 1800 a 1803:

CONTRA EL VIRREY MARQUINA (que sólo hizo una fuente, que nunca funcionó)

Para perpetua memoria

nos dejó el virrey Marquina
una pila en que se orina;
y aquí se acaba la historia. (Zaid 280)

En 1787, D. Manuel Antonio Flórez fue nombrado virrey de la Nueva España. A pesar de distinguirse como buen gobernante y aún mecenas de ciertos escritores, en junio de 1788 circuló un pasquín en el que se leía:

Señor Flórez
peor vd. que sus antecesores. (González Obregón 659)

Según Luis González Obregón, “la mayor parte de los virreyes de la Nueva España fueron blanco de los pasquines [...] muchos merecieron que se les atacara de aquel modo por su mala conducta y pésimo gobierno” (656). Así pues, el epigrama funcionaba como amonestación pública, como una especie de sanción social. Un caso que ilustra lo anterior es el del virrey Bernardo de Gálvez, Conde de Gálvez, que gobernó entre 1785 y 1786. Tenía fama de buen gobernante. Implementó una suerte de alumbrado público, continuó las obras del palacio de Chapultepec, etc. Sin embargo, un pasquín daba cuenta de una costumbre suya mal vista por sus gobernados. “Procuraba exhibirse en todas partes, en los paseos, en los teatros, en la plaza de toros, en fin, en todos aquellos sitios en que podía ser aclamado; pero no así en las iglesias” (658). Esa manera de manejarse públicamente desencadenó la circulación de un pasquín el 6 de octubre de 1785 que decía:

En todas partes te veo,
menos en el jubileo. (658).

El epigrama político funciona, entonces, gracias a su doble naturaleza: por un lado presenta un valor estético inherente y por el otro, cierto valor coyuntural. Estos poemas, aunque dominados por la función poética del lenguaje (el plano de la inmanencia), no son independientes de una confrontación extraliteraria (el plano de la trascendencia)¹⁰⁹. Ambos “rostros” del texto literario, ambos niveles, según Renato Prada:

Se complementan y concurren en la instauración de un discurso: no hay inmanencia sin trascendencia, ni ésta puede establecerse sin una previa estructura discursiva que articule sus significaciones. El sentido descansa en la significación; pero, a su vez, la significación encuentra en el sentido su “natural” al ser un elemento de comunicación en la sociocultura donde circula un discurso. (Prada 2001 124)

De la fusión entre inmanencia y trascendencia, sentido y significación, emerge el símbolo estético, la razón de ser del discurso artístico, poético en este caso. Según Prada, este símbolo estético

si bien construye su(s) valor (es) de sentido y significación tomando como forma de la expresión una lengua particular, la reformula al subordinarla a la intencionalidad estética, que nos lleva a referirnos, con otros términos, al mundo real de la vida cotidiana, sino a re-ordenarlo, reformularlo para insertar en él nuevas perspectivas de valor, nuevos, complejos y ricos sistemas de sentido que integran un mundo más amplio que el que reproduce a al que se refiere la lengua (el signo), el mundo cotidiano y el mundo del sentido común. (2003 143).

¹⁰⁹ Según Renato Prada, el texto literario, en este caso el poema, “que toma como forma de su contenido un acontecimiento histórico, obliga, para su interpretación, a una confrontación intertextual, pues, de una manera u otra, el otro texto –el discurso histórico o simplemente accional– se halla presente aunque sea como un fondo, sino lo está como una inevitable relación, que obliga al lector a tener presente tanto el discurso ficticio [poético] como el historiográfico”. (2003 163)

El epigrama político aspira a construir un símbolo estético que aporte nuevas interpretaciones de la realidad, en este caso, de un momento histórico determinado, tal como sucede con el poema que recoge Guillermo Prieto¹¹⁰.

Otro ejemplo que puede resultar peculiar es el de un epigrama que circuló poco después de que Francisco Javier Venegas fue nombrado virrey el 14 de septiembre de 1810. Pegado a las puertas del palacio, el pasquín decía:

Tu cara no es de Excelencia
ni tu traje de Virrey:
Dios ponga tiento en tus manos:
no destruyas nuestra ley. (González Obregón 665)

Y el virrey Venegas contestó, en un singular entrecruzamiento entre la agudeza verbal y el sentido político, con la siguiente décima:

Mi cara no es de Excelencia
ni mi traje de virrey,
pero represento al Rey
y obtengo su real potencia.
Esta sencilla advertencia
os hago, por lo que importe:
la ley ha de ser el norte
que dirija mis acciones.

¹¹⁰ La literatura toma los elementos de la lengua natural (las palabras) y los remodela, los reformula. La remodelación del mundo mediante el discurso estético es una “verdadera rearticulación semántica que descubre en el mundo sociocultural nuevos valores y relaciones. Aquí radica la carga ontológica del trabajo estético que no “re-produce” o “refleja” simplemente valores ya dados en el universo semántico de semióticas primarias, sino que modeliza, a su vez, esos materiales en sus discursos” (Prada *Análisis I* 51-52)

¡Cuidado con las traiciones
que se han hecho en esta corte! (665)

En el *Diario de México*, que publicaba numerosos poemas de carácter satírico, apareció, el 14 de febrero de 1811, cinco meses después de iniciada la Guerra de Independencia, un curioso poema satírico que arengaba y reconocía los esfuerzos del ejército realista. Recordar el contexto de esta publicación es pertinente debido a que puede arrojar alguna luz en torno a la subjetividad de aquel momento. El 17 de enero, las tropas realistas habían dado un golpe de muerte al ejército de Hidalgo en la batalla del Puente de Calderón. Hidalgo había perdido autoridad frente a sus lugartenientes y se dirigía al norte. Según Lucas Alamán, historiador centralista y conservador, “esa marcha fue sangrienta. Aunque a Hidalgo no le quedase más que la apariencia del poder, hacía uso de ella para la destrucción de los desgraciados españoles que habían quedado en los pueblos de su tránsito. Anticipaba órdenes para que se recogiesen todos, tuviesen o no indulto, y a su llegada eran degollados” (Alamán b 101). Alrededor del 11 de febrero, Félix María Calleja, máximo responsable del ejército realista, “hizo fusilar por la espalda, como traidores, a diez prisioneros hechos en el Puente de Calderón” (104). En el marco del avance realista y el debilitamiento de las tropas insurgentes, el Teniente Coronel Don Francisco María Colombini y Camayori, Conde de Colombini, escribe en *El Diario de México*, el siguiente cuarteto endecasílabo:

Vosotros que habéis hecho maravillas
de valor, patriotismo, y de constancia,
derrotando las fuerzas y arrogancias
de los viles Hidalgos y Costillas (Pérez 104)

El epigrama es empleado en esta época como poema de circunstancia que hace referencia a los acontecimientos políticos del momento. Además, no pocas veces muestra las contradicciones del régimen colonial, particularmente las prácticas cotidianas de injusticia derivadas de la pertenencia a determinado estamento de la sociedad en el marco de un sistema de castas. Lucas Alamán consigna una copla, variante popular del epigrama, que se cantaba tras las primeras escaramuzas de la Independencia. Algunas jornadas después de la batalla de las Cruces, distintos oficiales sufrieron heridas mortales. Convalecieron durante varios días. “El 3 de noviembre [de 1810] murió el capitán D. Antonio Bringas [español], a consecuencia de una herida en el vientre en la acción. Tanto por ser el primer oficial de distinción que había muerto en la capital, cuanto por el bizarro comportamiento que había tenido, el virrey creyó deber honrarlo con un magnífico entierro que se hizo en la catedral” (Alamán a 309). “Murió pocos días después otro oficial que se enterró sin pompa ninguna. Este era mexicano y Bringas europeo” (309). Debido a esta iniquidad, comenzó a circular un poema que decía:

¿Bringas era gachupín?
Su entierro fue un S. Quintín.
¿N. era americano?
Su entierro fue lizo y llano. (310)

A través del epigrama se manifestaba, una vez más, la tensión política que existía entre peninsulares y criollos. Esta disputa, que había iniciado con las conspiraciones de Martín Cortés y los poemas burlescos del peruano-mexicano Mateo Rosas de Oquendo, habría de

ser constituir uno de los conflictos fundamentales que dieron inicio a la Guerra de Independencia. Luis Villoro ha expuesto lo anterior de la siguiente manera:

La gran mayoría de los puestos administrativos y militares importantes y aún en la carrera eclesiástica eran asignados a inmigrantes de la Península. En 1808, por ejemplo, se encontraban ocupados por europeos los siguientes: el virrey y todos sus dependientes, el mayordomo y sus familiares, su secretario, prosecretario y oficial mayor, el regente de la Real Audiencia, la gran mayoría de los oidores y alcaldes de la corte, los tres fiscales, todos los intendentes menos uno, el director de minería, el director de alcabalas, todos los alcaldes ordinarios. En el ejército, el capitán general, todos los mariscales de campo, brigadieres, comandantes, coroneles y gran parte de los capitanes y oficiales. (Villoro 595)

Esta asimetría entre criollos y europeos generó gran tensión social. Ésta se advierte, por ejemplo, en un par de décimas burlescas que dicen mucho respecto al imaginario de aquel momento. En principio de cuentas, circuló en distintas esquinas de la Ciudad de México una décima, escrita por los dueños de las tiendas del Parián, en la que los españoles definen a los criollos, en un ejercicio de agudeza, a la manera de Baltasar Gracián, descomponiendo el significante y reasignando valor semántico a sus sílabas:

CONTRA LOS CRIOLLOS

En la lengua portuguesa
al ojo le llaman *cri*
y aquel que pronuncia así
aquesta lengua profesa.
En la nación holandesa
ollo le llaman al culo

y así con gran disimulo,
juntando el *cri* con el *ollo*
lo mismo es decir cri-ollo
que decir ojo de culo. (Zaid 280)

Y los criollos, españoles de segunda generación, ya nacidos en la Nueva España, desplazados, siempre ocupando el lugar de los segundones, definen a los europeos empleando el mismo procedimiento estilístico:

Gachu es arábigo hablar
es en castellano mula:
pin la Guinea articula
y en su lengua dice *dar*:
de donde vengo a sacar
que este nombre *gachupín*
es un muladar sin fin,
donde el criollo siendo culo
bien puede sin disimulo
cagarse en cosa tan ruin. (281)

A principios del siglo XIX, como en toda la tradición lírica hispánica, la cuarteta o redondilla se emplea en poemas de carácter popular. La copla, pues, con fuerte influencia de discursos provenientes de la oralidad, se constituye eficaz vehículo de propaganda, particularmente en una época de convulsión política. No está de más recordar que la copla tiene un ascendiente culto: el sirventés provenzal que, curiosamente, también era utilizado en composiciones satíricas y de circunstancia.

El epigrama, durante la primera mitad del siglo XIX, estuvo asociado a estas coplas políticas generalmente anónimas. Pese a su carácter eminentemente popular, en estos poemas, quizás por el *zeitgeist* o espíritu de la época, se cumplía al menos un punto del programa romántico: la búsqueda de la libertad mediante la crítica. Se pretendía entonces fundir en el poema lo lírico y lo crítico. En México, las coplas políticas cumplían esa función. Safranski explica que, al fusionar ambos polos, “se confiere un alto prestigio no sólo a la inspiración, sino también al entendimiento crítico. La crítica pertenece al arte y se convierte en arte. Si la poesía vive de agudezas, ocurrencias, experimentos e hipótesis, la crítica está facultada para responderle con iguales medios” (64).

En los últimos años de la Nueva España, la poesía ejerció esa labor crítica que seguramente incidió en las percepciones políticas del “pueblo”. Algunas de estas coplas, nos aproximan al inconsciente colectivo del momento histórico de mayor algidez bélica de la Independencia, la campaña militar de Morelos.

Entre el 19 de febrero y el 2 de mayo de 1812, las tropas realistas comandadas por el General Félix María Calleja sitiaron al ejército insurgente en Cuautla. Por esos días, Morelos contaba con un gran prestigio y apoyo popular. Por eso se cantaban las siguientes redondillas, a la manera del epigrama laudatorio:

Rema, nenita y rema,
y rema y vamos remando,
que la dicha que tú tienes,
a mí se me está acabando.

Por un cabo doy dos reales,
por un sargento un tostón,

por el general Morelos
doy todo mi corazón. (Zaid 164)

El sitio de Cuautla fue la batalla de mayor importancia en la guerra de Independencia. “Morelos logró sostener durante más de dos meses el sitio en un pueblo sin fortificaciones ni víveres, contra tropas muy superiores y bien pertrechadas, y pudo al fin romperlo exitosamente” (Aguilar 40). Los combates fueron cruentos y Calleja manejó una política de terror. Durante el cerco, “la caballería de Calleja se ocupaba en degollar a la gente infeliz que llenaba los caminos” (Alamán b 335). A pesar de ser un historiador adverso a los insurgentes, Alamán cuenta que “Calleja se había propuesto con el exterminio de los sitiados de Cuautla, aterrorizar a los insurgentes para que no intentasen defenderse haciéndose fuertes en las poblaciones” (332). Ante tales acontecimientos, la gente comenzó a cantar la siguiente copla, que además nos entera de los atropellos del ejército realista con los civiles:

Ya viene Calleja
con sus batallones
agarrando viejas
por los callejones. (Zaid 164)

Algunos meses después de la muerte de Morelos, Juan Ruiz de Apodaca fue nombrado virrey de la Nueva España. Era septiembre de 1816. Inició una política de conciliación ofreciendo indulto a los insurgentes que depusieran las armas y con esas medidas logró pacificar el país. Sólo quedaron en pie algunos núcleos guerrilleros. Una canción popular, conformada por dos sextillas octosílabas, refiere la coyuntura durante aquel momento.

Alude la carestía, los rumores sobre robos y abusos administrativos cometidos por el virrey Calleja, la cada vez mayor asimetría social entre europeos, criollos y las otras castas, el descontento social e incluso la afición de Apodaca por el vino, todo en un tono evidentemente burlesco:

Señor virrey Apodaca,
ya no da leche la vaca,
porque toda la que había
Calleja se la llevó;
ahora ya no hay más que pollos
y éstos son para los criollos.

La tiranía de Apodaca,
nos causa gran malestar,
más valiera que el virrey
se fuera pronto a pelear,
pues no tenemos empacho
en llamarle buen borracho. (164)

Ya en 1820, debido a la restauración de la Constitución de Cádiz, la oligarquía europea y criolla de México fomentó la separación de la metrópoli. Agustín de Iturbide encabezó este grupo político y pactó unidad con Vicente Guerrero. Se creó entonces el Ejército Trigarante que a la postre habría de consumar la Independencia de México y entrar en la capital el 27 de septiembre de 1821. Quedaba el país sumido en la pobreza y el caos tras diez años de combates. Esta situación de miseria extrema, aún en el ejército vencedor, se consigna en la siguiente copla, que apela a la bipartición y al cómico remate final:

Soy soldado de Iturbide,
visto las tres garantías,
hago las guardias descalzo
y ayuno todos los días. (165)

El clasema pobreza se repite en numerosas coplas de la época. Por ejemplo las siguientes, escritas en las paredes de una celda de detención:

En este lugar maldito
donde reina la tristeza,
no se castiga el delito,
se castiga la pobreza. (282)

Numerosas coplas muestran, como se ha visto, el panorama de la accidentada política mexicana del siglo XIX. Tras el abrazo de Acatempan, cuando el Ejército Trigarante entra en la Ciudad de México, se produce el caos y el reparto del botín. Por ello se cantaba:

Vivan Guerrero y Lobato
y Viva lo que arrebató. (Prieto a 24)

Durante los primeros años de Independencia del nuevo país, se sufría una asonada militar tras otra, iban y venían Presidentes, las disputas entre pro monárquicos e insurgentes, masones yorquinos y masones escoceses, centralistas y federalistas, conservadores y liberales destrozaron el país. En ese tiempo, Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez iniciaron un “periódico satírico”, editado en la imprenta de Manuel Payno. El periódico se llamó *Don simplicio* (1845) y fue ahí donde Ramírez adoptó el seudónimo de “Nigromante”, que

habría de acompañarlo el resto de su vida. Una “letrilla de circunstancias” compuesta al alimón entre Prieto y Ramírez que criticaba al ejército y a la iglesia causó, incluso, el llamado a los poetas para comparecer frente al Presidente de la República. El epigrama, con una puntilla final afilada por tres rimas consonantes agudas, decía:

Con bonete anda el soldado,
y el clérigo con morrión,
la cruz y la espada unidas
gobiernan a la Nación.
¡Que viva la bella unión! (333)

Eran los años en que Santa Anna gobernó el país. Eran los pomposos años de Su Alteza Serenísima. Los años en que podía leerse un epigrama laudatorio como el siguiente, con la forma de una octava real¹¹¹:

Vista muy dulce en calurosa tarde
es el océano la templada brisa,
y dulce al joven amador cobarde
de su amada en los labios ver la risa;
pero más dulce al corazón y arde
dentro el pecho latiendo más de prisa,
cuando el aura feliz repite ufana:
¡Viva el excelso general Santa-Anna! (335)

¹¹¹ El poema fue escrito por el “copleto” oficial de Santa Anna, Don Ignacio Sierra y Rosso. Según Prieto, “Santa Anna distinguía a su copleto, y le procuraba pingües colocaciones: ya como General del ejército en la artillería, ya en la Dirección General de Rentas, ya, por último, como Ministro de Hacienda” (335). Sin embargo, “No siempre el César era amable con su cantor, y estando en el Ministerio, empleaba para con él el lenguaje soez y cuartelero, hijo de su depravada educación: – ¡Bruto! ¡poetastro! ¿Cuándo se va usted del ministerio?” (335).

Una visión opuesta, satírica y recordando los sucesos de la Guerra de los Pasteles, alude a Santa Anna. Se trata de una copla escrita no en el momento de su presidencia sino algunos años más tarde, quizá durante la guerra de Reforma o la Intervención. El autor del texto es el poeta Antonio Plaza, célebre por su poema “A una ramera”:

El éxito no fue malo,
vencimos a los traidores,
y volví pisando flores
con una pierna de palo. (Zaid 284)

A propósito de la pérdida de su pierna en combate y el subsecuente entierro solemne de la extremidad mutilada en Catedral, se cantaba en la época el siguiente poema adivinanza con la estructura de un enigma clásico matizado por el sarcasmo y el toque epigramático (tema coyuntural, discurso maledicente):

Es Santa sin ser mujer,
es rey sin cetro real,
es hombre, mas no cabal,
y sultán, al parecer.
Que vive, debemos creer:
parte en el sepulcro está
y parte dándonos guerra.
¿Será esto de la tierra
o qué demonios será? (284)

3.3 El epigrama y la copla: el costumbrismo

El costumbrismo, combinación de romanticismo y realismo, fue la corriente literaria de mayor peso durante el siglo XIX en México. Fue imitado, naturalmente, de la literatura francesa a través de los trabajos Etienne de Jouy en *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX^e siècle* (1814), de Jean Baptiste Blanchard así como de los trabajos de Ramón de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, por mencionar un par de autores, en la literatura española.

En México, a pesar de que los poetas de la Arcadia habían cultivado una suerte de costumbrismo ilustrado, con fuerte influencia del enciclopedismo y el neoclasicismo, es hasta 1836 que un muchacho de apenas dieciséis años, Guillermo Prieto, comienza a escribir cuadros de costumbres. Cuatro años antes, en 1832, se había publicado de manera póstuma *Vida y hechos de Don Catrín de la Fachenda* de José Joaquín Fernández de Lizardi, una novela que, a lo largo del siglo, sería tomada como una especie de guía, en lo temático y estilístico, por parte de otros autores costumbristas. Esta corriente literaria se caracterizaba por la intención de reproducir el habla popular y sus giros así como la introducción de la ironía y el humor en el discurso para ejercer una crítica de la sociedad, particularidades afines al espíritu epigramático.

En *Memorias de mis tiempos*, por ejemplo, Guillermo Prieto cuenta que, antes de 1840, estaba generalizada en la capital del país la celebración de la Virgen de los Remedios:

Con motivo de estas festividades religiosas, todas las vecindades del templo, fuente a la vez de entusiasmo religioso y del alboroto profano, cada casa se aseaba y predisponía a la recepción de visitas; las fondas endomingaban a sus maritornes; las casas de comercio, tendajones, pulquerías y vinaterías, eran activas fábricas de contento, retozo, riñas y algazara, sazónándolo todo, tertulias y bailes, de escaleras arriba y al ras de la calle, fandangos y *cantidos* de *quebrantahuesos*, como se llamaba el desenfrenado placer del púpulo bárbaro. (Prieto a 203)

El jarabe, con su reminiscencias de bailes y estribillos a la manera del siglo XVIII, era acompañado de coplas festivas cuyo donaire dependía de un juego de agudeza o un alejamiento de la univocidad del discurso gracias, no pocas veces, al albur y sus lexemas ambiguos. Una de esas coplas decía:

Oigasté, güerita santa,
la de la mascada negra:
Dígale usté a su mamá
que si quiere ser mi suegra. (204)

Algún son terminaba, en palabras de Prieto, “con un estribillo epigramático”:

Estaba una vieja
en su balconcito
gritándole al gato:
Bichito, bichito... (204)

Al parecer, una de las connotaciones de “gato” aludía al órgano sexual masculino, de ahí que la ambigüedad y el eufemismo hicieran funcionar este texto. Un empleo similar de la ambigüedad, mostrada además en el último verso como ruptura de la isotopía en el juego

engaño-desengaño aparece en la siguiente copla de *La cachuca*, un jarabe famoso alrededor de 1830:

Mamá mía, su gato me araña,
con su cola peluda me asusta:
Digasté si será cosa justa
que se vaya atrevido a mi cama. (205)

Otra copla en cuartetos pentasilábicos que juega con la ambigüedad era “El trompito”, en la cual la plasticidad es el vínculo para acceder al doble sentido:

Anda muchacho,
vete a la escuela
porque se enoja
tu tía Manuela,

Él lo giraba,
él lo cogía
y en la manita,
se le dormía... (206)

Otras coplas burlescas con sabor costumbrista son:

Yo quiero beber atole
de enfrente de San Fernando:
el atole es de lo bueno,
la atolera se está agriando. (207)

*

Una paloma me dijo
en la tapia de un convento
¿dónde estás palomo mío?
¿Dónde estás, que no te tiento? (207)

*

¡Qué Ña Severiana
tan linda y tan bella!
Se puede sacar
un retrato de ella.
¡Qué Ña Severiana!
La quiero tantito
porque en ella tengo
un Severianito. (207)

Estas coplas tienen la peculiaridad de jugar con alusiones de índole sexual que se descubren, normalmente, en el último verso del texto, una suerte de puntilla final que imprime sorpresa y vincula este discurso popular con el epigramático de raigambre clásica¹¹².

En el marco de esta literatura, además de los cuadros de costumbres, era también recurrente la escritura de “tipos”. Se trataba de “tipos generales como personajes, a través de los cuales se describe, satiriza o comenta toda una clase psicológica, social, profesional o local” (Ucelay 354). Eso sucede, por ejemplo, con poemas burlescos sobre el tipo social que se llamó currutaco, y que a lo largo del siglo XIX fue también conocido como pisaverde, catrín, pollo o dandy, figuras ampliamente descritas en la narrativa costumbrista:

¹¹² Como en el caso de otros momentos de la poesía en lengua española, el intercambio y mutua influencia entre literatura y oralidad produjo discursos estéticos muy complejos. Así, una forma originalmente culta puede “llenarse” con tópicos y giros populares. El epigrama, como hemos visto, se nutre de ambas tradiciones y está vinculado a estas coplas en su intención burlesca, satírica e incluso en su tono de candor.

Se recoge a media noche,
a las once se levanta,
juega, bebe, baila y canta,
enamora y rueda en coche.

Habla y anda a troche y moche,
a la gorra llena el saco,
al café va, luce el taco,
no tiene reales ni honor:
¿Quién será el señor?
-¡Toma! cualquier currutaco¹¹³. (Zaid 280)

El propio Guillermo Prieto consigna que hacia la primera mitad del siglo se cantaba la siguiente copla, aludiendo a los catrines y a cierta sensiblería romántica:

Los muchachos de estos tiempos
son como el atole frío...
perdidos de enamorados
y el estómago vacío. (Prieto a 61)

O esta otra que satiriza a las acompañantes de estos catrines y logra la comicidad a través del símil y el oxímoron:

¹¹³ Este tipo social era continuamente ridiculizado y descrito en el siglo XIX. Según Esther Martínez Luna, “se llamaba currutacos a los hombres que no tenían oficio ni beneficio y se ostentaban como catrines; solían abusar de las aguas de olor, su vestimenta era extravagante, usaban aretes y peinados llamativos. La característica primordial de los currutacos era que deseaban imitar la moda francesa” (Luna 70). Ya desde 1806, en las páginas del *Diario de México*, apareció una décima burlesca que decía: “A un pintor se le encargó / pintase un mono cabal:/ él buscó un original/ y un currutaco copió:/ del retrato el primor vio/ un quídam particular,/ y dejó sin cespitar,/ con ingenio bien discreto,/ este es un mono perfecto,/ sólo le falta el charlar” (69).

Las muchachas de estos tiempos
son como las aceitunas:
las que parecen más verdes
suelen ser las más maduras. (61).

Al otro lado de la escala social, Guillermo Prieto también rescató las coplas que cantaban los léperos, un “tipo” identificado con indígenas que habían perdido el arraigo de su etnia, mestizos e integrantes de otras castas que escasamente sobrevivían en la ciudad, un antecedente de lo que ya en el siglo XX llamará Samuel Ramos “el pelado”. Por algo dice Prieto que “en los versos populares, en la canción callejera es donde más especialmente se acentúa esta faz de la *inteligencia* del lépero” (Prieto 175). Identifiquemos inteligencia con agudeza. Por ejemplo la siguiente copla, con cierto sabor a picaresca y que de alguna manera parafrasea un conocido refrán de la época (incluso frecuente motivo literario): la ocasión hace al ladrón:

La mujer es una pera
que en el árbol está dura:
cuando se cae de madura,
la coge el que no la espera
y goza de su hermosura. (175)

O esta otra, que en el último verso y gracias a una hipérbole produce la agudeza:

Querer a una, no es ninguna;
querer a dos es bondá:
querer a cuatro y a cinco
es gracia y habilidá. (175)

O incluso la siguiente copla, con el descaro propio del pícaro y reproduciendo el habla y los giros populares, el sociolecto del lépero:

Soy de calidá de gallo
que en llegando a lo macizo,
me vuelvo *santo postizo*...
Después, que la parta un rayo
por los favores que *mihzo*. (175)

El desclasamiento era criticado severamente en aquellos tiempos. Así sucedió en la narrativa costumbrista en donde la movilidad social se realizaba, en el caso de las mujeres, gracias al matrimonio y en el caso de los hombres, usualmente, manteniéndose al margen de la ley, siendo ladrones, contrabandistas o miembros de alguna asonada militar. Si a eso se suma que el costumbrismo poético muestra una orientación política inclinada hacia los liberales, no es extraño encontrar poemas burlescos en torno a la figura de Juan Nepomuceno Almonte (1803-1869). Era hijo de Morelos, con tipo de indígena y rasgos negroides pero de una remarcable elegancia, ideología conservadora y partidario incluso del segundo imperio. Por ello, Guillermo Prieto, en la tradición de la invectiva, le endosó el siguiente texto:

Amo quinequi, Juan Pamuceno,
no te lo plantas en Majestá,
que no es el propio manto y corona,
que to huarache, que to huacal.

El tata cura que te dio vida
murió enseñando la libertad,
que era insorgente muy decidida
y que era coco del Majestad.

Corriendo el tiempo, creció el pintoncle,
se puso fraque, comió bistec.
Indio ladino vende a to patria
y guri guri con el francés. (Zaid 171)

El costumbrismo y su mirada crítica no desviaron los ojos de las reprobables prácticas políticas de nuestro sinuoso siglo XIX. Podría decirse que la prensa política alberga entre sus páginas una gran cantidad de epigramas críticos y satíricos, quizá el corpus más grande de esta forma poética en aquel siglo. Su recuperación excede los límites de esta revisión panorámica del epigrama en México. Sin embargo, un atisbo a las páginas de un periódico como “El monitor republicano”, por ejemplo, en una época de gran tensión política, puede arrojar datos interesantes. Si revisáramos los momentos inmediatos a la revolución de Ayutla y anteriores a las leyes de reforma, hallaríamos en esos cotidianos, con cierta regularidad, poemas de un romanticismo cursi y trasnochado, sin mayor valor literario. Junto a esos poemas, no pocas veces, se publicaron poemas satíricos, como la letrilla “Garrotazo y tente tieso”, publicada el lunes 8 de diciembre de 1856, y que es, en realidad, una concatenación de epigramas con un mismo estribillo. Algunas de esos epigramas, signados por el seudónimo “Garrote”, son los siguientes:

Hay políticos mañeros
que al venderse no se arredran
incansables maromeros

que de todos lados medran
y a los cuales doy por eso
garrotazo y tente tieso.

*

El señor D. Celestino
vino electo diputado;
–nunca dice un desatino,
porque... siempre está callado.
–Pues entonces ¿a qué vino?
–A ser carga de Estado
Y a sobrar en el Congreso.
Garrotazo y tente tieso.

*

Fray Panuncio va de noche
muy contento a una visita,
llega por supuesto en coche;
se alborota Venturita,
le suplica que la abroche;
sale y vuelve muy bendita.
–Cómo fueron a algún rezo...
garrotazo y tente tieso.

Estos epigramas, una sextilla y dos dobles redondillas octosilábicas, resultan particularmente interesantes porque muestran una maledicencia y un tono burlesco muy *ad hoc* con el espíritu de la crítica de las costumbres. Es muy interesante observar la fragilidad de dos instituciones fundamentales como el poder legislativo y la iglesia en aquella época, preámbulo de una década de guerra y caos. Es último poema es particularmente punzante, motivado por esa malicia que pedía Plinio el viejo para el género.

Vicente Riva Palacio, autor de sátira política en “Adiós mamá Carlota”, por su parte, fue diputado electo por el distrito de San Gabriel en 1861, que por cierto jamás había pisado. Y criticando el *habitus* o *modus operandi* de los liberales en el poder escribe:

Lo de San Gabriel es grave,
y no sé si acepte yo
para el Congreso la llave
de un distrito que no sabe
ni qué madre me parió. (286)

Aunque Benito Juárez ha sido santificado por la historia oficial, no escapó a la burla de sus enemigos. El indio zapoteca vestía de levita negra, atuendo “inusual” para alguien de su raza. Dice Fernando del Paso en su *Noticias del imperio* que “por eso de que la mona aunque se vista de seda mona se queda las malas lenguas le compusieron unos versitos” (Del Paso: 30):

Si porque se viste de curro
cortar quiere ese clavel,
sepa hombre, que no es la miel
para la boca del burro;
huela y aléjese de él. (30)

Quizá el militar que, tras la intervención francesa, acrecentó de manera considerable su capital político es Porfirio Díaz. Comandó al Ejército de Oriente cuando el 15 de junio de 1867 recuperó la Ciudad de México. Unas coplas refieren este prestigio y funcionan,

asimismo, como una invectiva contra el General Forey, máxima autoridad del ejército francés en México:

Con las barbas de Foré
voy a hacer un vaquerillo
pa ponérselo al caballo
del valiente Don Porfirio. (163)

Tras la Restauración de la República, la figura del ejecutivo ganó peso y todo el sistema político se organizó en torno a su figura. De manera concomitante, se desarrollaron una serie de vicios como la clientela y el servilismo, que fueron ampliamente satirizados. Para muestra de lo anterior puede observarse el siguiente texto, de la época de Sebastián Lerdo de Tejada, dos años antes de que Porfirio Díaz iniciara su gobierno:

El poder de la elocuencia

Llegó a Cacahuamilpa la devota
comitiva del sabio Presidente
y este señor, como es tan eminente,
inspirado les dijo: ¡qué cuevota!
Y todos exclamaron: ¡Qué elocuente! (289)

En la vertiente culta de la poesía mexicana, el epigrama no fue cultivado con profusión durante la segunda mitad del siglo XIX. Pero quizá haya un poema vinculado al tono epigramático particularmente significativo para la poesía del segundo romanticismo mexicano. Se trata de un texto escrito en el álbum de Rosario de la Peña, la musa de los

románticos de aquel tiempo, figura principal del mayor mito de nuestra tradición lírica. Rosario fue pretendida y frecuentada por numerosos poetas: Manuel Acuña, Manuel M. Flores, Ignacio Ramírez, Luis G. Urbina, José Martí, etc.

Según Marco Antonio Campos, Luis G. Urbina, poeta y crítico modernista,

recordaba en páginas de *La vida literaria en México*, con emoción tímida – intimidado–, cuando por el 1890 se asomó al álbum de pasta de concha nácar que le mostraba una mujer que frisaría los 40 años, pero que a él le gustaba pensar que andaba por los 30. O para ser precisos: en ese momento la dama contaba con 43 años. La mujer guardaba el álbum como reliquia. Quizá Urbina fue el primer escritor, después de la muerte de Acuña, Ramírez y Flores, que lo vio o, al menos, que lo documenta. “Era como su libro de oraciones. Lo guardaba bajo siete llaves. Lo escondía a las miradas del mundo”. Como frontispicio estaba el famoso dístico de 1874 de Ignacio Ramírez:

Ara es este álbum; esparcid, cantores,
a los pies de la diosa, incienso y flores. (Campos 48)

Ese dístico, metro del epigrama clásico, es uno de los pocos epigramas de raigambre culta de la segunda mitad del siglo. Durante la siguiente centuria, el epigrama habrá de tener su época de mayor esplendor, tomará nuevas formas, nuevos aires y, en cualquier caso, seguirá cultivándose dando así muestra de su gran vitalidad.

CAPÍTULO 4

EL EPIGRAMA CONTEMPORÁNEO

4.1. Entre la copla y el poema de vanguardia

A finales de los años ochenta del siglo XIX, Juan José Tablada adolescente cruza el viejo mercado de El Volador para acudir a la cita que le preparó su familia con el poeta Manuel Gutiérrez Nájera en su casa de Rejas de Valvanera. El motivo del encuentro es la confirmación y encausamiento de su vocación literaria. Al menos dos veces por semana, a partir de entonces, a las 09:30 am, recuerda Tablada, “lo acompañé y desde las calles de la Acequia, atravesando la Plaza de Armas, unas veces por Plateros y otra por Tlapaleros e Independencia, hicimos juntos el camino hasta la redacción de *El Partido Liberal*” (Tablada 2002 578). Gutiérrez Nájera era, con Darío y Martí, introductor de una nueva estética en la literatura en lengua española: el modernismo. Entre otros consejos, Gutiérrez Nájera le dijo el siguiente: “no descuides a los clásicos griegos y latinos (...) No hay que imitar a los clásicos servilmente; eso sería ridículo y aún imposible; debemos interpretarlos dentro de nuestra propia vida” (577).

El propio Duque Job había compuesto algunos epigramas para criticar la corrupción existente en la primera mitad del Porfiriato, por ejemplo el siguiente respecto al robo en el erario público. Se trata de una quintilla octosilábica que juega con la paronomasia a través del significante “casa” y una alteración (cosa), con la adjunción de rasgos distintivos o prótesis (*es* en escasa) y con la homofonía (es casa):

El tesorero Espinosa

ha fabricado una casa,
así se explica la cosa:
la tesorería, *escasa*,
y ésta *es casa* de Espinosa. (Gutiérrez Nájera 441)

Otros modernistas como Martí y aún el propio Darío cultivaron el género. Quizá esta visita al epigrama por parte de los poetas del modernismo explique lo que para Pedro Henríquez Ureña parece ser uno de los aportes expresivos del movimiento. Dice: “simplificaron la sintaxis. Suprimieron el hipérbaton, exceptuando aquellas de sus formas que eran comunes en el habla cotidiana; acabaron con todas las licencias poéticas, que no eran sino el recurso de los flojos. En punto a gramática fueron impecables” (Henríquez Ureña 178).

Durante el siglo XIX fue muy apreciado el ingenio en la composición de coplas, que no pocas veces fueron llamadas, quizá erróneamente, epigramas¹¹⁴. En algún viaje a Puebla, siendo ya diputado, Gutiérrez Nájera, estando en el trayecto del ferrocarril, recuerda: “yo oía atentamente aquel bombardeo de epigramas con que nos regalaban Vicente Riva Palacio y Alfredo Chavero, dos reyes del ingenio” (Gutiérrez Nájera 495). Por ello, no resultan extrañas las palabras de Riva Palacio al afirmar que “ante un epigrama bien asentado es impotente una batería de cañones”. Y Gutiérrez Nájera aprendió la lección cuando se burlaba –por decir lo menos– de la poesía de Francisco Sosa:

Publica *El siglo* una cosa
en verso pluscuamperfecto,
y viene firmada: “Sosa”.
Y en efecto, y en efecto. (441)

¹¹⁴ Ya en su cuento “Vaya unas personas obsequiosas”, Guillermo Prieto contaba cómo era moneda corriente de aquel siglo el ejercicio de improvisación de poemas breves, agudos e ingeniosos.

Al parecer, Tablada, que de algún modo fue discípulo en línea directa de Gutiérrez Nájera, que “recibe” de él la tradición literaria (la Institución y el *habitus*, diría Pierre Bourdieu) y que “enlaza el siglo XIX con el siglo XX, desde el punto de vista estético” (Mata 2007 15), no desoyó ni echó por la borda esta veta de la tradición literaria. Cuando fue internado en el Colegio Militar, como castigo después de una juerga, comenzó a escribir epigramas. De esta época nace una particular afición por el juego de ingenio y el tono de la copla de carácter burlesco. Fruto de esta exploración es, por ejemplo, el siguiente texto, dedicado al pintor Julio Ruelas:

Ruelas nada cual delfín,
con donaire y perfección;
antaño nadó en el Rhin
y hogaño nada en el ron. (18)

Otra muestra de la asiduidad de Tablada al verso de ocasión es la siguiente, “Con propósito de la intención de su amigo Jesús Urueta de llamar a su hijo Marco”:

Urueta, no seas canijo
escucha por Belcebú,
no le pongas Marco a tu hijo,
ponle mejor passe par tout. (Mata 2003)

Esta habilidad para escribir poemas ingeniosos y satíricos habría de ser explotada, años después, para mostrar el descontento ante la acción política de Francisco I. Madero, máxima figura del Partido Antirreleccionista en 1910. Tablada, que durante el porfiriato habría hecho fama y fortuna, escribió entonces *Madero-Chantecler. Tragicomedia*

zoológica política de rigurosa actualidad en tres actos y en verso. Esta pieza satírica recurre no pocas veces a la copla epigramática, en la que estaba ejercitado el autor, así como a diferentes metros de corte clásico. Al alternar endecasílabos y heptasílabos y jugar incluso con el albur, en claro tono de invectiva y *diffamatio*, Tablada hace decir a Chantecler-Madero:

Mis paisanos merecen un pesebre
pues acénilos son... yo soy muy ladino
les doy gato por liebre
y palo de campeche en vez de vino...
¡Oh pueblo mexicano majadero
que me traes dócilmente tu dinero.
Mi carcajada tu inocencia arranca;
te doy palo... y te pones una tranca
vendida por Madero!

Estos poemas, con todo el sarcasmo y la maledicencia propios del género, se inscriben en la tradición del epigrama político. Otro texto con estructura de copla es el siguiente en que el personaje de una faisana se refiere a Madero:

Le pego en la rabadilla
¡y eso sí es de lamentarse!
Ahora aunque gane la silla
no tiene con qué sentarse...

Tablada argumenta a través del escarnio y se burla de las acciones de Madero. El epigrama entonces es empleado como falacia *ad hominem*. En la siguiente copla, un ejercicio de supresión (apócope en el tercer verso y elipsis en el último) genera el efecto cómico. El

fundamento de la invectiva (argumento a través del ataque) es, en este caso, la excentricidad de los hábitos alimenticios de Madero¹¹⁵:

En cuanto á vegetariano,
si sigues comiendo así
te dirán vegetarí
pues perderás hasta el...

Según Rodolfo Mata, “la lectura de *Madero-Chantecler* es ciertamente desagradable, porque la calumnia y el afán ridiculizador de la figura del entonces candidato a la presidencia raya en lo soez” (Mata 2007 16). Para Tablada, el epigrama es un vehículo expresivo de primera importancia, al grado de que llega a escribir, según cita Lozano Herrera, que “el epigrama es un proyectil perdurable, a veces inmortal, siempre mortífero. Al poder exterminador del ridículo sólo son comparables los modernos gases asfixiantes” (Lozano 228). Según Rubén Lozano Herrera, “consciente de que un humor nacido de rabietas puede ser festivo pero carece de linaje, Tablada se considera heredero, en particular, de dos de los más agudos satíricos nacionales –Lizardi y Riva Palacios–” (229). Por lo anterior, no es extraño que, ducho en el arte de la invectiva, años más tarde inyecte su veneno a Diego Rivera en el epigrama hexasílabo titulado “Problema geométrico”:

De Diego Rivera

¹¹⁵ De acuerdo al *Dictionary of literary terms & literary theory*, de J.A. Cuddon, la invectiva es: “speech or writing which is denunciatory, abusive or vituperative” (Cuddon 425) [discurso o escrito denunciatorio, abusivo, fundado en el vituperio]. Para Alex Preminger, la invectiva es “a personal attack or satire, often scurrilous, a lampoon, formerly written mainly in verse. Invective is to be differentiated from satire on the grounds that it is personal, motivated by malice, and unjust” (Preminger 627) [ataque personal o sátira, normalmente centrado en la calumnia y escrito en verso. La invectiva se diferencia de la sátira en tanto que es personal, motivada por la maledicencia, e injusta].

el vientre es esfera
y son dos esferas
las asentaderas
no tiene el artista
ni plano ni arista
¿podrá ser cubista? (232)

En este mismo tono de la invectiva y la puesta en operación del ridículo, en linde con la etopeya, aparece el siguiente epigrama, escrito durante los años de su estancia en Nueva York, a propósito de una visita de Julio Torri. En una carta dirigida a Genaro Estrada, Tablada escribe:

Cuando a Torri preguntan
¿dónde vas tú?
Distraído contesta
al pene club. (Mata 2003 253)

Debido a lo que Rodolfo Mata llama “espíritu abierto a la aventura estética”, José Juan Tablada publicó “un libro de Haikús, *Un día... poemas sintéticos*, en septiembre de 1919, este género de origen japonés era prácticamente desconocido en el medio literario hispanoamericano” (Mata 2008 VII). Ya en Nueva York publicó *El jarro de flores* que continuaba esta veta de experimentación. Según Octavio Paz, “se trataba de poemas de tres líneas, en los cuales, más que apresar un sentimiento o un objeto, el poeta abría una ventana hacia una perspectiva desconocida. Con estos dos libros Tablada introduce en la lengua española el haikú japonés” (Paz 316). ¿Qué podría ligar al epigramista, amante del ingenio y la sátira, con el innovador, autor de haikús? Quizá el propio Paz, tan afín a la sensibilidad de este poeta, particularmente a partir de 1966, explique la proximidad entre ambas formas

cuando refiere que “pronto descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos –economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita” (337). Economía verbal, humor, lenguaje coloquial, brevedad, amor por la imagen exacta e insólita, es decir, por la sorpresa, no hay ni que decirlo, son los códigos de género plenamente identificados con el epigrama.

El haiku, como ha señalado José Vicente Anaya, “es aparentemente un poema pequeño pero su espíritu concentra grandezas incontenibles que rompen los límites del raciocinio, sobre todo a través de preceptos que enseña el budismo zen como el *satori* y el *koan*” (Anaya 7). Esta forma japonesa se caracteriza por operar, en términos de Ezra Pound, en el plano de la *phanopeia*¹¹⁶. Como el epigrama, el haikú contrapone o, mejor, superpone, aunque no en todos los casos, no dos cláusulas sino dos imágenes que, cuando se intersectan, logran la metáfora. Por ello Ezra Pound desarrolló su concepto de “superposición” a partir de esta forma¹¹⁷:

Sobre el arrozal
caen flores del cerezo:

¹¹⁶ El poeta norteamericano Mark Strand ha pensado que las formas poéticas no son candados sino llaves. En ese sentido, podría decirse que el haiku reúne una serie de estímulos lingüísticos (brevedad, carácter ingenioso, tópico relacionado a una estación del año) que generan un efecto específico. Tom Lowenstein define el haikú del siguiente modo: “haiku are a short, brilliantly vivid poems containing visually complete descriptions of moments in a poet’s experience” (6). La imagen es fundamental en este tipo de discursos al grado de conformar, a través de ella, una especie de canon o configuración genérica fija. El propio Lowenstein explica que este código de género se modificó y aceptó otros que, de algún modo, equivalen a los propios del epigrama en la tradición lírica occidental. Explica: “during the 16th and 17th centuries, poets began to introduce unorthodox, inelegant language into collectively written linked verses (*renga*). This new “low” language drew on ordinary speech, Chinese, street talk, slang, Buddhist terminology and even obscenities” (12). Y abunda: “the tendency toward comic and inelegant subject matter –sex, money, domestic life and other commonplace experiences– was known as *haikai*”. A pesar de estos puntos de contacto entre epigrama y haikú, creo que este último se caracteriza por tender hacia el empleo de la imagen como procedimiento de construcción.

¹¹⁷ Al respecto, y ahondando en los códigos de género de esta forma japonesa Tom Lowenstein afirma: “the haiku was generally divided also into two parts standing in contrast or reversal to each other”. A poem might start with a traditional image, then re-focus to a “lower”, perhaps chasing image” (15).

cielo estrellado. (33)

A media luz hay
un cuervo en árbol seco:
noche de otoño. (43)

El epigrama se mueve fundamentalmente en el terreno de la *logopeia*. El haikú opera con una sutileza particular: las imágenes, y la subsecuente metáfora, casi por contigüidad, alcanzan un elevado punto en la *logopeia*: el *satori*, el *koan*. Otra forma de decir lo anterior es que el haikú tiene un carácter contemplativo mientras el epigrama uno argumentativo.¹¹⁸ Sin embargo, ambos discursos aspiran al extrañamiento en la *logopeia*, que podría identificar el *insight* con la sorpresa. Sin llegar a ser formas idénticas, hay varios rasgos que emparentan al epigrama con el haikú. Ambos discursos recurren a una serie de bipartición del discurso; ambos pugnan por un alejamiento del tono del canto y apelan a la ironía. Por ello no es extraño que busquen el efecto sorpresivo en el humor.

Octavio Paz ha llegado a hablar, al reseñar el trabajo de Tablada, de “una curiosa alianza de dos elementos dispares: el haikú y la copla” (343). Esta alianza se advertirá en algunos haikus de Tablada que, por su carácter argumentativo, podrían considerarse epigramas. Eso sucede, por ejemplo, en “Heroísmo”, donde ironía, candor y malicia se conjugan:

Triunfaste al fin, perrillo fiel,
y ahuyentado por tu ladrido
huye veloz el tren... (Tablada 2007 107)

¹¹⁸ El propio Basho cree en este carácter contemplativo del haikú cuando se refiere a la verdad de las palabras, “which points to a higher reality that can be arrived at through *contemplation*” (18). Las cursivas son nuestras.

La ironía del haikú puede calificarse de tibia y tenue mientras que la del epigrama es artera, violenta, tocada por la malignidad. En cualquier caso, la herencia de este poeta es fundamental para la tradición literaria ya que, como sostiene Paz al referirse a los contemporáneos, “los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna” (342)¹¹⁹.

Harold Bloom recuerda que “Shelley pensó que los poetas de todas las épocas contribuían a la creación de un Gran Poema perpetuamente en formación” (Bloom 29). Esto me parece particularmente significativo dado que Tablada estaba habitado por un espíritu de época (*zeitgeist*) semejante al de poetas determinantes de inicios de siglo. Sus búsquedas estaban muy próximas a las del grupo de los imaginistas norteamericanos, que de alguna manera renovaron la dicción poética y fueron influencia y modelo para otras literaturas, en este caso la mexicana. Octavio Paz escribe sobre Tablada que “recoge ciertas tendencias francesas y norteamericanas entonces en boga –poesía japonesa, *imagism*, ideogramas de Apollinaire– pero las hace realmente suyas y crea con ellas una obra intensamente personal. Así se adelanta a su tiempo: Tablada es uno de los iniciadores de la vanguardia en nuestra lengua” (Paz 323).

Al igual que en el caso de Tablada, los Imaginistas cultivaron al mismo tiempo el haikú, el epigrama y otras formas breves en las cuales explicitaron sus principios

¹¹⁹ Tablada fue un poeta que de alguna manera condensó las ideas estéticas de su tiempo en su poesía. Resulta curioso advertir que sus experimentos hayan aprovechado la brevedad, como también lo hicieron, en aquel tiempo, poetas de otras lenguas. Al respecto, Rodolfo Mata explica que “Tablada menciona que los haikús escritos en inglés por anglosajones prueban que la síntesis lírica que le interesara hace tiempo fuera digna de universalizarse. Aunque no lo especifica, tal vez Tablada se refería a Ezra Pound y el grupo de imaginistas, a Wallace Stevens, William Carlos Williams, Amy Lowell y otros que publicaron haikús entre 1913 y 1919” (Mata 2008 XI).

estéticos.¹²⁰ Algunos de éstos pueden identificarse plenamente con códigos de género del epigrama. Uno de ellos es, por ejemplo, el léxico empleado: coloquial, natural, el propio del tono de la conversación (*latino loqui*). Por eso, según Amy Lowell, el principio básico del Imaginismo es: “to use the language of common speech” (Ramazani 927).¹²¹ Esta búsqueda iniciada en el siglo XIX en la poesía en lengua inglesa y francesa culminó con la emergencia del prosaísmo y el verso libre.

Otro punto básico en el programa del Imaginismo, que deriva directamente de la asimilación del epigrama, es la concreción. Pound, el gran teórico del movimiento y en general uno de los mayores pensadores de la poesía del siglo XX, pedía: “direct treatment of the “thing” whether subjective or objective” (929). Lo concreto, lo inmediato, lo directo, lo objetivo son elementos propios del epigrama desde su aparición; producen el “efecto de realidad” tan necesario en el género. La concreción temática debe encontrar su paralelo, naturalmente, en la concreción formal. Según Pound, resulta fundamental: “to use absolutely no Word that does not contribute to the presentation” (929). Y en otro momento afirma: “use no superfluous Word, no adjective, which does not reveal something” (930). Lo anterior no se refiere a otra cosa sino a la economía verbal, tan cara al género desde los tiempos de la inscripción epigráfica. Esta economía verbal fue llamada por Pound “máxima

¹²⁰ Pound podía escribir poemas como “*el apareamiento de estas caras entre el gentío, / pétalos en mohosa, negra rama*” (Pound 1979 29) o un epigrama como “Los Temperamentos” (“Nueve adulterios, 12 liasones, 64 fornicaciones, y algo así como un rapto / Pesan en la conciencia de nuestro fino amigo Florialis, / Hombre tan suave y reservado en sus maneras / que pasa por anémico y asexuado. / Bastides, al contrario, que sólo habla y escribe de cópulas / ha sido padre de gemelos, / pero ha pagado por su hazaña un alto precio: / Ha tenido que ser cuatro veces cornudo” (57).

La poética de la brevedad, la economía verbal y la precisión eran piedra de toque de sus ideas estéticas, que ejercieron una fuerte influencia sobre la poesía del siglo XX. En algún momento, incluso, Pound llega a decir, refiriéndose a la buena poesía, que “si quieres encontrar el meollo de todo esto, tienes que acudir a Safo, Catulo” (Pound 1970 13). Los mayores epigramistas de la antigüedad eran los modelos a seguir en la poesía del siglo XX (43-44).

¹²¹ William Carlos Williams, al respecto, en la misma época, sostenía: “mi lenguaje tenía que ser modificado por el habla de la gente que me rodeaba. Como decía Marianne Moore, un lenguaje que los perros y los gatos pudieran entender” (Williams 57).

eficacia de expresión”. Para él, “la buena escritura es aquella perfectamente controlada, cuando el escritor dice justo lo que quiere decir. Lo dice con claridad y sencillez absolutas. Emplea el menor número posible de palabras” (Pound 2001 45). La máxima eficacia de expresión o la economía verbal tienen la finalidad de condensar el lenguaje, de recargarlo semánticamente, de tensarlo.

Los Imaginistas pugnaron por la estética de la brevedad. Escribieron epigramas y fueron modernos en el sentido de que capitalizaron las conquistas estéticas de generaciones anteriores, especialmente de autores como Whitman. Sus aportes fueron determinantes para la poesía que habría de escribirse durante el siglo XX. Asimismo, sus presupuestos estéticos, como en el caso de los seguidos por los poetas de los Siglos de Oro, fueron abstraídos, muchas veces, del epigrama clásico. De ese modo imprimieron vitalidad y vigencia a una forma poética que ha nutrido la poesía de Occidente en distintas épocas pues sus códigos de género ponen en operación algunos de los valores más caros de la tradición literaria.

3.2 El epigrama en la primera mitad del siglo XX

Durante las primeras tres décadas del siglo XX, la poesía mexicana se nutrió de tres influencias fundamentales: la poesía francesa, la poesía norteamericana y la asimilación de los aportes del modernismo. Este último, uno de los momentos más brillantes de la literatura en lengua española, alcanzó a influir de alguna manera en el desarrollo del epigrama en el siglo pasado. El relato breve, por ejemplo, cultivado por muchos modernistas, fue un terreno fecundo de experimentación estética al grado de proponer e iniciar una especie de fusión de géneros entre poesía y narrativa. Enrique Pulpo Walker,

citado en el prólogo de *El cuento mexicano en el modernismo*, explica que “el narrador modernista, sin pretenderlo quizá, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema” (Díaz Ruiz 10). Es así como la brevedad y la economía del lenguaje, la concisión, eran puntos de encuentro de estéticas disímiles en la literatura mexicana: imaginismo y modernismo. En la subjetividad de aquel tiempo también se encontraban presentes las ideas estéticas de Poe. Ignacio Díaz Ruíz explica, parafraseando al escritor norteamericano, que “la concisión formal del cuento, esencial para la definición del género, es un recurso relacionado con las notas distintivas de la poesía; al respecto Edgar A. Poe estableció: la brevedad extremada degenera en lo epigramático” (X).¹²²

Es posible que estas poéticas convergieran o hicieran factible la aparición de un libro como *Epigramas* (1927) de Carlos Díaz Dufoo hijo. Nacido, como López Velarde, en 1888, su obra goza de una especie de culto por parte de unos cuantos iniciados. Fue contemporáneo de la generación del Ateneo de la Juventud y, como Julio Torri, también sintió fascinación por la brevedad. Sus epigramas son textos que se perciben a medio camino entre el discurso narrativo, el poema en prosa y el aforismo. Hoy pensaríamos en la minificción. Según Heriberto Yépez, “sus epigramas, por cierto, no son epigramas. Son, ya dije, microficciones, fragmentarios, ensayúsculos (hay una risa deliberada o involuntaria en ese título que bien pudo ser *Epitafios*)” (Díaz Dufoo 23). Me parece que se equivoca. Los

¹²² Las ideas estéticas de Poe eran de sobra conocidas por los modernistas. Algunas de éstas, que conectan de modo muy preciso con el epigrama, se advierten en su *Filosofía de la composición*. Ahí explica, por ejemplo, la gran energía que libera un texto de este tipo. Dice: “La extensión de un poema guardará relación matemática con su mérito, es decir, con la excitación o elevación que suscite o, en otras palabras, con el grado de verdadero efecto poético que pueda inducir, pues está claro que la **brevedad** debe hallarse en relación directa a la intensidad del efecto pretendido” (Poe 20-21).

textos de Díaz Dufo hijo funcionan, como el epigrama clásico, en el nivel de la *logopea*. Sin embargo, quizá la mayor influencia formal de este escritor sea el epigrama a la Wilde.¹²³ Según Christopher Domínguez Michel, “el epigrama, en Díaz Dufo, quizá se nutre más de Schopenhauer que de Nietzsche (se nota menos el primero que el segundo y eso falsea el efecto), compite sin demasiada convicción con Wilde y se da el pequeño lujo de ignorar la greguería” (122). Y escribe también: “releyéndolo, vuelvo a encontrar en él a un nitscheano del tipo más agradable: seco y al grano, ajeno a la estridencia” (119). Seco y al grano, ajeno a la estridencia, son evidentes códigos de género del epigrama.¹²⁴ Como muestra de lo anterior podemos recordar:

El ingenuo. El arte es llorar lágrimas dulces. (30)

Se trata de un epigrama muy próximo al aforismo. Hay en él una brevísima reflexión en la crueldad y una especie de definición poética que, en efecto, funciona gracias a la bipartición. Lo mismo sucede en el siguiente:

Cumple un año más. En otra época eso pudo tener importancia. Pero ahora ¿qué importa un año más en el tiempo de un muerto? (36)

Su estructura bipartita permite la emergencia del efecto sorpresivo.

¹²³ Es importante dejar constancia de que Wilde ejerció cierto magisterio estético entre numerosos escritores mexicanos. Para Novo, por ejemplo, “Oscar Wilde es contexto y paradigma: el dandy y el epigramista, el genio en la vida y el talento en las obras”. (Monsiváis 2005 279).

¹²⁴ Díaz Dufo hijo busca ser incisivo, mordaz y se vale, además, de recursos retórico-estilísticos caros al epigrama y típicos como la paradoja: “La razón le abandona cuando necesita pensar” (32); el engaño-desengaño: “En su trágica desesperación arrancaba, brutalmente, los pelos de su peluca” (30) o la bipartición que, estructuralmente, prepara el terreno para la sorpresa: “Optimista impecable: por las noches zurce su corazón” (88). Abordó también, con crueldad, el epigrama literario: “Gastó largos años para hacerse un estilo. Cuando lo tuvo, nada tuvo qué decir con él” (90).

El acercamiento entre narrativa y poesía y aún de formas poéticas y tonos resulta muy interesante e ilustra la manera en que se relajaron los géneros desde el punto de vista de su estructura. El siguiente “epigrama” tiene, más bien, el sabor del haikú, ciertos matices que lo acercan a reflexión moral, a la meditación poética, que de algún modo funcionan como antecedentes de la poesía de José Emilio Pacheco:

La vida, como un soplo remoto, pasó entre sus dedos, íntima y ajena. De su visita quedó la huella del viento que agitó las hojas. (40)

Con lo anterior advertimos que la disolución de los géneros era un fenómeno constante y muy presente en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX.

Más que literatura seria, el epigrama era comúnmente visto como un ejercicio poético, un divertimento, un juego de ingenio. Así lo mostraron los autores “serios” cuya obra cifraba su prestigio en una poética muy alejada de “la agudeza”. Así, el viejo poeta y crítico modernista Luis G. Urbina escribe, estando apasionado de una mujer:

Macarina ¿qué pasó?
¿qué sucedió Macarina?
¡Deme usted el conqueorina
para el conqueorino yo! (Sheridan 2003 72)

Y el propio Alfonso Reyes, visto en la literatura mexicana como un Santo Varón, empleó el epigrama como verso de ocasión para, de algún modo, fustigar a Carlos Pellicer. Guillermo Sheridan explica la circunstancia en que apareció el poema de Reyes:

Bellas Artes había convocado a un concurso de piezas teatrales sobre temas de historia. Las obras llegan sin firma, claro. Ante una de ellas, que narraba la triste historia de la emperatriz *Carlota de México*, los jurados se preguntan quién será el autor. Uno de ellos —Reyes mismo, seguro— propone que el autor es o uno de los poetas Miguel N. Lira y Carlos Pellicer, o el popular cancionero Agustín Lara. (72)

Es así como escribe:

Música y danza se admira
en esta comedia rara:
¿Si es la Carlota de Lira
o es la Carlota de Lara?
Pero también puede ser
de Carlota Pellicer... (72)

Para Carlos Monsiváis,

Entre 1920 y la Segunda Guerra Mundial, la poesía cambia de status, deja de ser la religión de las rimas y las imágenes, se vuelve “secular” y no dispone ya de la resonancia que activó el modernismo (la excepción: López Velarde). En la hora de “la poesía libre”, una acústica literaria distinta se ofrece como alternativa y un sector significativo elige “la oscuridad” de la poesía pura. Se pierde el público de memoria fiel y agradecida, normado por las convicciones de la rima, y se abandonan las recetas de hondura anímica y el amor siempre místico (...) Con seriedad, ya nadie escribe para ser declamado. (Monsiváis 2004 68).

Quizá buena parte de la renovación lírica se le deba al escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña. Según consigna Guillermo Sheridan, “de Estados Unidos el maestro había traído la idea de comenzar a escribir como se habla y no como se piensa: utilidad ultraperiodística de escribir”. (Sheridan 1985 114). En aquellos momentos, el dominicano “busca conversos a

la disciplina intelectual e incorpora a sus diálogos y exigencias de lectura al poeta nicaragüense Salomón de la Selva” (Monsiváis 2004 29). Son los años posteriores a la Revolución Mexicana, 1924, y ha aparecido una nueva generación de intelectuales: los Contemporáneos. Salvador Novo, a encargo de Pedro Henríquez Ureña, prepara la *Antología de poesía norteamericana moderna* en la que traduce, entre otros, a los Imaginistas. En una coyuntura en la que las ideas estéticas cambiaban y que se incorporaban al canon los aportes de los diferentes movimientos de vanguardia, el epigrama también cambió.

Esta forma poética no se siguió identificando únicamente con la copla ingeniosa (herencia quizá del siglo XIX) sino que adoptó distintas formas derivadas de la brevedad. El epigrama recuperó, para sus fines, estructuras empleadas anteriormente como el soneto, la décima y otras estrofas de raigambre clásica además de acercarse cada vez más al verso blanco y al verso libre. Si Pedro Henríquez Ureña fue introductor de las nuevas ideas poéticas, Salvador Novo, su discípulo, fue quien verdaderamente las puso en práctica.

Desde muy joven, Novo fue maestro del escarnio y la ironía. Según Saúl Sosnowsky, esta formación “le permite incorporar a su lírica los recursos combinados del monólogo dramático, el verso narrativo y el epigrama griego” (Sosnowski 118).¹²⁵ Para Monsiváis, “para sobrevivir y para no sentirse apesado por el cinismo, Novo elige la maniobra que usa de la mala fama para burlarse de los sitios de honor. A Novo el humor, y

¹²⁵ Es muy interesante la poesía de Novo en esta época pues, de algún modo, sintetiza las ideas estéticas en boga. Particularmente significativo, como se ha visto antes, resulta el hecho de que Pedro Henríquez Ureña hiciera conocer a sus pupilos la poesía de Salomón de la Selva. Según Saúl Sosnowski, “*El soldado desconocido*, al incorporar el prosaísmo de la *New poetry*, introduce también las antigüedades modernizadas por Ezra Pound y otros poetas del renacimiento norteamericano. No es casual que De la Selva haya hecho más tarde sus propias versiones de la *Antología griega*” (Sosnowski 118). Con esto advertimos que, de alguna manera, el espíritu epigramático (economía verbal, condensación, síntesis, sorpresa) anima la poesía contemporánea.

un humor salvaje y procaz, lo distancia de la amargura de lo real” (Monsiváis 2004 49). En este poeta el epigrama se emplea de manera indistinta, ya como vehículo informativo (periodístico), y aún de crítica política, ya como respuesta a virulentos ataques. En Salvador Novo el epigrama es siempre eficaz. En diferentes contextos, se valdrá del ingenio. Por ejemplo, en 1923 escribe, bajo el seudónimo “Fidel” (¿aludiendo al ingenioso Guillermo Prieto?), la siguiente décima para declarar su amor a un chofer, Pepe Sabater, de la línea Juárez-Loreto, popularizada varios años después por Efraín Huerta:

Desde aquel feliz momento
Ángel de amor que te vi,
Mí corazón te rendí
Entusiasta y delirante
El corazón anhelante
Late por ti con ternura
Concédeme virgen pura
Una mirada piadosa
O tu amor, bella creatura. (56)

Según Monsiváis, entre 1926 y 1928, Novo “admite la lealtad de la sátira, el género donde el insulto, ennoblecido por la maestría verbal, le resulta a sus cultores la forma admisible de reconocimiento” (40). Es 1926 y el prestigio de Diego Rivera está en las nubes. Ha nacido también su segunda hija, Ruth, fruto del matrimonio con Guadalupe Marín. Ese año, por ejemplo, Rivera pinta “La vendedora de flores” y trabaja en los murales de la Secretaría de Educación Pública. En uno de ellos ha hecho escarnio de Salvador Novo. El poeta entonces “inicia la serie de sonetos y décimas de “La Diegada” (...) En su arrebató vindicativo, estos versos dan idea del sabio aprendizaje quevediano en la querrela *ad hominem*” (77). Ya que

Guadalupe Marín se casa con Jorge Cuesta, Novo retoma el viejo tópico del “cornudo”, caro a Marcial, Quevedo y aún a Sor Juana, y endilga al pintor el siguiente epigrama en forma de soneto, con la característica violenta puntilla final¹²⁶:

Cuando no quede muro sin tu huella,
recinto ni salón sin tu pintura,
exposición que escape a tu censura,
libro sin tu martillo ni tu estrella,

dejarás las ciudades por aquella
suave, serena, mágica dulzura,
que el rastrojo te ofrece en su verdura
y en sus hojas la alfalfa que descuella.

Retirarás al campo tu cordura,
y allí te mostrará naturaleza
un oficio mejor que la pintura.

Dispón el viaje ya. La lluvia empieza.
Tórnese tu agrarismo agricultura,
que ya puedes arar con la cabeza. (78)

¹²⁶ Novo explotará al máximo el tema del nuevo matrimonio de Guadalupe Marín con Jorge Cuesta. Nada es tan atroz como ser llamado cornudo en un ambiente cultural que pugna por “la literatura viril”. En una doble cuarteta de música hexasilábica dice:

Un crítico grácil, esbelto y albino,
de lánguido talle, los ojos asoma;
el diestro, siniestro, y el vuelo ladino
como una paloma.

Dejemos a Diego que Rusia registre,
dejemos a Diego que el dedo se chupe,
vengamos a Jorge, que lápiz en ristre,
en tanto, ministre sus jugos a Lupe.

En la invectiva, por supuesto, Novo alcanzó la maestría. En el marco de la disputa entre la “literatura viril” y el “afeminamiento de la literatura” de los años veinte, el novelista Luis Spota, joven aún, le inventa un apodo que se ha hecho célebre y ha perdurado a través de los años: “Nalgador Sovo”. Novo, que “conoce los daños de la ironía y la técnica del insulto memorable, y sus ataques no consisten en grandes parrafadas sino en agudezas”, responde con la saña de una redondilla afiladísima y mordaz, aprovechándose de un ingeniosísimo juego de metaplasmo y alusión a propósito del apellido de su adversario:

Este grafococo tierno
Tiene por signo fatal
En el apellido paterno
La profesión maternal.

En 1929, Pascual Ortiz Rubio “ganó” las elecciones presidenciales frente a la candidatura de José Vasconcelos, impulsor de otro poeta de Contemporáneos, Jaime Torres Bodet. Ortiz Rubio era, a todas luces, incompetente para el cargo. El 5 de febrero de 1930, según refiere Enrique Krauze, “en el instante en que aborda su automóvil para salir del Estadio, donde ha prestado juramento, el Presidente Ortiz Rubio sufre un atentado. Este anticlímax inicial será presagio de su régimen. Toda clase de chistes circularían sobre la debilidad del hombre a quien se apodaba “el nopalito” (por ser, supuestamente, un baboso)” (366). Uno de esos chistes corre a cargo –cómo no– de Salvador Novo, que escribe el siguiente epigrama, modelo de ingenio e inventiva verbal, burlándose de la herida en la mandíbula del Presidente:

Logre la bala asnicida

(no por perdida ganada
ni por ganada perdida)
debilitar la quijada
para atenuar la mordida (Monsiváis 2005 279).

Para Paz, el Novo de los epigramas y la sátira “tuvo mucho talento y mucho veneno, pocas ideas y ninguna moral. Cargado de adjetivos mortíferos y ligero de escrúpulos, atacó a los débiles y alabó a los poderosos; no sirvió a creencia alguna, no escribió con sangre sino con caca” (79)¹²⁷. Para Monsiváis, “Novo ha sobrevivido a los veinte, la época de su inicio, y ha llegado hasta hoy, como una conseja mítica que mezcla sonetos clandestinos y demoledores, provocaciones a la moral tradicional, epigramas como pelotones de fusilamiento, frases de entomólogo, ironía y maledicciones formidables” (214).

En 1929, Renato Leduc publica su primer poemario, *El aula, etc...*. Desde entonces se distinguió como un poeta tocado por el humor e, incluso, en ese poemario hay un par de poemas que, por su estructura, pueden fácilmente identificarse con el epigrama. Por ejemplo en “Otra égloga”, poema de dos cuartetos en endecasílabos, donde se hace escarnio de la gravedad de las formas poéticas clásicas y sus tópicos. La bipartición favorece, como en el epigrama clásico, la aparición de la puntilla final que genera el efecto cómico:

En las auroras color de maguey,
cuando apacentes tu cándida grey.
Cuando se aleje la noche proterva
y la gotita se irise en la hierba.

¹²⁷ En otro momento, Paz emparenta a Novo con Catulo, lo cual resulta, por supuesto, significativo. Dice: “la obra de juventud de Catulo es suficiente. No pedimos más. Lo mismo sucede con Salvador Novo. No es arbitrario pensar en Catulo al hablar de Novo: el erotismo eléctrico, la pasión, y el asco, la desesperación lúcida (el casi cinismo, casi piedad), la navaja de la inteligencia (para herir y para herirse), la precocidad y la procacidad, el dandismo y el sentimentalismo” (Paz 155).

Cuando los chivos en cópula santa
turben tu dulce quietud matinal,
piensa, Pastora, que a veces no es tanta
mi diferencia con ese animal... (Leduc 100).

El otro epigrama del volumen es “Cívica”, dos cuartetas en alejandrinos que critican no sólo el culto a la personalidad, el clientelismo, al caudillo, a la lógica política resultante de la Revolución Mexicana sino, incluso, a la idea de Historia. Los últimos dos versos del poema funcionan, igualmente, como el punzante aguijón del epigrama:

Caterva gobiernista, que sigue paso a paso,
el cadáver de un héroe que va para el panteón.
Una muchacha tiende rotundo y blanco brazo,
señalando en las nubes el vuelo de un avión...

Vapor caliginoso levanta la tierra.
La comitiva marcha, rezumando sudor.
Y un perrito *bull-terrier* encima de una perra,
Afánase y jadea... para mirar mejor. (109).

Según Octavio Paz, Renato Leduc “supo oír y recoger, como un caracol marino, el oleaje urbano; también supo transformarlo, con humor y melancolía, en breves e intensos poemas” (Paz 490). Y habría que recordar en este punto aquella máxima estética de T.S. Eliot: “la poesía no debe apartarse demasiado de la lengua corriente que se emplea y oímos a diario” (Eliot 76) ya que “toda revolución en poesía tiende a ser, y a veces se anuncia como, un retorno al habla común” (79). El epigrama es, sin duda, desde los tiempos del *latine loqui* de Catulo, Propertio, Marcial y los grafitos pompeyanos, una forma literaria que corre

paralela al *habla* de la gente, a la puesta en operación de la lengua. De ahí su fuerza alusiva y la necesidad de la pragmática para actualizar sus contenidos.

Durante el gobierno del Presidente Cárdenas, el gobierno mexicano abrió las puertas del país a los exiliados españoles, republicanos de la Guerra Civil. Este gesto, originalmente, no fue bien visto por algunos intelectuales mexicanos, en especial por quienes no comulgaban con las ideas políticas de los recién llegados, normalmente de orientación socialista. Xavier Villaurrutia se contaba entre los que miraron de reojo las iniciativas de Cárdenas y aprovechó la coyuntura para ejercitarse en la tradición epigramática de la invectiva. Cuando llegaron los republicanos, sus relaciones con sectores sociales que podríamos identificar con “el anticomunismo” o el “antiespañolismo” alcanzaron la máxima tensión. Guillermo Sheridan da cuenta de la temperatura del momento cuando escribe que:

El ímpetu inicial que hizo de la llegada de los exiliados una concelebración de la poesía hispánica se disolvía en una urdimbre de recriminaciones: algunos mexicanos que se enfadaban contra una mentalidad “colonialista”, y algunos españoles que se fastidiaban de la susceptibilidad mexicana. Es este tipo de encuentros de traban muchas explicaciones sobre ese malestar que se expresaba de mil maneras y que llevaba a Reyes a una desesperación, y hasta el arrepentimiento a veces, que poco atenuaba trasladar a su *Diario*: el malestar que provocó la hispanofobia de los nacionalistas, “la guerra literaria” en verso entre Bergamín, Novo, Usigli y Villaurrutia y otros muchos episodios. Una verdadera pesadilla. (Sheridan 2004 384)

La “guerra literaria” en verso, fue, por supuesto, librada mediante violentos epigramas. Éstos, supuestamente fueron respuesta ante la crítica que José Bergamín hiciera del autor de

La verdad sospechosa ya que se refirió a Juan Ruíz de Alarcón como un intruso del Siglo de Oro español. Es así como comienza a circular en fojas rosas la “Flor de epigramas en el 300 aniversario de la muerte de Juan Ruíz de Alarcón 1639-1939”. Originalmente, estos epigramas pasan por anónimos pero es el propio José Bergamín quien atribuye los versos al dueto Novo-Villaurrutia. Según Sheridan, “La participación de Novo me parece incuestionable: aunque muy lejos de sus mejores trabajos satíricos y epigramáticos, presenta semejanza estilística con ellos, como el uso de trasposiciones y rimas con sílabas cortadas. Su documentado desdén hacia los "peludos cuerpos" de los españoles, que reaparece en la primera estrofa, es otra evidencia” (Sheridan 2003b 25). Algunos de esos epigramas son los siguientes:

*Flor de epigramas
en el 300 aniversario de la muerte
de Juan Ruiz de Alarcón, 1639-1939*

No aspiraba al mimetismo
ni era semejante a ellos,
por más velludos más vellos,
el semejante a sí mismo.

Un dramático de antaño
llamó siempre a los empeños
españoles, por sus dueños,
los empeños de un engaño.

¿Dónde, con sesera escasa,
de España basta llegar,

para hallar comida y casa?

Mudarse por mejorar...

No hay español que se abstenga
en el colonial refugio
de cantar sin subterfugio:
no hay mal que por bien no venga.

Con una intención oscura,
deste Belarmín el labio
en superfluo desagravio
ganar amigos procura.

No es la nuestra rencorosa,
pero tu actitud al fin,
sincera o no, Belarmín,
es, la verdad, sospechosa.

Don Juan pretendió un empleo
en España, es la verdad;
mas en lograr su deseo
se tardó una eternidad.

Con cuánta facilidad
en cambio, los emigrados
en la Colonia empleados
se miran, que por los hechos,
se creen los solos derechos
en tierra de corcovados.

Sólo faltó Corcovalla
en la palaciega saña
de una bufonesca obrilla

de enanos, negros y villanos³⁹ de la Casa de España. (27).

José Bergamín respondió con una serie de sonetos, entre ellos el siguiente, en donde denuncia a los autores de los ataques en su contra:

Juan Ruiz de Alarcón, si dais posada,
que posaderas tome vuestra gente
a nosotros nos es indiferente,
pues ni les damos ni tomamos nada.

¿De nuevo es de novillo la puntada
o de villa o villorrio la ocurrente
villanía, despecho de impotente
volviendo grupas de ex privilegiada?

Fétido hedor el del rincón villano
que emparedada voz de choto envía
con equis de joroba por barrera.

Si no llegó la piedra sí la mano
al amigo perdido que la fía,
y hoy, en rigor, se la devuelve entera

(sobre la faz que hurtó la cobardía). (28)

Ante la respuesta despiadada y quevedesca, Villaurrutia le endosa los siguientes epigramas a Bergamín:

¿Cambias de opinión, al fin,

o niegas lo que sostienes?

O te falta, Bergamín,

o te sobra la que tienes.

*

Cortesía nativa y extranjera:

Lozano a Bergamín ha concedido

para corresponder a la primera,

la segunda mitad de su apellido (Capistrán 2003)

Al margen de la invectiva literaria y la polémica, Villaurrutia, hacia el final de su vida, compuso también algunos epigramas donde resaltaba no la obscenidad y el tono mordaz sino, por el contrario, el juego de palabras que, más que la carcajada, aspira a la sonrisa; epigramas a la Wilde, diríamos. En su *Cantos a la primavera y otros poemas* (1948), aparece dentro de los “Epigramas de Boston”, el siguiente,

Vicios privados en edificios

públicos llegan a servicios

públicos en edificios

privados (Villaurrutia 95)

o este epitafio, que funciona gracias a la fuerza del oxímoron en el último verso:

Duerme aquí, silencioso e ignorado,

el que en vida vivió mil y una muertes.

Nada quieras saber de mi pasado.

Despertar es morir. ¡No me despiertes! (96).

4.3 Renovación y *boom del epigrama*

Hasta mediados del siglo XX, el epigrama aún apelaba a la versificación isométrica e invariablemente a la rima, a una poética que, a pesar de los aportes de las vanguardias de principios de siglo, podríamos llamar “tradicional”. La liberación formal del epigrama mexicano se debe a la influencia del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, que estudió en la UNAM durante los años cincuenta y que habría de publicar bajo su sello sus *Epigramas* y traducciones de Catulo y Marcial en 1961.¹²⁸

Según lo refiere el propio Cardenal en sus memorias, “los epigramas que yo escribía tenían mucha influencia latina, especialmente de Catulo y Marcial a los que yo traduje, y también mucha influencia de los epigramas de Ezra Pound que también tenían mucha influencia latina” (Cardenal 2003 25).¹²⁹ Al epigrama tradicional y rimado, Ernesto Cardenal le opone una serie de conceptos abstraídos de la teoría poética de Pound y que se advertían de modo nítido en sus poemas¹³⁰. De ese modo Cardenal logra, con influencia del

¹²⁸ Según refiere Cardenal, a finales de los años cincuenta, ya próximo a dejar México y abrazar su vocación religiosa, “nombré a Ernesto Mejía Sánchez, que daba clases en México, albacea de toda mi poesía, aún inédita, porque todavía no había publicado ningún libro. Le dejé listos para ser publicados: mi libro de epigramas, las traducciones de Catulo y Marcial” (Cardenal 2003 93).

¹²⁹ Según Marcos Ruíz Sánchez, los epigramas de Cardenal “constituyen un ejemplo de actualización de un género tradicional. Abundan en ellos referencias a autores clásicos como Catulo y la poesía elegíaca. El modelo evidente de los epigramas es, sin embargo, la poesía de Ezra Pound. El *Imagism* introdujo en la poesía moderna formas exóticas como el haiku. En este mismo sentido hay que entender la recuperación de una forma como el epigrama, que aunque pertenece a nuestro sistema cultural, es prácticamente inexistente en la poesía moderna” (Ruiz Sánchez 2000 165).

¹³⁰ Desde sus inicios, la poesía de Cardenal estuvo influenciada por la tradición lírica norteamericana. Tradujo, incluso, una antología de esa poesía y, de algún modo, introdujo al español o popularizó entre los poetas de Latinoamérica algunos de sus postulados estéticos. Según Roberto Fernández Retamar, “él hace, en cierta forma, respecto a la gran poesía anglosajona reciente, lo que Darío hizo con respecto a la gran poesía francesa de su momento, es decir, la aclimata en nuestra poesía, en nuestra lengua” (Freidemberg 221).

Imaginismo, reconfigurar el género epigramático. Algunos de esos preceptos, que luego habrían de ser fundamento de exteriorismo son:

- Los versos no deben ser rimados [...] tampoco es bueno el ritmo regular.
- Hay que preferir lo más concreto a lo más vago [...] la buena poesía se suele hacer con cosas bien concretas.
- A la poesía le da mucha gracia la inclusión de nombres propios: nombres de ríos, de ciudades, de caseríos. Y nombres de personas.
- La poesía, más que a base de ideas, debe ser a base de cosas que entran por los sentidos.
- Hay que escribir como se habla.
- Evitar lo que se llama lugares comunes, o frases hechas o expresiones gastadas...
- Tratar de condensar lo más posible el lenguaje [...] Uno debe economizar las palabras como si estuviera escribiendo un telegrama. (Freidemberg 221)

Concisión, realismo y condensación, nuevamente, son los puntos fundamentales sobre los que descansa el epigrama. Cardenal, en realidad, para reconfigurar el género, omite la rima y el metro fijo. Se trata de un aporte notable pues esas adecuaciones se convirtieron, a la postre, en la norma. El verso libre y la estructura irregular son características que habrán de incorporarse a la moderna presentación del epigrama.

Este salto cualitativo fue posible gracias a la influencia de la poesía norteamericana en Cardenal vía Salomón de la Selva y José Coronel Urtecho. Al respecto, Cardenal explica: “en cuanto se refiere a mi poesía, creo que la principal influencia es la de Ezra Pound. De Pound procede casi toda la poesía norteamericana” (224). En algún momento, Cardenal refiere la manera en que opera la poesía del autor de los *Cantos* y que es, a final de cuentas, piedra angular de la poética contemporánea del epigrama: “la poesía de Pound

no necesita de adornos verbales, de metáforas, ni de muchos otros recursos retóricos a los que estamos acostumbrados en América Latina. La de Pound es una poesía directa; consiste en contraponer imágenes, dos cosas contrarias o bien dos cosas semejantes que al ponerse una al lado de otra producen una tercera imagen” (225). Esa contraposición de la que habla el nicaragüense se vincula estrechamente con las dos cláusulas que conforman la bipartición en el epigrama clásico.

En Cardenal la brevedad es relativa. Sus epigramas van de uno a catorce versos, normalmente en el tono natural de la conversación y con muchísima frecuencia apelando al discurso directo vía el apóstrofe, básico para producir el efecto de la proximidad y la ilusión del discurso directo:

Te doy, Claudia , estos versos, porque tú eres su dueña.
Los he escrito sencillos para que tú los entiendas.
Son para ti solamente, pero si a ti no te interesan,
un día se divulgarán tal vez por toda Hispanoamérica
y si al amor que los dictó, tú también lo desprecias,
otras soñarán con este amor que no fue para ellas.
Y tal vez veras, Claudia, que estos poemas,
(escritos para conquistarte a ti) despiertan
en otras parejas enamoradas que los lean
los besos que en ti no despertó el poeta. (Cardenal 1961 15)

Los epigramas de Cardenal son más proclives a la búsqueda de cierta candorosa intensidad “a la Catulo” que a la artificiosa configuración de la sorpresa maliciosa a través del ejercicio de agudeza e ingenio, “a la Marcial”:

Me contaron que estabas enamorada de otro
y entonces me fui a mi cuarto
y escribí ese artículo contra el Gobierno
por el que estoy preso. (22).

El nicaragüense no renuncia al remate sorpresivo del poema, básico en el género y casi programático en el bilbilitano. Esto se advierte, por ejemplo, en el siguiente texto, donde los dos últimos versos gestan la sorpresa:

Yo he repartido papeletas clandestinas,
gritado ¡VIVA LA LIBERTAD! En plena calle
desafiando a los guardias armados.
Yo participé en la rebelión de abril:
Pero palidezco cuando paso por tu casa
Y tu sola mirada me hace temblar. (25)

El juego de ingenio, sin embargo, no está excluido de estos epigramas. Quizá el texto más reconocido y recordado funcione gracias a un juego de palabras que construye, a su vez, un juego de espejos:

Al perderte yo a ti, tú y yo hemos perdido:
yo, porque tú eras lo que yo más amaba
y tú porque yo era el que te amaba más.
Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo:
porque yo podré amar a otras como te amaba a ti,
pero a ti no te amarán como te amaba yo. (19)

En otros momentos, Cardenal recurre a procedimientos tradicionales como la hipérbole y la iteración de sonidos o isofonías para producir alta intensidad, aunque es preciso decir, llegados a este punto, que la aliteración y la paronomasia son operaciones de metaplasmo escasamente empleadas en la epigramática:

Ayer te ví en la calle, Miriam, y
te vi tan bella, Miriam, que
(Cómo te explico qué bella te vi!)
ni tú, Miriam, te puedes ver tan bella ni
imaginar que puedas ser tan bella para mí.
Y tan bella te vi que me parece que
ninguna mujer es más bella que tú
ni ningún enamorado ve ninguna mujer
tan bella, Miriam, como yo te veo a tí
y ni tú misma, Miriam, eres quizás tan bella
porque no puede ser real tanta belleza!.
Que como yo te vi de bella ayer en la calle.
o como hoy me parece, Miriam, que te vi. (38).

Así pues, realismo (exteriorismo, concreción), intensidad, altura emotiva, agudeza a través de remates sorprendidos, cierto candor y la música de las palabras del discurso cotidiano en un ritmo irregular, configuraron una nueva manera de entender el epigrama o, más bien, lo adecuaron a la sensibilidad de mediados del siglo XX. Cardenal, de algún modo, actualizó el epigrama y estableció una “manera” que habría de ser seguida en Hispanoamérica y que ejercería en México.

Esta “escuela nicaragüense” se consolidó en México con la presencia de Ernesto Mejía Sánchez, que fue, además, formador de escritores durante el tiempo que trabajó como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus epigramas, escritos como

los de Cardenal, en los años cincuenta, son fundamentalmente de tema político. “A los poetas del exilio” reflexiona en torno al “compromiso” en la literatura y, gracias a la ironía, presenta también el tono de la arenga:

No envidiamos vuestra comodidad
ni vuestros insultos al dictador
ni vuestras epopeyas a Sandino;
eso bien puede hacerse fuera de las fronteras.

Preferimos estar aquí, hasta
que el dictador convierta nuestra
cobardía en heroísmo, cada palabra
que no hemos dicho, en certero proyectil:
queremos que Sandino renazca entre nosotros. (Carreto 2006 109)

La influencia de Ernesto Cardenal se comenzaría a advertir en el trabajo de los poetas jóvenes de los años sesenta. Es el caso de José Emilio Pacheco. La poética de sus dos primeros libros *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego* cambió y, para su tercera colección de poemas, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, se acercó al tono y a los procedimientos propios del epigrama. Una de las secciones del libro lleva por título “Postales, conversaciones, epigramas”. En esa sección aparece el poema “Pompeya”, que funciona no por su mordacidad sino gracias a la sorpresiva imagen final:

La tempestad de fuego nos sorprendió en el acto
de la fornicación.
No fuimos muertos por el río de lava.
Nos ahogaron los gases. La ceniza
se convirtió en sudario. Nuestros cuerpos

continuaron unidos en la piedra:
petrificado espasmo interminable. (Pacheco 89)

En el caso del epigrama titulado “Escorpiones”, la puntilla final, que cita al *Eclesiastés*, se advierte particularmente aguda y bañada en hiel gracias a la alusión, un procedimiento caro a Pacheco y en general al epigrama, quizá por sus orígenes tan próximos al verso de circunstancia:

El escorpión atrae a su pareja
y aferrados de las pinzas se observan
durante un hosco día o una noche,
anterior a su extraña cópula.
Termina
el encuentro nupcial:
el macho
es devorado por la hembra
que, dijo el Predicador,
es más amarga que la muerte. (101)

En “El cancionero apócrifo”, apéndice de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, sus heterónimos, Julián Hernández, con ironía y acritud a la Marcial, y Fernando Tejada, “a la Catulo, abrazan también decididamente la poética del epigrama¹³¹. Resulta significativo consignar, respecto a la poesía de Julián Hernández que, en la nota introductoria de su conjunto de poemas, en la tendencia del ensayo-ficción, se explicita la intencionalidad estética del autor modelo. Se lee:

¹³¹ Es interesante que, en una especie de “filología ficción”, según se consigna, “El cancionero apócrifo” de Julián Hernández se publica en 1952, algunos años antes de que se empezaran a escribir los primeros epigramas de Ernesto Cardenal, que renovarían el género. Esta nota crítica de ficción ¿podría ser tomada como una especie de negación de la influencia del poeta nicaragüense? Es posible, aunque en la conversación Pacheco ha hablado de que la poesía Cardenal, efectivamente, fue una gran influencia para la suya.

Como era de esperarse, los epigramas de *Legítima defensa* no fueron mencionados en ninguna parte. Sin embargo tienen el valor y el interés de no parecerse a nada de lo que por entonces se escribía en México. Intentan y a veces logran expresar poéticamente la amargura sarcástica de un perpetuo excluido que contempla la vida literaria, y la existencia toda, con quebrantada y a la postre estéril ironía. (103).

Fernando Tejada construye un discurso amoroso que no deja de aludir y parodiar a Cardenal y de reescribir, con cierta puya, uno de sus epigramas más famosos:

El tronco de aquel árbol en que un día
inscribí nuestros nombres enlazados
ya no perturba en tránsito de la calle:
ya lo talaron, ya lo hicieron leña. (111).¹³²

La poética del epigrama parece haber sido enteramente asimilada en los posteriores poemarios de Pacheco: echa mano del remate sorpresivo del poema, de la concisión y la brevedad para acrecentar la “energía” del texto. Sus poemas funcionan, como en el caso del epigrama clásico, en el nivel de la *logopeia*. Pacheco fue el primer poeta mexicano que escribió epigramas modernos. Su fascinación por el género lo llevó incluso a la traducción y adaptación (a veces a la traducción-ficción y escritura de aproximaciones) de distintos epigramas de la antología griega en sus “inventarios”. De este modo, se ha convertido en un

¹³² En el epigrama de Cardenal se lee: *Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa / –un banco debajo de un árbol de quelite– / que tú conoces (aquella a quien escribo/ estos versos, sabrá que son para ella)./ Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite;/ la luna reflejada en la laguna de Tiscapa, / las luces del palacio del dictador,/ las ranas cantando abajo en la laguna./ Todavía está aquel árbol de quelite; todavía brillan las mismas luces;/ en la laguna de Tiscapa se refleja la luna; pero aquel banco esta noche estará vacío,/ o con otra pareja que no somos nosotros.* (Cardenal 1961 40)

gran difusor del género. alguna de sus aproximaciones es, por ejemplo, la siguiente de Asclepiades de Samos:

Ayer tuve a Melisa entre mis brazos.
Una cadena atada a su cintura
llevaba escrito en letras de oro:
Ámame.
No te importe después
que otros me tengan.

Desde finales de los años sesenta, un poeta de mayor edad que Pacheco inicia también la aventura epigramática. Se trata de Efraín Huerta. Su poesía se caracterizaba, desde el punto de vista estilístico, por un lirismo identificado con la urgencia (gracias a la enumeración), la superposición de imágenes, el empleo del neologismo y no pocas veces el verso de largo aliento. En su poesía el humor, a la par del tema amoroso, tenían un sitio plenamente reconocible. Pero fue hasta la publicación de *Poemas prohibidos y de amar* que aparecen con toda su fuerza ciertos epigramas satírico-burlescos llamados “poemínimos”. La presentación de estos poemas, por cierto, no carece de humor. Ya “enemistado” con Octavio Paz, Huerta señala:

los poemínimos: durante mucho tiempo, supuse con ingenuidad que estos breves poemas podían ser algo así como unos epigramas frustrados. Error. Mi hija Raquel (8 años), al leer algunos, declaró lo siguiente: “son cosas para reír”. Poco después, en la casa de un famoso pintor, Octavio Paz (58 años) los definió de esta manera: “son chistes”. Me alegró en extremo que, separados por medio siglo de experiencia y cultura, Raquelito y Octavio hubieran coincidido. (Huerta 278)

Estos breves poemas humorísticos bien pueden ser tomados como epigramas (esta fue intencionalidad primera, la *intentio auctoris*) ya que además de la concisión y la economía verbal, giran en torno a algún procedimiento identificado con la agudeza. Muchos de estos poemínimos, como en el caso del epigrama clásico, son poemas de circunstancia, coyunturales, diríamos. Algunos de estos epigramas son:

Amenaza

Bienaventurados

Los poetas

Pobres

Porque

De ellos

Será

El reino

De los

Suelos (280)

*

Protagórica

El

Hambre

Es

La medida

De todas

Las

Cosas (352)

Efraín Huerta recurría normalmente, para generar el efecto humorístico, a distintas operaciones de metaplasmo: esencialmente la alteración de significantes conocidos o socialmente codificados. Una leve alteración del significante altera, en realidad, toda la estructura del discurso y lo resignifica. Se trata de un procedimiento que va de la mano con la parodia pues ésta “se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios” (Beristáin 39). Así, Huerta tomaba frases populares o refranes y modificaba algún rasgo distintivo de alguna palabra. En el caso de “Distancia”,

Del
Dicho
Al
Lecho
Hay
Mucho
Trecho (336)

en un ejercicio de adición, se agrega o, más bien, se prolonga un rasgo distintivo, un fonema líquido /l/, y de ese modo se resemantiza la frase popular.

Efraín Huerta le ha entregado a la literatura mexicana uno de los poquísimos poemas que logran lo humorístico gracias a un metágrafo (alteración de la normalidad gráfica del discurso) que se conjuga con la ley de la isomorfía. Se trata de “PN”, un poema que funciona gracias a la *dissimulatio*, la relación paratextual entre título y texto, la alusión a un enunciado religioso (que se torna cómico), y fundamentalmente, gracias a la disposición gráfica del texto:

P.N.

Mas

Líbranos

De

Todo

Amor

Amén (408)

El propio Octavio Paz, al referirse a esta zona de la poesía del guanajuatense comenta: “también cultivó el epigrama, los poemínimos: breves, punzantes y, a veces, alados”. (Paz 492).

Otro poeta que ha empleado el epigrama como efectivo vehículo expresivo es Eduardo Lizalde. Desde 1949, con sus “14 poemas microscópicos”, aún dentro del poeticismo, había mostrado cierta predilección por la poesía breve y sus posibilidades. Sus poemas de entonces eran textos a medio camino entre el haikú y el epigrama. Pero no fue sino hasta el clásico *El tigre en la casa* (1970) cuando Lizalde escribe ya, sin explicitarlo en sus títulos, epigramas. El primer texto de esa colección, incluso, es un epitafio, tema y forma primigenios del género con el ingenio habitual fundado en la paradoja:

Sólo dos cosas quiero, amigos,

una: morir,

y dos: que nadie me recuerde

sino por todo aquello que olvidé. (Lizalde 125).

La sección “Lamentación por una perra”, de ese mismo poemario, está exclusivamente compuesta de epigramas. Y Lizalde le imprime al epigrama un sello particular: una textura

lingüística áspera que genera, a la postre, un poema que se percibe violento. Por ejemplo el siguiente texto:

Muerde la perra
cuando estoy dormido;
rasca, rompe, excava
haciendo de su hocico lanza,
para destruirme.

Pero hallará otra perra
que gime y cava hace veinte años. (141)

en el que alternar oclusivas (/p/, /t/, /k/, /b/, /d/, /g/), vibrantes múltiples (/R/) y fricativas (/s/) produce esa sensación de violencia que le va tan bien al epigrama y a su acre tono de mordacidad. El subtítulo de su siguiente poemario, *La zorra enferma* (1974), hace referencia a esta forma poética, que se había naturalizado en su discurso: (malignidades, epigramas, incluso poemas). Sus poemas apelaban a la connotación, es decir, a la construcción de poemas cargados de emoción y dotados de un aguijón de humor amargo.

Junto a Cardenal y a Mejía Sánchez, otro extranjero, un guatemalteco, escribió epigramas y ejerció honda influencia en la poesía mexicana, Carlos Illescas. Desde su *Réquiem del obsceno*, publicado en 1963, en los inicios del furor epigramático, este poeta mostró que sus epigramas se diferenciaban de los de Cardenal en el tono. Mientras el nicaragüense se valía de una vuelta a la *glikités*, al lirismo, a cierta suavidad y candor o ingenuidad, Illescas prefería la acritud, la irreverencia, incluso una violencia conducida por la ironía y, a nivel de la forma de la expresión, por sonidos oclusivos y vibrantes que servían de soporte a un humor y una ternura lacerantes. Sus poemas, como todo epigrama

modélico, presentaba en la última línea un aguijón (*acumen*) que, amén de punzante, genera sorpresa:

Vuelvo a morir después
de tanto tiempo de andar vivo.
¡Resucítame, valerosa!
Pasa tus dedos por mi frente y dí:
“¡Eyacula!” (Illescas 16).

*

Hoy diré cuánto te amo,
cuánto mi corazón consumes,
cómo el agua rebosa
la copa y los peces respiran
tu salubre veneno.
Voy a decirlo. Escucha:
–Odio a quienes duermen contigo. (62).

En otros momentos, Illescas, a la manera de Marcial, pareciera burlarse de las costumbres y los valores contemporáneos. A través del epigrama, entonces, se aproxima a la crítica moral. Escribe, en este tenor, “Vía láctea”:

Si olvidas ejercer,
poeta, la cursilería,
tu mujer partirá con el lechero
el pan que a ti te niega remilgosa.
Atiéndeme. Sopla a su oído:
“terroncito de azúcar.
Vida mía”.

Así las cosas, la verás entonces
(lo seguro)
guiñarle sólo un ojo. (Carreto 2006 86)

El boom del epigrama en México fue iniciado por Ernesto Cardenal en 1961 con la publicación de sus *Epigramas* y traducciones de Catulo y Marcial. A partir de entonces, esta forma poética o, mejor, esta *intención poética*, fue trabajada por algunos de los autores más representativos de nuestro pasado reciente. Las décadas de los sesenta y setenta, y aún ochenta, vieron cómo el epigrama se convertía en un tipo de poema que, ya sea en la búsqueda de la agudeza o de la emoción, y debido a su brevedad, se popularizó. Además de los citados arriba, algunos poetas que escribieron epigramas en esta época fueron, entre otros, Enrique González Rojo, Raymundo Ramos, Raúl Renán, Hugo Gutiérrez Vega, Saúl Ibargoyen, Gabriel Zaíd, Hernán Lavín Cerda, Roberto López Moreno, Francisco Liguori y aún el propio Octavio Paz no resistió la tentación. Así, en *Árbol adentro*, preparado entre 1977 y 1988, escribió en alejandrinos y con cierto gusto a paradoja “Epitafio sobre ninguna piedra”:

Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas
un antifaz de sombra sobre un rostro solar.
Vino Nuestra Señora, la Tolvanera Madre.
Vino y se lo comió. Yo andaba por el mundo.
Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire. (Paz 2004 136).

Paz, piedra fundamental de la poesía mexicana y por ello referencia irrenunciable, al referirse a la poesía breve en sánscrito, ofrece una definición del epigrama, que de algún

modo parece ingenua pero que es relevante, naturalmente, porque nuestro mayor crítico se ocupó del género:

Los poemas breves en sánscrito clásico son, como los de los griegos y los latinos, *epigramas*. Esta palabra no quiere decir únicamente poema breve, satírico o ingenioso, sentido que le dan nuestros diccionarios. El significado es más amplio: composición que expresa en unos pocos versos las peripecias de los hombres, sus sensaciones, sus sentimientos y sus ideas. (549).

Carlos Illescas, entre los anteriores, es fundamental para el desarrollo del epigrama en México. Funge como una especie de eslabón con las promociones emergentes de poetas a finales de los años setenta, un transmisor de la poética del epigrama. Fue tutor, en la beca del INBA-FONAPAS, entre otros, de dos poetas que iniciaron su obra visitando este género: Héctor Carreto y Vicente Quirarte. Illescas publicó y presentó una de las primeras publicaciones de estos poetas, un libro colectivo en el que escribían epigramas: *Lejos de las naves* (1979). Vicente Quirarte había publicado en su *Teatro sobre el viento armado* una sección titulada “Epigramas para la desamada”. Eran textos “a la Catulo” en los que la intención fundamental giraba en torno a la construcción de la intensidad. Para ello se valía del sorpresivo aguijón final, no artero, sino emotivo. Empleaba también, entre otras cosas, el nombre “Lesbia” para configurar el destinatario interno de los poemas.¹³³ En otros momentos, Quirarte intenta alejar al epigrama del tono neutro, intensificándolo y con un tono que recuerda cierta poesía de Rubén Bonifaz Nuño:

¹³³ Este empleo es muy significativo porque, como ha expuesto Helena Beristáin, “estamos ante un fenómeno que afecta mucho más que el nivel léxico pues estamos ante una alusión que acarrea consigo un amplio, hondo y rico mundo literario que queda dicho sin que sea dicho, con la sesgada referencialidad que, además, crea, una estructura abismada (...) Ello ocurre exista o no conciencia en el emisor; de todos modos hay un saber intuitivo”. (Beristain 51).

Tú eres la culpable
de que no me hagan voltear los *jeans*
de esa muchacha cuyas caderas
provocarían la envidia
de la Plaza de la Constitución.

Por el aire rubio y rizado
de este Palacio, Lesbia, que es de hierro,
suelo vagar de cuando en cuando,
porque puedo así, sin despertar sospechas,
sin que nadie me pregunte qué deseo,
soñar que ese vestido reclama
tus hombros y tu talla
o que aquellas medias, si pudieran hablar,
pedirían ser llevadas por tus muslos. (Quirarte 40).

*

Si yo te besara como te recuerdo,
no podrías respirar un solo segundo. (41)

En *Calle nuestra*, que aún pertenece a su primera poesía, Quirarte escribe aún epigramas. Su “Nota al pie de Catulo” es interesante porque echa mano de la alusión, la ironía y la parodia, procedimientos frecuentes en el epigrama contemporáneo amén de construcciones sintácticas muy a lo Lizalde:

Yo decía:
Me moriré cuando haya escrito
un poema más perenne que el silencio.
El sujeto serías tú, Lesbia, por supuesto.

Pronto supe que las palabras
son sólo combustibles
en el momento mismo de tomarlas
y que el tiempo por delante
será tan breve que mi nombre
no habrá de alcanzar la enciclopedia.

Como te amo tanto, Lesbia mía,
y algún día también serás
la esposa de otro Folco Portinari
con hijos que no leerán mis versos,
que todos sepan desde ahora
que siempre estuviste como quieres
y también como yo quería;
que medías tanto de busto y tanto de cintura
y otro tanto y tanto y tanto de caderas,
para que mañana los eruditos,
los ratones de biblioteca, los estudiantes de literatura,
recuerden, estudien, registren y celebren tus blue jeans
y no haya necesidad de buscarte un sitio
al lado de la casta Beatriz, tan aburrida. (101).

Héctor Carreto, por su parte, ha construido su obra en la escritura de este género. Esto, incluso, lo llevó a ganar el máximo reconocimiento para un poeta en México: El Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2002 por *Coliseo* y a preparar la única antología del epigrama hispanoamericano que circula en México: *Vigencia del epigrama*. Sus textos, a la

Marcial, normalmente se preocupan más por el procedimiento que por el efecto producido.¹³⁴

Carreto se vale, además, del juego intertextual (la alusión) y del código cultural, según lo entendía Roland Barthes, para generar sentido o actualizarlo.¹³⁵ De este modo aspira a cumplir uno de los rasgos del epigrama, el *noema*, referir lo no explicitado. Lo anterior en la lógica de que, en lo no dicho, radica el poema. Así, por ejemplo, “El caballo de Trojan”:

Esa noche, mientras Paris,
absorto, pulía su dardo;
mientras Menelao soñaba
con lienzos tibios detrás del muro,
me escurrí hasta la pieza de Helena
y, envuelto en un disfraz de látex,
logré violar las puertas de Troya. (Carreto 2002 18).

Carreto construye sus textos apelando al remate sorpresivo y a la ruptura de la isotopía o pertinencia del texto para generar el efecto cómico. La agudeza funciona aquí como alotopía. Un epigrama en el que se advierte con mayor fortuna lo anterior es “A un empleado”:

¿Le molesta, empleado Vargas,

¹³⁴ Desde la época de la *Antología griega*, debido al requerimiento estructural de la agudeza, el epigrama ha fungido como una especie de laboratorio poético, laboratorio de asombros, en el que se ensayan diversos recursos retórico-estilísticos. Por ello, el epigrama ha dado origen y es matriz de otras formas poéticas breves.

¹³⁵ Respecto a la alusión, es pertinente recordar aquí a Julia Kristeva cuando afirmaba que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Beristáin 47). El código cultural, por su parte, es definido por Barthes del siguiente modo: “Los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber (físico, fisiológico, médico, psicológico, literario, histórico, etc.) que se cita sin construir –o reconstruir– la cultura que articulan.” (Barthes 15)

que me acueste con su esposa?
Tenga lógica, mi amigo;
soy más guapo que usted –qué remedio,
y soy su jefe,
le recuerdo. (2006b 32)

El procedimiento del engaño-desengaño es clásico en el género. El desengaño se configura gracias a la agudeza, que introduce un elemento que altera, de algún modo y en algún nivel de la lengua, el trayecto isotópico, que asegura la cohesión del discurso y su lógica.

Marco Antonio Campos, apenas mayor que los anteriores, escribió hacia principios de los años setenta un tipo de epigrama muy particular emparentado con lo que Octavio Paz llamó, en *El arco y la lira*, “la meditación poética”. Campos reflexiona en el poema y emplea los códigos de género del epigrama, concretamente el estilo ático, el tono de ironía y el remate que pretende ser sorpresivo para tornar poética la reflexión. Así sucede, por ejemplo, en “Mi odio”:

Odio a los que para acomodarse la corbata
se tardan un diciembre;
a los que después de haber escrito
versos de perro dolido
mendigan la alabanza ajena.
Odio a los que desprecian
la mujer que los acosa
por un sueño que nunca alcanzarán,
y a los que con teología
–pulcramente inexacta–
se sirven de los imbéciles.
Día a día, Marco Antonio Campos,
vigilé tus actos. (Campos 39)

Campos también escribió epigramas de carácter amoroso, político y visitó el epitafio, en esa configuración genérica que echa mano de la paradoja como piedra angular y recurso típico de la *bon mot*:

Yace aquí. Las estrellas
que no reveló en vida
lo contemplan bajo hierbas y flores.
Nadie sabe ni lee,
en el país de vencidos,
que él anheló ser el vencedor único. (204)

En lo que podemos llamar “el boom del epigrama” de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, poetas de mayor edad también se hicieron presentes. Es el caso de Enrique González Rojo (1928), Raúl Renán (1928) y Raymundo Ramos (1932). González Rojo mostró siempre predilección por el poema de humor. No pocas veces echó mano del poema breve como soporte del efecto humorístico. Series como “Epitalamios” o “Frutos de agridulzura” de *para deletrear el infinito* (1972) o “Epigramario” de *El antiguo relato del principio* (1975) así lo demuestran. Para lograr lo cómico recurre, como Efraín Huerta, a la alusión vía el trastocamiento de los significantes y la reconfiguración del sentido gracias a la proximidad fónica:

No digas nunca
de esa mujer no beberé (González Rojo 58)

*

La poesía sucia
se lava en casa (58).

En otros momentos echa mano de la alusión literaria para reformular el sentido de los referentes:

A una alumna,
llamada Alicia,
la llamo yo,
al verla tan hermosa, tan deseable,
Alicia en el país de sus propias maravillas. (59).

En 1980 se publicó en Liberta Sumaria, según creo, el mejor libro de epigramas en la tradición mexicana: *Escorpión en invierno* de Raymundo Ramos. El tono del libro destaca por su acritud extrema, por su violencia cínica, por el sarcasmo propio de la ironía maledicente y malintencionada. En Ramos, el empleo de la agudeza en sus múltiples formas es, efectivamente, el soporte de una puntilla final lacerante. Así, por ejemplo, el primer epigrama del volumen, sorpresivo y riente y atroz gracias a la paradoja:

Deja que tu amiga, gata furiosa,
Arranque tiras de piel a tu espalda
Y que, mientras la violas, grite: “bruto”, “bestia”.
Ella agradece en su interior
la dulce victoria de ser vencida. (Ramos 9)

Sus epigramas dan muestra de la maestría en el dominio de los códigos del género. Por ejemplo cuando recurre a la bipartición, modélica al menos desde Marcial:

“Te amo, te amo”, dices,
pero tu voz suena más falsa
que la de un tribuno
en los escaños del Senado. (10)

El efecto humorístico de un poema político-amoroso como el anterior se potencia, claro, en el símil y recuerda las palabras del retórico ruso Mijail Lomonosov al afirmar que la literatura funciona gracias a la conjunción de ideas lejanas. Ramos, a la manera del violento epigrama latino, configura ese destinatario interno que será objeto de la *diffamatio* y lo hace en temas sensibles socialmente, lo que torna más agresiva su puya. Así sucede, por ejemplo, en el siguiente epigrama donde lo no dicho, nuevamente, imprime donaire al texto:

Dices, Taurino, amigo,
que tu mujer te engaña algunas veces-
Creo que es tu modestia
la que te hace hablar de esa manera. (40)

Como Marco Antonio Campos, Ramos también emplea el epigrama para ejercitar la meditación poética. Lo hace con una variante: echa mano del tono de reflexión moral, tan extendido y caro a los latinos:

¿Hablas bien de mí?, ¿me adulas?
Tú, ¿mi más encarnizado enemigo?
¿Qué debo creer entonces?
¿Qué tus sentimientos han cambiado
de la noche a la mañana?
¿O que debajo de la túnica blanca

de tu sonrisa se esconde el puñal? (18)

Otro procedimiento muy interesante, y casi único, que aparece en los epigramas de Raymundo Ramos es el empleo de la sinestesia en el aguijón final. Su poema presenta dos proposiciones que se resuelven con esa sinestesia que sirve, además, de puerta a una candorosa lascivia:

En la parada del metro observé largamente
a la *Señorita Sonrisa* y a la *Señora Tentación*.
Les hice sendos niños mentales
con el tierno falo de la mirada. (56)

La poética del epigrama estaba ampliamente difundida en México y a las traducciones de Catulo y Marcial preparadas, entre otros, por Ernesto Cardenal y Rubén Bonifaz Nuño, se sumaron muchas otras, entre ellas una del propio Raymundo Ramos, como epílogo de su volumen de epigramas. Estas versiones se distinguen por su proximidad con el coloquialismo en boga desde hacía por lo menos veinte años, con cierto tono semejante al de la antipoesía propuesta por Nicanor Parra y aún al estilo de la literatura de onda¹³⁶:

Vivamos, Lesbia, y amémonos
sin importarnos un comino las murmuraciones
de la momiza.
El sol se mete y sale todos los días,
pero cuando a nosotros se nos apague la lucecita

¹³⁶ Con la antipoesía de comparte únicamente el tono coloquial y la búsqueda del humor. Sin embargo, el epigrama y el antipoema se diferencian en la *intención* que los anima. Guillermo Sucre, además, considera otros elementos que lejanamente emparentan ambos discursos: “El humor, en Parra, empieza por operar sobre el lenguaje mismo. No se trata de que lo violente; su sintaxis no puede ser más simple y nítida, irónicamente sentenciosa o lapidaria a veces” (Sucre 266).

vamos a dormir una noche eterna.
Dame mil besos, cien más,
después otros mil, luego otros cien,
luego todavía otros mil y después otros cien más,
y por fin, cuando sean chorrocientos mil
enredaremos la cuenta para ignorarla
y que nadie nos haga mal de ojo
contando el chingo de besos que nos hemos dado (99).

De alguna manera estas tendencias estéticas favorecieron ese boom, renacimiento y amplia difusión o revitalización del epigrama mexicano en la segunda mitad del siglo XX.

En 1981, Raúl Renán publicó *Catulinarias y sáficas*, en honor de Cayo Valerio Catulo. Estos epigramas también se adscriben al lacerante tono del *latine loqui* y, en general, parecieran seguir fielmente (a veces imitando la sintaxis) los códigos de género:

El joven Serviliano
después de calzar
las sandalias
del Emperador
armó la lascivia
de la Emperatriz
con la espada de su sexo. (Renán 17)

Asimismo, Renán configura simbólicamente el nombre de su destinatario interno para completar la significación del poema:

No sólo en oros es rico Caudalio,
en ocios y amoríos
que dispendia

en brazos de mancebo. (26)

Un procedimiento interesante y poco usual aparece en uno de los textos de Raúl Renán:

Es cierto que todos,
esclavos y nobles
se inclinan a tu paso,
Numa Tirano...
no está lejos el día
en que también se humille
ante tu majestad la rama de la horca (20)

Se trata, claro, de un epigrama político en el que la puya final funciona gracias a la plasticidad de la imagen y a la mayor densidad del último verso. *Fanopeia* y *logopeia* se funden para redondear el sentido del discurso. Un breve acercamiento a la ley de la isomorfía.

En realidad, pocas mujeres han escrito epigramas en México. Una de las primeras fue Minerva Margarita Villarreal (1957) quien a mediados de los años noventa del siglo pasado escribió sus *Epigramísticos*. Hacia finales de la década, Arturo Dávila (1958) publicó sus *Catulinarias*, el único epigramista mexicano publicado en el extranjero, concretamente en España por la editorial Hiperión. Entre los poetas nacidos ya en los años sesenta, destacaron especialmente como epigramistas Félix Suárez (1961) y Dana Gelinas (1962). Leticia Herrera (1960), Carlos López (1954) y Dante Salgado (1966) también han visitado esta forma poética. Los poetas de la generación de los setenta prefirieron el cultivo de otras formas y no es sino hasta poetas nacidos en los años ochenta como Iván Cruz

Osorio, con *Tiempo de Guernica*, Marco Antonio Murillo, con *Muerte de Catulo*, o Daniel de Juanes con sus papeles infamantes, que se revisita el género¹³⁷.

En este punto, la pregunta a plantear es ¿por qué la segunda mitad del siglo XX experimentó ese boom del epigrama? ¿Por qué la intención epigramática se ha inoculado en otras formas de la poesía breve y aún en textos más allá de los códigos de género de la poesía, formas de la prosa como el microrrelato o la minificción de resolución ingeniosa?¹³⁸

Desde la perspectiva de los estudios culturales podría conjeturarse que, como lo ha supuesto el semiólogo italiano Omar Calabrese, en el periodo cultural que vivimos y que algunos identifican bajo el nombre de posmodernidad, se advierten, en diversos ámbitos de la semiosfera, rasgos semejantes a los que se vivieron en el barroco. Por esa razón, ha llamado al periodo histórico que inicia con la segunda guerra mundial y que continúa hasta la fecha, “era neobarroca”. Y aquí sería pertinente recordar que la agudeza y el ingenio constituyeron el paradigma literario de aquel momento. Al considerar esta premisa, no resulta extraña la gran presencia de la intención epigramática (y su búsqueda incansable de la sorpresa) en la literatura contemporánea.

Otra conjetura respecto a este boom del epigrama puede llevarnos hacia una cuestión de poética o historia literaria. En México, desde la aparición de *Poesía en movimiento*, Octavio Paz ponderó ciertas ideas estéticas que, a la postre, privilegiaron una

¹³⁷ Félix Suárez publicó epigramas en los poemarios *Peleas* (UAEM, 1989) y *Legiones* (Praxis, 2004); Dana Gelinas publicó epigramas en *Bajo un cielo de cal*, Tierra Adentro, 1991; Leticia Herrera, en *Poemas para llorar* (Gobierno de Nuevo León, 1993); Carlos López, en *Fuego azul* (Praxis, 1997); Iván Cruz Osorio, en *Tiempo de Guernica* (Praxis, 2005), Marco Antonio Murillo, en *Muerte de Catulo* (Ediciones El drenaje, 2011) y Daniel de Juanes antologado en *La luz que va dando nombre. 1965-1985 20 años de la poesía última en México* (Secretaría de Cultura de Puebla, 2007) y en Alforja. Revista de Poesía. No. 38, otoño, 2006.

¹³⁸ En consonancia con lo anterior, Bernard Roukhomovsky explica: “la fécondité du modèle épigrammatique ne s’arête pas à la frontière entre vers et prose” (Roukhomovsky 124) y citando a P. Laurens recuerda que “l’ épigramme apparaît dans ses constructions ambitieuses moins comme un genre poétique que comme une structure *paradigmatique* de toute forme poétique ou en prose” (124). Digno de resaltar que se hable del epigrama más que como una forma poética, como una estructura paradigmática.

manera de entender lo poético que se identificaba con la llamada poesía del lenguaje, el neobarroco (como procedimiento estilístico fundado en la desmesura de la forma de expresión y no como matriz de sensibilidad) y la poesía experimental, recientemente llamada, “del riesgo”. Es posible que el epigrama se cultivara, así no fuera de manera consciente, como respuesta o, mejor, resistencia frente a la poética de la “ruptura de la tradición”, imperante –por lo menos en el discurso– desde hace varias décadas. Mientras aquella poética está centrada en el nivel de la forma de la expresión (en el dominio casi exclusivo de los metaplasmos y la metataxis mostrando ingravidez en la forma del contenido), el epigrama funciona gracias a la *logopeia* (centrada en el nivel de los significados y la argumentación) para, finalmente, convertirse en una especie de laboratorio de asombros.

4.4 El epigrama según su tema

Epigrama burlesco.

“El humor es agresivo, busca una víctima” (Hiriart 10) ha escrito Hugo Hiriart. Una aseveración de esta naturaleza se aplica a la perfección en la poética del epigrama de carácter burlesco. Pero además, el propio Hiriart recuerda que “el humor siempre es sorpresivo. Lo consabido y ordinario no da risa. Sólo lo extraordinario, lo anómalo, lo intempestivo mueve a risa. El ingenio verbal consiste en dar con lo inesperado” (11). Lo inesperado mueve a risa y constituye, precisamente, el efecto que busca la intencionalidad estética del epigrama: el aguijón final vehículo estructural de la agudeza.

Epigrama y humor han ido de la mano desde, al menos, la época del esplendor del epigrama griego en la segunda mitad del siglo I, en el *Anthologium* de Diogeniano (Ortega 11). Ya en la *Antología palatina*, preparada posiblemente por Constantino el Rodio, se destinó una sección especial, el libro XI, para los epigramas báquicos y burlescos. Quizá desde entonces se estandarizó el tema y se empleó como una categoría. Unos de los encabezados de aquel libro arriesgaba una especie de definición o, mejor, una justificación para este tipo de textos: “Amplio es el uso que durante la vida se ha hecho de los epigramas burlescos, pues al hombre le gusta bromear él mismo sobre otros, u oír a otro burlarse del vecino, lo que, creo, ha sucedido siempre entre los antiguos y lo mostraremos en los epigramas que siguen” (24). Según Begoña Ortega, la palabra que refería este tipo de poemas era “escóptico”. El término se refiere “a lo que en la poética del Siglo de Oro se conoció como “agudeza”, una demostración de ingenio poético, que puede estar representada de múltiples maneras: una imagen sorprendente, una expresión condensada, un juego de palabras, una broma lingüística, una hipérbole chocante” (24).

El actual epigrama burlesco podría derivar del satírico Lucilio y, entre los romanos, de Marcial. En nuestra tradición hispánica, el barroco, con su poética extrema de la agudeza (el barroquismo o rococó), parece ser el antecedente fundamental del epigrama humorístico contemporáneo. En México, la veta humorística es muy amplia. Del siglo XVI a nuestros días hay numerosos ejemplos. De Gutierre de Cetina (1520) a Daniel de Juanes (1982), por ejemplo, lo burlesco se ha ligado a la intención epigramática. El caso del siglo XX mexicano, en que centramos la atención, es claro ejemplo de ello.

Ya desde los griegos se distinguía entre dos tipos de humor: uno motivado por el odio y la invectiva (la *vituperatio* retórica) y otro por la broma (el *ridiculum* retórico).

Begoña Ortega lo explica del siguiente modo: “lo yámbico-escóptico, basado en el odio y el desprecio y lo mímico-escóptico, es decir, la broma, el chiste, lo hiperbólico” (34). En ambos casos, sin embargo, la maledicencia es la piedra de toque del humor.¹³⁹ La diferencia estriba, quizá, en el grado de virulencia del ataque y, en el mejor de los casos, de la intención del humor: el mejoramiento moral a través de la ironía como sucede en el caso de la comedia griega o, sencillamente, la supresión del Otro. No por nada Baudelaire ha atribuido un carácter diabólico a la risa. “Cristo conoció la cólera, y también las lágrimas, pero no la risa. La Virgen no reiría al ver una caricatura. El sabio no ríe; tampoco la inocencia. Lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico” (Benjamin 296).

El primer modo de humor, la *vituperatio*, se ajusta perfectamente al espíritu del epigrama. Zahiere, mancha, desgarrar. Por ello dice Quintiliano que “son caras las chanzas que se dicen a costa de la reputación” (Quintiliano 307). Y el epigrama burlesco, por supuesto, más que ajustarse a una forma se ajusta a esa intención de hacer daño.

En la tradición mexicana quizás, como ningún otro, Salvador Novo cultivó este tipo de humor artero y alevoso, especialmente fecundo cuando se refería a algún adversario literario o político. Esto se advierte, por ejemplo, en el siguiente soneto-epigrama que desuella a Ermilo Abreu Gómez y cuyo empleo del neologismo torna más ominoso el texto:

Aqueste sorjuanete grafococo,
desmedrado, calvillo yucateco,
cuyo padrote, eyaculado en seco,
le diera el semi-ser en semi-coco.

¹³⁹ Para Quintiliano, “excitamos la risa ridiculizando los defectos del cuerpo o del ánimo del contrario, esto es, sus dichos y acciones, u otras cosas que están fuera del ánimo y el cuerpo. Cuanto vituperamos a esto se reduce; y si esto se hace con gravedad, será una vituperación seria, si con gracia se llama ridiculizar” (Quintiliano 308).

Este de ciencia no, pero si foco
de liter-reportérico embeleco,
me viene a la memoria si defeco,
y en mis huevos los espulgo si los toco.

Este proliferado treponema,
esta liendre de seis en bastardillo,
pegajoso producto de enema:

Este que alargo para darle brillo,
este huevo de pájaro sin yema,
por abreviarlo más, este Ermilillo. (Martré 11)

En temas no estrictamente literarios, quizá sea Raymundo Ramos quien ha desarrollado mejor este tipo de epigrama. Por ejemplo el siguiente poema, envés del amor.

En vano buscarás tu nombre en este libro,
he limpiado la mierda con piedra pómez. (Ramos 79)

Normalmente, este tipo de humor va dirigido a un destinatario interno construido para ser objeto de la *vituperatio*. Enfatizar de algún modo la función connativa del lenguaje y dirigir la ofensa a un “tú” que se presenta “ante los ojos” del lector carga de afectividad la ofensa. Así sucede en los siguientes epigramas de Minerva Margarita Villarreal, densos por el desprecio y filosísimos gracias, por un lado, al juego con el albur y, por el otro, a la paradoja que, basada en la alusión, presenta sorpresivas contradicciones:

Testimonio

Has condenado mis versos
sobre Flavio,
el del pequeño pajarito;
al menos su leve vuelo alza. (Carreto 2006 150)

Envidia del coño

Repudias a las mujeres con razón:
tienen lo que a ti te falta. (150)

Quizá el mejor ejemplo de humor escóptico basado en la *vituperatio* visto en México durante los últimos años sean los sonetos violentísimos e infamantes que Daniel de Juanes (1982) escribió a David Huerta y Julián Herbert y que, al modo del pasquín que corría de mano en mano en Roma, circularon de correo electrónico en correo electrónico a través de internet.

El segundo tipo de epigrama humorístico tiene que ver con lo que se ha llamado lo “mímico-escóptico” es decir, la broma “inocente”. Ya Spinoza había distinguido entre *risus* e *irrisio*.¹⁴⁰ La *irrisio* se relaciona con el primer tipo de humor mientras que el *risus* deriva, como se dijo arriba, de la comedia griega en la que a través de la exageración del vicio y la emergencia del ridículo se pretendía moralizar y enmendar una actitud. Se trataba de una comicidad pudorosa, más de instrucción que de destrucción. Para el epigrama contemporáneo, al seguir las codificaciones genéricas establecidas por la *Antología griega* y posteriormente por Marcial, “cualquier defecto de los demás –a veces también de uno mismo– mueve a risa” (Ortega 38). La censura moral del epigrama, en la que “l’ironie n’est

¹⁴⁰ Así, Vladimir Jankélévitch acota: “chez Spinoza, *risus* diffère de *irrisio* car il y a un rire que est, comme la colère, la jalousie et la superstition, un sentiment distant et animical” (Jankélévitch 162-163).

pas qu'un des visages de la pudeur" (Jankélévitch 165), se advierte en el siguiente fragmento de Raymundo Ramos:

Deja, oh anticipada,
que me corte el rostro
con la navaja de afeitar:
será la única sangre vertida
en nuestros esponsales. (Ramos 13)

La maravilla de este epigrama radica no en la censura moral, claro, sino en la manera de censurar, que no es explícita. El poema, por tanto, está en lo no dicho. Quintiliano llama a esta operación retórica *noema*.¹⁴¹ Algo semejante sucede con el siguiente texto de Arturo Dávila:

Se te ve en el templo,
Camila,
lamentando la muerte de tu marido;
pero cuando llega Néstor,
"el nunca olvidado",

un ligero carmín
ilumina tus mejillas. (Dávila 1998 17)

El epigrama burlesco tiene mucha fuerza ya que, como el propio Quintiliano afirma, "cuando a los chistes acompaña la brevedad tienen particular agudeza" (308). En el terreno

¹⁴¹ Quintiliano explica el concepto del siguiente modo: "Otra manera hay de sentencias, que los modernos llaman *noema* o concepto; nombre que dieron a lo que no se dice, sino que se concibe" (Quintiliano 371). F. de Callière, preceptista francés de finales del siglo XVII, explica este concepto siguiendo al latino: "Une des principales règles du bon mot [est] qui'il faut laisse deviner quelque chose à l'auditeur qui a un plaisir secret d'en développer le mystère, [...] et l'une des marques les plus essentielles de sa perfection est lorsqu'il fait penser beaucoup plus qu'il ne dit" (Roukhomovsky 122).

de la burla de los defectos, la exageración ora de la descripción física ora de la descripción moral mueve a risa. En el caso de la burla del defecto físico encontramos el siguiente epigrama maledicente de Raúl Renán:

La mujer de Micrós vio
en la cara de otra mujer
el repudio de su ruindad.
Esta mujer disfrutaba, amante,
la densa conversación de Micrós
y consentía, mimosa, sus pequeñeces. (Renán 20)

En el siguiente epigrama de Héctor Carreto, “Utopía”, la fuerza de la ambigüedad y las connotaciones sociales hacen funcionar al poema:

Afrodita Luna, directora del plantel,
es amada y codiciada por nosotros,
ilustres licenciados.
Ella prefiere, sin embargo, los brazos
–pequeños y peludos–
de su gato,
el intendente. (Carreto 2006b 29)

El epigrama que censura cuestiones morales es el más visitado. La burla y el ridículo señalan un fenómeno que, de algún modo, rompe la pertinencia o quebranta la “normalidad”. Ejemplo de lo anterior sería la burla a un vicio como la lujuria. Esto sucede en el siguiente poema de Antonio Salado Herrera, dedicado a Eusebio Ruvalcaba (“famoso trotamundos burdelero”) que explota el sonido “chusco” de la rima consonante y produce el

efecto sorpresivo y humorístico gracias a la puntilla final en el que “la caracterización del sujeto o el hecho se nos va presentando de manera parcial hasta que llegamos a la comprensión en el último verso” (Ortega 43):

No siempre la aventura amorosa
Deja de sernos muy peligrosa...

Don Eusebio Ruvalcaba,
juerguista a más no poder,
se va de parranda el viernes,
con una u otra mujer...

Cierta vez va al cabaret;
mira hacia la bella Esther;
pronto la invita a bailar
y de inmediato a beber...
Charlan del tema más nimio
y surge la simpatía;
él hace osada propuesta
y no encuentra rebeldía...

Hablan del prosaico tema
de los pesos y los centavos,
y acuerdan ir al hotel,
al que van chavas y chavos...

Pasan su noche feliz
en cultivo del placer;
y los sorprende en sus cosas
el discreto amanecer...

–Si es hombre le pones Juan...
(le dijo él en forma fina).
–Si es lo que pienso –dijo ella–
le pones penicilina... (Martré 39).

Otro poema en la misma línea es “La consentida del barrio” de Daniel de Juanes, que es agudo y genera el humor gracias a la inventiva del eufemismo:

Gustaba del pispiote relamido
y pedía que le dieran cañandongo,
enhiesto fierro dentro del mondongo;
adoraba el camote ahí metido.
Dura méntula de un varón cumplido
con el vaivén del sóngoro cosongo;
pensaba en el tamaño que en el Congo
puede alcanzar un pito endurecido.
Buscaba una bichola diferente,
al pene dar un ósculo quería,
sólo ñongas tenía en aquella mente.
Añoraba una pinga siempre enfrente,
con esa aspiración ella vivía:
adoraba la verga simplemente. (De Juanes 57)

El epigrama humorístico, en general, ha sido considerado base y fundamento del epigrama debido a su búsqueda del efecto sorpresivo. Los textos que tratan el tema amoroso, político y literario no abandonan del todo esta veta cómica. Por ello, este género está siempre tan próximo a la crítica y al desencanto.

Epigrama amoroso.

El epigrama amoroso tiene en Catulo a su máximo referente. De él deriva el epigrama de carácter emotivo que, debido a su brevedad, libera mayor entusiasmo o energía, para ponerlo en términos de Ezra Pound. Otro tipo de epigrama amoroso desciende de la *Antología griega*. Se trata de textos de mayor suavidad que buscan generar, más que conmoción, impresión, cierta calidez.

Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, describió distintos momentos o fases por las que transita el sujeto que ama o es amado. Cada una de esas posiciones han sido abordadas por el epigrama mexicano del siglo XX y el comienzo del nuevo siglo. Es el caso de la posición que podríamos llamar “fascinación por la belleza del Otro” o aquello que “al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: ¡adorable!” (Barthes 2001 26). En ese caso, con un cierto candor, como recomendaba Plinio el Joven para el epigrama, Félix Suárez pugna por la consagración del instante y hace funcionar su texto gracias a la fuerza de la imagen:

Demórate,
hermosa Lidia;
demórate
en ese gesto suave y tuyo
con que desnudas tus caderas. (Suárez 16)

Quizá esta posición del proceso amoroso se describa con el siguiente texto de Eduardo Lizalde, con estructura bipartita y amargo remate:

Guardas tu cuerpo, amada,

el oro que lo cubre.
Y sientes miedo,
el mismo grave miedo en términos jurídicos
que yo siento al tocarte.

Agredo, sucio, torvo sapo,
tu amado cuerpo amado,
y te dejas morder,
armada por el odio inerme
del asco y de la muerte.

Pero un solo contacto,
el simple olor del oro,
este rasguño,
un solo roce de tu cuerpo,
amada, amada, amada,
me ha convertido en polvo. (Lizalde 144)

Un segundo momento del proceso es la afirmación amorosa. Antes que caer en la cursilería, el epigrama recurre al humor cínico, si fuera preciso a la atrocidad. Así lo hace, por ejemplo, Francisco Hernández en “Lesbia”:

esta noche oh dulce lesbia mía
no basta con sentir: por eso aparto
las hebras de tu lacia cabezera
y arrobado contemplo cómo esculpes
el reptar de mi verga entre tus labios. (Hernández 70)

El *carpe diem*, tópico ampliamente abordado por el epigrama clásico y en conexión al asunto amoroso, es retomado, por ejemplo, por José Emilio Pacheco:

Pocos epigramistas, sin embargo, tienen la agrídulce violencia de Eduardo Lizalde cuando escribe:

Perra sin límites
que corrompió a su paso la tierra
con su hirviente orina,
que al dogo fiel dio vástagos de puerca
y que agrietó las calles al andar,
cloaca ambulante ¿a qué llorar por ella? (Lizalde 162)

Otra fase del proceso amoroso es la que el semiólogo francés llamó “el desollado”. Consiste en una “sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras” (94). En este punto se podría recordar a Félix Suárez cuando, pleno de angustia, escribe:

Ni el frío,
ni la hiel de antiguos verdugones
me entristecen, fulana.
Me aflige, sí, me puede
que vuelvas y me dejes tu cepillo olvidado;
que vuelvas una y otra vez,
y me cuentes tus noches y tus días,
y te vayas después, gozosa,
y yo me quede como antes,
esperando. (Suárez 2000 34)

En este punto, el epigrama parece abrir camino a la introspección, incluso a la anagnórisis. Es un tono, a momentos, de reflexión moral.

La ausencia es, quizá, la última posición del amoroso. Para Barthes, se trata de “todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del sujeto amado –sean cuales fueren la causa y la duración– y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono” (45). Eduardo Lizalde, en *El tigre en la casa*, trabajó en este tipo de poemas, siempre empleando el recurso de la bipartición del epigrama:

La perra más inmunda
es noble lirio junto a ella.
Se vendería por cinco tlacos
a un caimán.

Es prostituta vil,
artera zorra,
y ya tenía podrida el alma
a los cuatro años.
Pero su peor defecto es otro:
soy para ella el último
de los hombres. (Lizalde 140)

La naturaleza crítica y aún satírica del epigrama tiende, naturalmente, al escepticismo. En el tema amoroso no es diferente. En este punto, la reflexión en torno al amor está más próxima a Marcial que a Catulo. Leticia Herrera Álvarez, siguiendo este pensamiento, escribe “Boda”:

Repiquen las campanas
y levanten el vuelo las palomas
una mujer ha sido
envuelta

para regalo. (Carreto 2006 77)

En una alusión disfórica, centrada en la parodia del mito literario, Minerva Margarita Villarreal reescribe la historia de Catulo y Lesbia. Altera su focalización natural y nos entrega su “Lesbia comprensiva”:

Ah, este mi Catulo que vaga por las noches,
este mi Catulo amado por todas,
no me hagas más daño
jurándome lo que no será.
No podemos nada contra Quinto, mi esposo,
así que anda,
ve y baja mis medias en las piernas de otras,
que con ellas sí puedes. (150)

El epigrama, debido a sus códigos de género (la obscenidad, el *latine loqui*), lucha contra la cursilería y los lugares comunes. Es así que, con actitud hipercrítica, Eduardo Lizalde explica, a través de un epigrama, la importancia del amor:

Aman los puercos.
No puede haber más excelente prueba
de que el amor
no es cosa tan extraordinaria. (Lizalde 208)

Epigrama político.

En 1969, Carlos Fuentes escribió, al ponderar la novela hispanoamericana crítica del poder, que “nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden

establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor” (Fuentes 41). Así, el epigrama, no sólo en el siglo XX, sino desde el XIX ha funcionado como efectivo vehículo de crítica al gobernante y a distintas figuras de la vida pública. Este tipo de poemas, invariablemente, quebrantan la autonomía del texto literario, su clausura y, al modo de los epigramas de ocasión, establecen una relación directa con la realidad y el contexto sociohistórico. Así, por ejemplo, un acontecimiento tan localizado como el atentado a las torres gemelas genera el siguiente epigrama de Iván Cruz Osorio, “9/11”, que funciona además como una especie de crítica moral:

Con qué certeza
nos encaminaban al matadero,
con qué abyecta paciencia
consumieron generaciones
y orinaron a nuestros muertos.

Hoy, la abundancia de sus certezas,
la abyecta paciencia de sus legiones
se mide en el raudal de sus escombros. (Osorio 16)

Dadas las peculiaridades del sistema político mexicano, muchos epigramas atacan el presidencialismo. El ejecutivo es comparado con César o simplemente con un tirano. Así, José Vicente Anaya escribe:

¿Esperas que te dedique
mis epigramas, nuevo César?
Te los doy a beber.
Los hago con veneno. (Carreto *Vigencia del epigrama* 17)

En el mismo tono, Eduardo Lizalde amenaza al mandatario diciendo:

Tú me puedes matar, César,
Y puedes encarcelarme
por veinte años o treinta.
Pero estás líneas bastarán
para que no te quedes en la historia
más allá del próximo sexenio. (Lizalde 215).

El epigrama político funciona como un editorial periodístico llevado a la poesía. En él hay crítica, condena y el “efecto poético” se logra en el remate final, en la vuelta de tuerca que imprime la sorpresa. Así, el propio Lizalde escribe:

Yo sé que la revolución,
César magnánimo,
necesita destruir
–en bien del pueblo–,
algunos cuantos
asesinos infieles.
Terminarás siendo el único habitante
del imperio. (215)

Y José Vicente Anaya, valiéndose del peso de la historia, concreta su epigrama al emplear una interrogación que, de algún modo, abre la puerta absurdo y genera la reflexión política:

Al opresor:

Rodó la cabeza del zar Pedro;

la de Stalin;
la de Hitler y
Mussolini.
¿Por qué la tuya
habrá de permanecer
en su lugar? (Carreto 2006 17)

La tradición lírica norteamericana echa mano de un término interesante: *non-sense verse*. Una de sus posibles definiciones es: “any poetry which tells a fantastic story or which describe a fictive world in which the natural laws of the world as we know does not operate” (Preminger 839). Este tipo de poesía genera ciertos efectos: “bizarre, fantastic, mythic or surreal stories” (839). Dado lo anterior, el siguiente epigrama de Héctor Carreto, “Circus”, encajaría perfectamente en esta categoría de “inversión de la realidad”:

Extraño despertar del César
esa tarde en medio de la Arena,
cuando suplicaba al público cristiano
que un gladiador pusiera fin a su vida,
que soltaran a los leones
y lo subieran a la cruz más alta. (Carreto 2002 17).

En otros momentos, el epigrama se burla, más que de personas concretas, de las instituciones políticas. En este punto podríamos recordar a Renato Leduc cuando hace mofa de la figura del diputado, ya evidenciada por Riva Palacios:

Con la boca reseca, reseca
y el cabello erizado, erizado...
corretea de la ceca a la meca

el presunto señor diputado.

Trasudando sufragio-efectivo
caga sangre el señor diputado
al pensar que pudiese algún vivo
comerle el mandado.

Ya en la paz del Congreso descansa
triunfador el señor diputado
bien repleto el bolsillo y la panza
y en la boca fruncida, un candado. (Martré 13)

El epigrama resulta particularmente interesante cuando no sólo critica a quien ostenta el poder sino a quienes hacen la crítica del poder. Al tener de marco la historia de las revoluciones del siglo XX, buena parte del epigrama político mexicano dirige sus dardos a la militancia marxista y a sus prácticas. Lizalde, por ejemplo, recurriendo a la paradoja, puerta del absurdo, escribe “Atención activistas”:

El principal deber
de un revolucionario
es impedir que las revoluciones
lleguen a ser como son. (Lizalde174).

Y empleando el mismo artificio retórico, fundamento de la agudeza, José Emilio Pacheco presenta “El rey ha muerto” que evidencia la demagogia y el absurdo del discurso político:

“Ya somos libres. Se acabó la opresión.
Desmantelemos el obscuro palacio.
En nuestra tierra no volverá a haber tiranos”.

Todo esto dijo y a continuación
se vistió con el manto y la corona,
aún manchados de sangre, del rey depuesto. (Pacheco 338)

Efraín Huerta pugna por una crítica más directa y, en el siguiente texto, “Desconcierto”, además del oxímoron utiliza la rima consonante para potenciar el efecto cómico del discurso:

A mis
Viejos
Maestros
De marxismo
No los puedo
Entender:
Unos están
En la cárcel
Otros están
En el
Poder (Huerta 377).

El epigrama político normalmente toma uno de dos caminos: la meditación poética con forma de reflexión moral o el humor descarado. Ejemplo de la primera tendencia es el siguiente poema de Pacheco, “Próceres”:

Hicieron mal la guerra,
mal el amor,
mal el país que nos forjó malhechos. (Pacheco 524)

Un poema del segundo tipo sería el siguiente “Graffiti” del poeta guatemalteco, radicado en México, Carlos López, que recuerda, invariablemente, las pintas pompeyanas:

Las putas al poder, que sus hijos ya nos gobernaron. (Carreto 2006 101)

Hay un tipo de epigrama político que es muy interesante en tanto reflexiona sobre la historia desde una óptica muy particular: la confrontación entre conciencia e inconsciente. Es el caso de los epigramas de Mario Calderón, que parecieran seguir, de algún modo, las ideas de Pound respecto a la creación de la imagen. Esto sucede, por ejemplo, en “Llamado a la independencia” donde el cuerpo del texto “está” en el plano de la conciencia y el último verso, que funciona como aguijón, en el de lo inconsciente:

El pueblo
de México
sufría
explotación
esclavitud
y hambre:
dio el grito de Dolores. (Calderón 73)

Y otro procedimiento muy curioso, que aún mantiene el juego entre los dos niveles, conciencia e inconsciente, es “Política –etimología latina–”. Ahí, el nombre de un personaje es confrontado con su etimología y con los códigos culturales que, hacia el último verso del poema, redondean el sentido:

Fidel

(en quien se tiene fe)

Castro

(en sitio cerrado) (77)

Epigrama de tema literario

Ya en la antología griega aparecen epigramas dedicados a poetas o que abordan tópicos de crítica literaria. Así, por ejemplo, Filipo ataca a los críticos o filólogos y llega a llamarlos “gusanos de espinas”. El epigrama de tema literario es, pues, bastante común entre los helenos y no deja de serlo entre los latinos. Catulo y Marcial dan cuenta de ello. Ya desde aquellos tiempos estaban tipificadas las posibilidades humorísticas de estos epigramas. La tradición humorística de México recoge los virulentos ejemplos que dieron los poetas de los Siglos de Oro. En esta línea de maledicencia tenemos por ejemplo que, en 1923, José Juan Tablada había dedicado el siguiente texto precisamente a un crítico literario:

Crítico, pescador sombrío,
Sin duda pescar puedes,
Pero a través de tus redes
¡Pasan el poeta y el río! (Tablada 1992 214)

Este tópico, años después, será revisitado por Eduardo Langagne cuando nos entrega sus “traducciones” de Flavio Valerio (“Hay poca información documentada de Flavio Valerio; no obstante se sabe que, además de escribir sus propios epigramas, recopiló y ordenó numerosas elegías y epigramas de Catulo que, afortunadamente, sobreviven hasta nuestros días”), un heterónimo. Su texto dice:

No importa nada, Georgius, si no escribes

apasionantes versos; tener amigos varios
entre críticos bien reconocidos
y hacer fastuosas cenas,
elogios te produce.
Y tú habrás de escucharlos pretendiendo
que a tu literatura se refieren. (Langagne 26)

En otro tono, Salvador Novo, por supuesto, como parte de sus ataques inmisericordes al infortunado –al ser objeto de terribles epigramas– Ermilo Abreu Gómez, desacraliza la figura de Sor Juana y de paso se burla de la devoción de su crítico. De este modo, el epigrama-soneto hace historia literaria:

Antes de que el documento se nos pierda
en las indoctas sombras del mañana,
has de saber, Ermilo, que sor Juana,
cual todas las demás, cagaba mierda.

Esta opinión, como verás, concuerda
con la que dio Miss Sheen allá en La Habana,
halló que se pelaba la banana
y que a cada reloj le daban cuerda.

Otro dato importante de la vida
de esa monja que estudias con empeño,
es que tenía su entrada y su salida.

Y que a fin de engendrar *Primero sueño*,
a falta de una verga a su medida,
entre las piernas deslizóse un leño. (Martré 10)

La poesía mexicana, por lo menos a partir del siglo XX, concedió importancia capital a las antologías. Estos volúmenes se convirtieron en agentes de legitimación literaria de obras, poéticas y prestigios y construyeron, al mismo tiempo, espacios de poder para los antologadores. Debido a lo anterior, el tema de la antología es muy visitado por el epigrama mexicano. Hugo Gutiérrez Vega, como usualmente sucede con el texto humorístico, recurre a la paradoja y, en este caso, más precisamente a la ironía dramática o de destino, en un juego de antecedente y consecuente, y escribe “Sobre antologías y desgracias”:

Mis amigos antologadores,
no saben que, sin proponérselo,
labran mi desgracia
al ponerme al alcance de las garras
de los que no salieron. (Carreto 2006 73)

Quedar fuera de la antología es, naturalmente, una tragedia. Implica silenciamiento. La marginalidad sólo puede ser soportada en el humor. Esta situación es descrita por Raymundo Ramos cuando escribe:

No te recuerdan (¡oh malogrado!)
en los discursos oficiales ni en las antologías.
Tú sí descansas en paz. (Ramos 16)

La literatura, como cualquier ámbito de la vida pública, es un campo de poder dominado y regido por distintas tensiones sociales. El epigrama no obvia este hecho y hace de las prácticas del campo literario uno de sus temas predilectos. Para los poetas que publican mucho, seguramente más de lo que deberían, Efraín Huerta escribe “Inútil”:

No por
Mucho
Publicar
Te consagras
Más
Temprano (Huerta 507-508)

Y para aquellas mezquindades que tienen la costumbre de rebatir y hacer escándalo público ante el fallo de un jurado en un certamen literario, el cocodrilo dice:

Premio
Dado
Ni
Dios
Lo
Quita (523).

El poeta Eduardo Langagne, quizá uno de los autores con mayor conciencia de la música en nuestra poesía, también escribió epigramas que critican la vida literaria y a quienes la viven en exceso:

Felonio, triste, me confiesa, ebrio,
que ha querido escribir,
mas nunca tiene tiempo: compromisos
diversos lo entretienen,
problemas de trabajo, fiestas, citas
con todos sus amigos (que él supone).

Ah, Felonio, amigo, ahora mismo,

mientras tú bebes vino
con esos funcionarios que rebuznan,
yo redacto estas líneas. (Langagne 26)

No es un secreto que la literatura sufra innumerables veces un “falseamiento”. Esto sucede cuando el prestigio de un autor no se corresponde con la calidad de una obra. Raymundo Ramos ofrece su versión de ese falseamiento del gusto:

Agradezco tu libro, Betulio,
tiene una linda portada
y un apellido famoso. (Ramos 27)

En otros casos, el epigrama construye el ridículo al tratar distintas situaciones de la vida literaria que no son “honorables” u ocuparse, con sorna, de la manera de actuar de los agentes de ese campo. Efraín Huerta se burla de los plagiadores y envidiosos en su “Mandamiento X”:

No
Desearás
La
Poesía
De
Tu
Prójimo (Huerta 341).

En la misma línea, Gabriel Zaíd escribe un epigrama muy interesante que funciona, a la manera de un silogismo, gracias a la relación de antecedentes-consecuentes:

Epitafio

Pensó que había nacido poeta.

Pensó que era realmente cuentista.

Pensó que con empeño llegaría a novelista.

Pensó que la ignorancia le ayudaría a ser crítico.

Desengañado, al fin, pensó que era editor.

Murió sin descubrir

que había sido ante todo un pensador. (Carreto 2006 154)

La agudeza (*conchetto, witz, pointe*) consiste en conjugar ideas lejanas. ¿Cómo fusionar el plagio y aún la poesía anacrónica con la infidelidad? Raymundo Ramos lo logra con el siguiente texto:

Cuando leí tu libro, Favonio amigo,

tuve la misma sensación que cuando

me presentaste a tu mujer,

que ya éramos viejos conocidos. (Ramos 26)

El epigrama mexicano del siglo XX, especialmente con los escritos por José Emilio Pacheco, alcanzó, en no pocos momentos, la profundidad de la reflexión. En este caso, el ingenio es el vehículo del *insight*. Uno de los temas abordados por este tipo de textos fue la poética. Su poesía ha entregado pequeñas e interesantes piezas críticas. Así, mofándose de algún modo del concepto “ruptura” y de las fantasmagorías ofrecidas por la visión vanguardista y experimental de Octavio Paz, Pacheco escribe en 1964 el siguiente epigrama:

Vivieron a la moda.
Fueron toda su vida de vanguardia.
Atacaron lo viejo.
Y recordé sus nombres
al leer esta noche en el periódico
que la Academia celebró en pasados días
a sus Miembros de Número difuntos. (Pacheco 104)

Al continuar la reflexión en torno a la caducidad de los discursos y lenguajes literarios, Pacheco emprende una especie de reivindicación de Amado Nervo, que se *sentía* tan cursi una vez superada y parodiada la poética modernista. En “Una cartita rosa a Amado Nervo” escribe:

Lo cursi es la elocuencia que se gasta.
no te preocupes
si sonreímos con tus versos dolientes
y nos sentimos hoy por hoy superiores.

Tarde o temprano
vamos a hacerte compañía. (153)

Los poetas suelen experimentar cierta angustia respecto a la manera de escribir sus poemas. ¿A qué forma recurrir? ¿En verso medido, blanco, libre? ¿Adscribiéndose a tal o cuál poética? ¿Ser conservador o arriesgarse? Y Pacheco, burlándose quizá de aquellos textos que tienen por tema el proceso creativo, zanja estas dudas en su “Arte poética II”:

Escribe lo que quieras.

Di lo que se te antoje:
De todos modos vas a ser condenado. (107)

Pero ante el falseamiento del gusto, ante la escasez de talento verdadero, ante las ambigüedades y pérdida de rumbo de la poética y la crítica, Efraín Huerta nos entregó “Maximínima”, que es feroz e hiriente y tiene la contundencia y mala fe de los mejores epigramas:

Sólo
A Fuerza
De Poesía
Deja uno
De ser
Un poeta
A fuerza. (Huerta 379)

CONCLUSIONES

Este trabajo no pretende ser la palabra final en torno al epigrama mexicano. De ninguna manera. Estas páginas aspiran, en todo caso, a iniciar el ejercicio de reflexión en torno a una forma poética de capital importancia en la tradición poética mexicana puesto que la anima desde su nacimiento, a mediados del siglo XVI, cuando la poesía italianizante –que tuvo como modelo esencial la *Antología griega*– funda la modernidad en nuestra lírica.

Esta investigación ha observado con detalle los códigos de género del epigrama desde la época de los griegos hasta nuestros días. Ya en las inscripciones funerarias de los helenos destacaba un componente pragmático básico: atraer la atención del caminante. Esta característica otorgó al epigrama literario un carácter “monumental”, esto es, que el discurso, necesariamente, debía estructurarse de manera tal que lograra la atención del destinatario. Esto, en teorías de enfoque estructural, es llamado “autorreflexividad” y es relevante porque es condición *sine qua non* de la literatura. Por tanto, el epigrama nació como un tipo de discurso centrado en la producción de “efectos”, un caso único en la literatura en tanto que lograr un efecto implica la preocupación extrema en el procedimiento retórico-estilístico que lo produce. A tal procedimiento lo llamamos “Agudeza”, *argutia* entre los latinos, y su función es producir sorpresa, asombro, esto es, un discurso de baja predictibilidad lingüística, introducirnos al terreno de la altopía.

Los códigos de género del epigrama se han mantenido más o menos inmutables a lo largo de los siglos y son, fundamentalmente:

- Brevedad.

- Tono sentencioso.
- Condensación del lenguaje, síntesis y economía verbal.
- Sencillez sintáctica.
- Claridad de los significados.
- Bimembración del discurso.
- Aguijón final.
- Agudeza.
- Proximidad con los giros populares.
- Discurso directo.

A lo anterior debemos sumar el tono ora de mordacidad ora de candor, ora de humor inocente, ora de humor despiadado, según el tipo de epigrama. El tono, que no es mensurable desde el punto de vista semiótico, es esencial en el desarrollo del género.

A pesar de que estos rasgos no han variado sustancialmente a lo largo de la tradición lírica de Occidente, sí se ha modificado, de los griegos a hoy, la “noción” de brevedad. En el epigrama estuvo determinada, en primer sitio, por las limitaciones físicas inherentes al nacimiento del género: el estrecho espacio de la lápida. Luego se identificó con distintas estructuras estróficas, entre ellas el dístico elegíaco pero, en realidad, este tipo de poemas nunca se inscribieron en una forma fija. La brevedad fue siempre relativa. Cuando, a finales de la Edad Media y durante el Renacimiento, el epigrama fue asimilado por las literaturas en lengua romance, adoptó distintas formas en virtud de sus características estructurales (especialmente la bipartición). Así, hubo preceptistas que lo identificaron con el madrigal y aún con el soneto. En la segunda mitad del siglo XVI, Baltazar de Alcázar propuso, para

adaptar el epigrama, dos redondillas. Más tarde Vicente Espinel agregó dos versos de enlace entre esas redondillas para crear la espinela o décima, que habría de utilizarse no pocas veces para hacer las veces de un epigrama.

Ya en el siglo XX y con la emergencia del verso libre, el concepto de la brevedad en el epigrama se tornó aún más laxo. La pregunta en este punto es ¿por qué un tipo de texto, nacido originalmente como recordación o elogio fúnebre, puede ajustarse a tan diversas estructuras verbales? Esencialmente porque es posible sostener que el epigrama no es una forma poética sino, más bien y ante todo, una *intención* literaria. La intención, según la semiótica de Greimas, motiva y justifica el carácter de la comunicación. Así, la intención literaria es la manipulación deliberada del lenguaje con la finalidad de producir en el lector o espectador determinado efecto. O puesto de otro modo, es el camino elegido por el Autor Modelo para conseguir el salto de calidad del signo al símbolo. En el caso del epigrama, la intención radica en, echando mano de la agudeza (procedimientos retórico-estilísticos que operan desvíos de la norma lingüística y atentan contra la transparencia del discurso), lograr uno de dos efectos en los lectores: el asombro (la *ékplexis* griega, el epigrama “a la Marcial”) o la intensidad (el *movere* latino, la excitación del *pathos*, el epigrama “a la Catulo”).

En el marco de la historia literaria, puede decirse que el epigrama está en el corazón de la poesía moderna. La *Antología griega*, una reunión de epigramas, es quizá el libro que ha influido de manera más determinante la poesía de Occidente: educó innumerables generaciones de poetas helenos y latinos. Durante la Edad Media el epigrama o, mejor, el espíritu epigramático pervivió a través del sirventés pero en Italia, el gestarse el Renacimiento, nuevamente la *Antología griega* fue canónica en el sentido de ejemplar. La

característica agudeza del género alimentó los juegos de palabras y oxímoros del petrarquismo y, vía Jorge de Trebizonda, un preceptista del siglo XV, entró en España para prepararle el terreno a la llamada poesía italianizante, uno de los momentos de mayor brillo en nuestra poesía. De este modo, el epigrama y sobre todo su poética, la agudeza, estuvieron presentes en la conformación de la literatura de los Siglos de Oro.

Habría que recordar, por ejemplo, que en el caso de México, el primer poeta con una obra sólida que escribe en el territorio de la Nueva España fue Gutierre de Cetina, a mediados del siglo XVI. Escribe, precisamente, ora en tono grave ora en tono jocoso, madrigales, que son como se dijo antes, una de las posibles adaptaciones del epigrama en el sistema literario romance. Por la misma época, diferentes poetas escribieron sonetos para generar los efectos que entre los latinos produjo el epigrama. Basta recordar los sonetos burlescos de Sor Juana, por ejemplo. Sin embargo, la *intención* epigramática no se limita a formas cultas sino que, por el contrario, muchas veces se hizo presente en manifestaciones populares como la copla. Así sucede, por ejemplo, en distintos textos del siglo XVIII pertenecientes a la tradición oral y que muestran inequívocos rasgos del epigrama como la agudeza, la bipartición y la puntilla final. La copla burlesca de corte epigramático fue utilizada como herramienta política durante la Independencia de México y, en general, en distintos procesos históricos del siglo XIX. Asimismo, una especie de costumbrismo literario, enfocado en ridiculizar diversos tipos sociales, se valió de esta forma poética.

Ya en el siglo XX, el género epigramático permitió a Ezra Pound formular su concepto de poesía, que habría de ser una guía estética fundamental. Abstrajo de esta forma poética y de algunos de sus representantes más brillantes (Safo y Catulo, por mencionar algunos) valores que creyó fundamentales y aún inherentes a la poesía como la síntesis de

imágenes e ideas, la máxima eficacia de expresión, la concisión, la contundencia y la economía verbal. Sus reflexiones habrían de animar el género a lo largo del siglo. Los valores del epigrama, pues, han enriquecido la poesía en diferentes momentos de la historia.

En México no ha sido diferente. El epigrama formó parte del espíritu de aventura estética que caracterizó a Juan José Tablada, el introductor de la vanguardia en el país. Durante la primera mitad del siglo XX, el epigrama animó distintas batallas literarias pero, hacia los primeros años de la década de los sesenta, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, que por aquel tiempo estudiaba en la UNAM, publicó en México sus *Epigramas*. Estos textos revolucionaron el género y lo pusieron de moda en las siguientes décadas. Es así que poetas de diversas generaciones y orientaciones estéticas han visitado este género o, más bien, escribieron echando mano de esta *intención* literaria. Incluso los poetas más jóvenes, los que pertenecen a las últimas promociones y comenzaron a escribir poesía la década pasada, están publicando epigramas. Esto asegura, algún tiempo más, su presencia en nuestra tradición.

Y tras este recorrido vuelvo a preguntar ¿por qué el epigrama es un género tan vital? La razón es muy sencilla. Este tipo de texto es una especie de “poema total” o, más bien, una suerte “ensayo general del gran poema” ya que la epigramática funciona como paradigma de recursos expresivos y efectos poéticos. Dado lo anterior, podríamos definir el epigrama como un laboratorio de sorpresas.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V.

2003 *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: UAM /Universidad de la Habana, 2003.

Aguilar, Luis Miguel

1988 *Historia gráfica de México. Siglo XIX*. Tomo V. (Enrique Florescano coordinador). México. Patria.

Alamán, Lucas.

1972 a *Historia de Méjico*. Tomo I. México. Libros del Bachiller Sansón Carrasco.

1972 b *Historia de Méjico*. Tomo II. México. Libros del Bachiller Sansón Carrasco.

Alcaraz Varó, Enrique.

1997 *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.

Alonso, Dámaso.

1970 *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid. Gredos.

1976 *Poesía española*. Madrid: Gredos.

Alvar, Carlos.

1999 *Poesía de los trovadores, trouvères y minnesinger*. Madrid, Alianza

Anaya, José Vicente.

1992 *Breve destello intenso. El haiku clásico en Japón*. México. UNAM.

Aristóteles

- 2007 *Arte retórica*. México. Porrúa.
- Arribas Rebollo, Julián
- 2000 “Sobre el tipo de estilo dulzura: Harmógenes en Antonio Lulio” en
Temas de retórica hispánica renacentista. México. UNAM.
- Barrio del, María Luisa.
- 1992 *Epigramas funerarios griegos*. Madrid: Gredos.
- Barthes, Roland.
- 1980 *S/Z*. México. Siglo XXI.
- 2001 *Fragmentos de un discurso amoroso*. México. Siglo XXI.
- Baudelaire, Charles.
- 2007 *Crítica literaria*. México: UNAM.
- Baudot, Georges y Méndez, María Águeda
- 1997 *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*.
México. Siglo XXI.
- Bécquer, Gustavo Adolfo.
- 1983 *Rimas, leyendas y narraciones*. México: Porrúa.
- Benjamin Walter
- 2009 *El libro de los pasajes*. Madrid. Akal.
- Benn, Gottfried.
- 1999 *El yo moderno*. Valencia: Pretextos.
- Beristáin, Helena.
- 2006 *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México. UNAM.

Blanco, Mercedes.

1988 “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza” en *Criticón*. Toulouse.

Bloom, Harold.

1991 *La angustia de las influencias*. Caracas. Monte Avila.

Bobes, Carmen.

1998 *Historia de la teoría literaria*. Tomo II. Madrid. Gredos.

Bonifaz Nuño, Rubén.

1988 *Antología de la lírica griega*. México: UNAM.

Bourdieu, Pierre.

2008 *Cuestiones de sociología*. Madrid. Akal.

Buxó, José Pascual.

1994A “Presencia de los *Emblemas* de Alciato en el arte y la literatura Novohispanos del siglo XVI” en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. (editores José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera). México. UNAM.

2000b “Francisco Cervantes de Salazar y sor Juana Inés de la Cruz: el arte emblemático en la Nueva España” en *Tres siglos. Memoria del Primer Coloquio “Letras de la Nueva España”*. (José Quiñones Meloza, editor) México. UNAM.

Calabrese, Omar.

2008 *La era neobarroca*. Madrid. Cátedra.

Calderón, Mario

2005 “La novela costumbrista mexicana” en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Tomo II*. México. UNAM.

Campos, Marco Antonio

2002 *La ciudad de los desdichados*. México. FCE.

2007 *El forastero en la tierra (1970-2004)*. México. El Tucán de Virginia.

Candelas Colodrón, Miguel Ángel.

1999 “El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo”. *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 3. Alicante: Universidad de Navarra, pp. 59-96.

Capistrán, Miguel.

2003 “Tres epigramas inéditos o otros textos breves del poeta Xavier Villaurrutia” en *La Jornada*, 27 de marzo, México.

Carballo, Emmanuel

2001 *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México. Océano / Conaculta.

Cardenal, Ernesto.

1961 *Epigramas*. México. UNAM.

2003 *Vida perdida. Memorias I*. México. FCE.

Carreto, Héctor.

2002 *Coliseo*. México. Joaquín Mortiz.

2006 *Vigencia del epigrama*. México. Ediciones Fósforo.

2006b *El poeta regañado por la musa. Antología personal*. México. Almadía.

Catulo.

- 1978 *Epigramas A*. Trad. Ernesto Cardenal. Barcelona. Laia.
- 1992 *Epigramas b*. Trad. Rubén Bonifaz Nuño. México. UNAM.
- Cervantes de Salazar, Francisco.
- 1975 *México en 1554 y Túmulo imperial*. México. Porrúa.
- Cohen, Jean.
- 1994 “Théorie de la figure”. *Recherches rhétoriques*. Communications, 16.
Paris: Éditions du Seuil.
- Cortés, Hernán.
- 1973 *Cartas del relación*. México. Porrúa.
- Cross, Edmond.
- 1993 “Sociología de la literatura” en *Teoría literaria*, Marc Angenot (editor).
México. Siglo XXI.
- Cuddon, J.A.
- 1999 *Dictionary of literary terms & literaty theory*. New York. Penguin.
- Dávila, Arturo.
- 1998 *Catulinarias*. España. Hiperión.
- 2003 *Poemas para ser leídos en el metro*. España. Diputación de Huelva.
- De Juanes, Daniel
- 2006 “La consentida del barrio” en *Alforja. Revista de poesía*. No. 38. México.
- De la Cruz, Sor Juana Inés
- 1989 *Obras completas*. México. Porrúa.
- Díaz Dufoo hijo, Carlos

2008 *Epigramas*. México. Tumbona Ediciones.

Díaz Ruíz, Ignacio.

2006 *El cuento mexicano en el modernismo*. México. UNAM.

Domingo Argüelles, Juan.

1997 *Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé*. México: Instituto mexiquense de cultura.

2001 *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: una antología*. México. Océano.

Eco, Umberto.

1985 *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Eliot, T.S.

2000 *Ensayos escogidos*. México: UNAM.

Fernández-Galiano, Manuel.

1993 “Introducción”. *Antología palatina*. Madrid, Gredos.

Fernández Martínez, Concepción.

1998 *Poesía epigráfica latina*. Madrid: Gredos.

Fernández Valverde, Juan.

1997 “Introducción general”. *Epigramas*. Marcial. Madrid: Gredos.

Florencia, María Christen.

1995 “La Sor Juana sonriente” en *Cuadernos de Sor Juana* (Margarita Peña compiladora). México. UNAM.

Florescano, Enrique

1981a “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808” en *Historia General de México*, Tomo I. México. El Colegio de México.

1988b *Historia gráfica de México*. Tomo III. México. INAH.

Freidemberg, Daniel

1994 *Cómo se escribe un poema*. Argentina. El Ateneo.

Frenk, Margit.

1966 *Lírica hispánica de tipo popular*. México: UNAM.

2003 *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. México: UNAM / Colegio de México / FCE, 2003.

Fuentes, Carlos.

2003 *La nueva novela hispanoamericana*. España. Planeta de Agostini.

Genette, Gérard.

2001 *Umbrales*. México. Siglo XXI.

Gómez de Silva, Guido.

1999 *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: FCE.

Gómez Redondo, Fernando.

2008 *Manual de crítica literaria contemporánea*. Santiago. Castalia Universidad.

González, Aurelio.

2002 “Poética de lo marginal: entre lo popular y lo culto” en *La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia*. Mariana Masera (coordinadora). México. UNAM.

González Obregón, Luis.

- 1991 *México viejo. Época colonial*. México. Alianza.
- Gordon, Samuel.
- 2005 “Estéticas de la brevedad”. *Poesía mexicana reciente. Aproximaciones Críticas*. Gordon, Samuel edit. México: UTEP / Eón.
- Gracián, Baltazar.
- 2001 *Agudeza y arte de ingenio*. Tomo I. Madrid: Castalia.
- 2001 *Agudeza y arte de ingenio*. Tomo II. Madrid: Castalia.
- Graves, Robert.
- 1998 *La diosa blanca*. Madrid: Alianza.
- Greimas, A.J.
- 1982 *Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje* Tomo I. Madrid: Gredos.
- Grupo μ .
- 1988 *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- 1990 *Rhétorique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gutiérrez Nájera, Manuel.
- 2006 *Manuel Gutiérrez Nájera* (Selección y prólogo Rafael Pérez Gay), México. Cal y Arena.
- Hansen, Joao Aldolfo.
- 2005 “La doctrina conceptista de lo cómico en el *Trattato de r’idicoli* de Emanuele Tesauro” en *Los ejes de la retórica* (compiladores Helena Beristain y Gerardo Ramírez Vidal). México. UNAM.
- 2000 “Sátira e ingenio: la poética de fin de siglo” en *Tres siglos. Memoria del*

Primer Coloquio "Letras de la Nueva España". (José Quiñones Meloza, editor) México. UNAM.

Heidegger, Martin.

2001 *Arte y poesía*. México: FCE.

2003 *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

Henríquez Ureña, Pedro.

1973 *Historia de la cultura en América latina*. México. FCE.

1994 *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Colombia. FCE.

Hernández, Francisco.

1996 *Poesía reunida*. México. UNAM.

Hernández, María Teresa.

1986 "La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián". *ELUA /Estudios de Lingüística*. Alicante. Universidad de Alicante.

Herrera, Fernando de.

2001 *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Inoria Pepe edit. Madrid: Cátedra.

Hiriart, Hugo.

2003 "Berenjenas con queso" en *Letras Libres*, Noviembre.

Homero

2005 *Ilíada*. México: UNAM.

Horacio,

1977 *Odas y épicos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. México: Porrúa.

Huerta, Efraín.

2004 *Poesía completa*. México. FCE.

Illescas, Carlos.

1982 *Réquiem del obsceno*. México. Premiá.

Jakobson, Roman.

1981 *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

Kankélévitch, Vladimir.

2011 *L'ironie*. Paris. Champs.

Jones, R.O.

1974 *Historia de la literatura española 2. Siglo de oro prosa y poesía*.
Barcelona: Ariel.

Krazue, Enrique.

1997 *Biografía del poder. Caudillos de la revolución mexicana (1910-1940)*.
México. Tusquets.

Lapesa, Rafael.

2001 “Castillejo y Cetina” en *Historia y crítica de la literatura española*.
(Francisco López Estrada coordinador). Madrid. Editorial Crítica.

Langagne, Eduardo.

2009 *Lo que pasó esto fue*. México. La cabra / Conarte.

Lausberg, Heinrich.

1999 *Manual de retórica literaria* Tomo I. Madrid. Gredos.

1991 *Manual de retórica literaria* Tomo II. Madrid. Gredos.

1994 *Manual de retórica literaria* Tomo III. Madrid. Gredos.

1993 *Elementos de retórica literaria*. Madrid. Gredos.

Lavrin, Asunción

2005 “La sexualidad y las normas de la moral sexual” en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad Barroca*. (Coordinador Antonio Rubial), México. FCE / El Colegio de México.

Lazarte, Pedro.

2006 “En torno al diálogo culto-popular en la sátira virreinal” en *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica* (Editor José Pascual Buxó). México. UNAM.

Lizalde, Eduardo.

2005 *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)*. México. FCE.

López Eire, Antonio.

2002 *Poéticas y retóricas griegas*. España. Síntesis.

López Poza, Sagrario.

2008 “El epitafio como modalidad epigramática en el siglo de oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)” en *Bulletin of Hispanic Studies*. Oxford. The University of Liverpool.

López Velarde, Ramón.

2000 *Obra completa*. México: FCE.

López Pinciano, Alonso.

1998 *Philosophía antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro.

Lotman, Iuri.

1988 *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

1996 *La semiosfera*. Tomo I. Madrid: Cátedra.

Lozano Herrera, Rubén.

1995 *Las veras y las burlas en Juan José Tablada*. México. UIA.

Martínez Luna, Esther.

2005 “Diario de México: ilustrar a la plebe” en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico*. Volúmen II, México. UNAM.

2009 *Bicentenario del diario de México. Los albores de la cultura letrada 1805-2005*. México. UNAM.

Martré

2009 *La rana roja*. México. Cofradía de Coyotes.

Masera, Mariana.

2002 “Literatura y canción popular en los cantares de presos en las cárceles de la Inquisición” en *La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia*. Mariana Masera (coordinadora). México. UNAM.

2006 “La voz y la letra en la Inquisición novohispana. Siglo XVII” en *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica* (Editor José Pascual Buxó). México. UNAM.

Marcial

1978 *Epigramas A*. Barcelona. Laia.

1997 *Epigramas B*. Madrid. Gredos.

Martínez Carrizales, Leonardo.

2009 “Comunidad retórica y República Literaria” en *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada. 1805-2005*. Esther

Martínez Luna (editora). México. UNAM.

Mata, Rodolfo (coordinador)

- 2003 CD-ROM *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*. México. Instituto de Investigaciones Filológicas-Coordinación de Publicaciones Digitales DGSCA UNAM.
- 2007 “De Coyoacán a la Quinta Avenida” en *José Juan Tablada. De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*. México. FCE.
- 2008 “José Juan Tablada y el haiku” en Tablada, Juan José. *Un día... poemas Sintéticos*. México. CONACULTA.

Moga, Eduardo.

- 2001 *Los versos satíricos*. Barcelona. Manontropo.

Molho, Mauricio.

- 1976 *Cervantes: Raíces folclóricas*. Madrid. Gredos.

Monsiváis, Carlos.

- 2004 *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México. Era.
- 2005 *Amor perdido*. México. Era.

Ortega Villaro, Begoña.

- 2006 *Poemas griegos de vino y burla*. Madrid. Akal.

Osorio, Iván.

- 2005 *Tiempo de Guernica*. México. Praxis.

Navarro Tomás, Tomás.

- 2004 *Arte del verso*. Madrid. Visor.

Pacheco, José Emilio.

2002 *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*. México. FCE.

Paz Octavio

1992 *México en la obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas*. México. FCE.

2004 *Obra poética II. (1969-1998). Obras completas*. México. FCE.

Pedrosa, José Manuel.

2002 “El *son* mexicano de *El panpirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*” en *La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia*. Mariana Masera (coordinadora). México. UNAM.

Peña Margarita (edición crítica)

2004 *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*. México. FCE.

Perelman, Ch.

1989 *Tratado de la argumentación*. Madrid. Gredos.

Pérez Hernández, María del Carmen

1996 *La Arcadia de México. La primera asociación literaria del país*. México. UPN.

Picón Salas, Mariano.

1969 *De la conquista a la independencia*. México. FCE.

Poe, Edgar Allan.

2001 *Método poético y narrativo*. España. Rescate.

Pound, Ezra.

1970 *El arte de la poesía*. México. Joaquín Mortiz.

- 1979 *Antología*. Madrid. Visor.
1987 *ABC of Reading*. New York: New Directions books.
2001 *El artista serio y otros ensayos literarios*. México: UNAM.

Prada, Renato.

- 1979 *La autonomía literaria*. México. UAZ.
1991 *El lenguaje narrativo*. México. UAZ.
1993 *Análisis en interpretación del discurso narrativo-literario I*. México: UAZ.
2001 *El discurso-testimonio y otros ensayos*. México. UNAM, 2001.
2003 *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. Puebla. UIA/BUAP, 2003.
2009 *Estética del discurso literario*. Puebla. BUAP / UV.

Preminger, Alex.

- 1993 *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey. Princeton University Press.

Prieto, Guillermo.

- 2004a *Memorias de mis tiempos*. México. Porrúa.
2009b *La patria como oficio*. México. FCE.

Quilis, Antonio.

- 2004 *Métrica española*. Barcelona. Ariel.

Quintiliano, Marco Fabio.

- 1999 *Institución oratoria*. México. CNCA.

Ramazani, Jahan.

- 2003 *Modern poetry. Vol. I*. New York. Northon.

Ramos, Raymundo.

1980 *Escorpión en invierno*. México. Liberta sumaria.

Reina, Manuel Francisco.

2007 *Poesía andalusí*. España. Biblioteca Edaf.

Renán, Raúl.

1993 *Catulinarias y sáficas*. México. El Tucán de Virginia.

Reyes, Alfonso.

1997 *Obras completas. Tomo XII*. México. FCE.

Rico, Francisco.

2001 “Camino del humanismo” en *Historia y crítica de la literatura Española. Edad media*. (coordinador Alan Deyermond). Barcelona. Crítica.

Rifaterre, Michel.

1980 *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.

Rodríguez Galván, Ignacio

1994 *Obras*. Tomo II. México. UNAM.

Roukhomovsky, Bernard.

2001 *Lire les formes breves*. Paris. Nathan.

Ruedas de la Serna, Jorge.

2005 “De zagales y mayoresales. Notas para la historia de la Arcadia de México” en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Tomo II*. México. UNAM.

2006 “Agudeza y docta ignorancia: La epístola de Juan del Valle y Caviedes a Sor Juana” en *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica* (Editor José Pascual Buxó). México. UNAM.

Ruíz Sánchez, Marcos.

- 2005 “La teoría de la bipartición del epigrama desde Scaligero hasta nuestros días: consideraciones para un enfoque pragmático del género”. *Revista de filología clásica*, n° 19, Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp.163-210.
- 2000 “Los epigramas de Ernesto Cardenal. Renovación de un género” en *Exemplaria. Revista de literatura comparada*. N° 4. España.

Sains de Robles, Federico Carlos.

- 1941 *El epigram español. Del siglo I al XX*. Madrid. Aguilar.

Sébillet, Thomas

- 1999 *Art poetique française*. Paris. Librairie Générale française.

Sheridan, Guillermo

- 1985 *Los contemporaneous ayer*. México. FCE.
- 2003 “El otoño otra vez” en *Letras Libres*. Diciembre 2003. México.
- 2003b “Refugachos, escenas del exilio español en México” en *Letras Libres*, Agosto 2003. México.
- 2004 *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México. Era.

Soler Ruíz, Arturo.

- 1993 “Introducción general”. *Poemas*. Catulo. Madrid: Gredos.

Sosnowski, Saúl.

- 1997 *Lectura crítica de la literature Americana. Vanguardia y tomas de posesión*. Venezuela. Biblioteca Ayacucho.

Strand, Mark.

- 2000 *The making of a poem. A Norton Anthology of Poetic Forms.* New York. Norton.
- Suárez, Félix.
- 2000 *Peleas.* México. Libros de la tribu.
- 2004 *Legiones.* México. Praxis.
- Sucre, Guillermo.
- 2001 *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana.* México. FCE.
- Tablada, Juan José.
- 1990 *Obras IV: Diario 1900-1944.* México. UNAM.
- 1994 *Obras completas V.* México. UNAM.
- Tesauro, Emanuele.
- 2004 “De la agudeza de sus partes en general” (Introducción de Eduardo Molina Cantó y Pablo Chiuminatto) en *Onomázein* 9. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Tibón, Gutierre.
- 1988 *Diccionario etimológico comparado de los apellidos españoles, hispanoamericanos y filipinos.* México. Diana.
- 2003 *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona.* México. FCE.
- Valbuena Prat, Ángel
- 1980 *Historia de la Literatura Española.* Tomo III. Barcelona. Gustavo Gili.
- Valéry, Paul.
- 1998 *Teoría poética y estética.* Madrid: Visor.

- 2002 *Reflexiones*. México: UNAM.
- Veglison, Josefina.
- 2009 *La poesía árabe clásica*. Madrid. Hiperión.
- Villaurrutia, Xavier.
- 2006 *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*. México. FCE.
- Villoro, Luis.
- 1981 “La revolución de independencia” en *Historia General de México*, Tomo I. México. El Colegio de México.
- Von Albrecht, Michael.
- 1997 *Historia de la literatura romana*. Vol. I. Barcelona. Herder.
- 1999 *Historia de la literatura romana*. Vol. II. Barcelona. Herder.
- Williams, Carlos William
- 1987 *Poemas, textos y entrevistas*. México. BUAP.
- Zaid, Gabriel.
- 1972 *Ómnibus de poesía mexicana*. México. Siglo XXI.

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo I. Origen y continuidad del epigrama como forma poética	11
1.1 El origen del epigrama.	12
1.2 Desarrollo del epigrama literario.	20
Capítulo II. Algunos aspectos del epigrama en la literatura colonial	58
2.1 Epigrafaía en la conquista de México.	59
2.2 El epigrama en el siglo XVI. Estilo dulzura.	62
2.3 Epigrama y preceptiva.	74
2.4 Sor Juana y su manejo del epigrama	88
2.5 Epigrama y poesía popular en el siglo XVIII	107
Capítulo III. El epigrama y la copla de carácter epigramático en el siglo XIX	123
3.1 El epigrama en los albores del siglo.	124
3.2 Epigrama y política en la Independencia y la primera mitad del siglo.	133
3.3 El epigrama y la copla: El costumbrismo.	149
Capítulo IV. El epigrama contemporáneo	161
4.1 Entre la copla y el poema de vanguardia.	162
4.2 El epigrama en la primera mitad del siglo XX.	172
4.3 Renovación y <i>boom</i> del epigrama.	188
4.4 El epigrama según su tema.	215
Conclusiones	244