

José Miguel Oviedo

# Historia de la literatura hispanoamericana

## 1. De los orígenes a la Emancipación

# ÍNDICE

Introducción .....	17
CAPÍTULO 1. ANTES DE COLÓN: EL LEGADO DE LAS LITERATURAS INDÍGENAS	
1.1. El concepto «literatura indígena»: problemas y límites ...	31
1.2. Literatura náhuatl .....	38
1.2.1. Los códices .....	38
1.2.2. Los «cuicatl» y sus tipos .....	41
1.2.3. Nezahualcōyōtl y la poesía de la mortalidad .....	44
1.2.4. Los «tlahollis» .....	47
1.2.5. Manifestaciones teatrales .....	48
1.3. La literatura maya y sus códices .....	50
1.3.1. El <i>Popol Vuh</i> .....	51
1.3.2. Los <i>Libros del Chilam Balam</i> .....	54
1.3.3. Otros ejemplos de prosa maya .....	57
1.3.4. El <i>Rabinal Achi</i> .....	57
1.3.5. Los <i>Cantares de Dzibabché</i> .....	59
1.4. Literatura quechua .....	60
1.4.1. Cosmogonías, himnos y formas épicas .....	62

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© José Miguel Oviedo

© Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1995

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15, 28027 Madrid; telef. 393 88 88

ISBN: 84-206-8151-2

Depósito legal: M. 22.563-1995

Impreso en Lavel. Los Llanos, C/ Gran Canaria, 12. Humanes (Madrid)

Printed in Spain

1.4.2. Tipos de poesía amorosa .....	64
1.4.3. Formas de la prosa .....	66
1.4.4. La cuestión del teatro quechua .....	67
1.5. Noticia de la literatura guaraní .....	69

## CAPÍTULO 2. EL DESCUBRIMIENTO Y LOS PRIMEROS TESTIMONIOS:

## LA CRÓNICA, EL TEATRO EVANGELIZADOR Y LA POESÍA POPULAR

2.1. El problema moral de la conquista y la imposición de la letra escrita .....	72
2.2. Naturaleza de la crónica americana .....	75
2.3. Los cronistas de la primera parte del siglo XVI .....	81
2.3.1. Cristóbal Colón y sus <i>Diarios</i> .....	81
2.3.2. La observación del mundo natural y el providencialismo católico de Fernández de Oviedo .....	86
2.3.3. Las <i>Cartas de Cortés</i> .....	90
2.3.4. «Motolinía», el evangelizador .....	93
2.3.5. Las fabulosas desventuras de Núñez Cabeza de Vaca .....	95
2.3.6. Otros cronistas .....	98
2.4. Los vencidos: memoriales, cantares y dramas indígenas .....	99
2.4.1. Crónicas y otros testimonios náhuatl .....	100
2.4.2. Los testimonios quiché .....	102
2.4.2.1. El <i>Chilam Balam de Chumayel</i> .....	103
2.4.3. En memoria de Atahualpa .....	105
2.5. El teatro evangelizador y otras formas dramáticas. «Moto- linía» y González de Esclava .....	108
2.6. La vertiente poética popular .....	115
2.7. El interés por las lenguas y culturas indígenas .....	119
2.8. El contexto cultural: la universidad y la imprenta .....	119

## CAPÍTULO 3. EL PRIMER RENACIMIENTO EN AMÉRICA

3.1. El conflicto entre libertad y censura .....	123
3.2. La crónica de la segunda mitad del siglo XVI .....	125
3.2.1. Bartolomé de Las Casas y la cuestión indígena .....	125
3.2.2. López de Gómara, cronista de Indias .....	130
3.2.3. Vitalidad de la historia en Díaz del Castillo .....	133
3.2.4. Los estudios del mundo azteca: Sahagún y otros .....	137

3.2.5. Cronistas indios y mestizos de México .....	139
3.2.6. Los cronistas del Perú .....	141
3.2.7. Descubrimientos y exploraciones. Testimonios sobre Chile, Nueva Granada y Río de la Plata .....	147
3.3. Una nueva retórica .....	149
3.3.1. La prosa cortesana en México y Nueva Granada .....	150
3.3.2. La lírica culta .....	151
3.3.3. La poesía satírica: Rosas de Oquendo .....	158
3.3.4. El surgimiento de la épica .....	160
3.3.4.1. La gesta de Chile en <i>La Arucana</i> .....	161
3.3.4.2. La desmesura épico-histórica de Juan de Castellanos .....	168
3.3.4.3. La huella de Ercilla en la épica hispanoamericana .....	170

## CAPÍTULO 4. DEL CLASICISMO AL MANIERISMO

4.1. La madurez del Siglo de Oro en América .....	173
4.2. Rasgos del manierismo .....	176
4.2.1. La lírica manierista: las poetas anónimas .....	178
4.2.2. La épica manierista .....	181
4.2.2.1. El México paradisiaco de Balbuena .....	182
4.2.2.2. La épica religiosa de Hojeda .....	187
4.2.2.3. Poetas épicos menores .....	189
4.3. Esplendor de la crónica del XVII .....	191
4.3.1. El Inca Garcilaso y el arte de la memoria .....	193
4.3.2. El ardor verbal e iconográfico de Guamán Poma .....	202
4.3.3. Otros cronistas del XVII .....	206
4.3.4. El extraño caso de <i>El carnero</i> .....	208
4.4. La cuestión de la «novela colonial» .....	210
4.4.1. Algunas novelas y «protonovelas» .....	213
4.5. El teatro religioso y profano .....	217
4.5.1. Ruiz de Alarcón: ¿un autor americano o español? ...	221

## CAPÍTULO 5. EL ESPLENDOR BARROCO:

## SOR JUANA Y OTROS CULTERANOS

5.1. Las paradojas del barroco .....	227
5.2. Orbe y obra de Sor Juana .....	234

5.3. El sabio Sigüenza y Góngora .....	250
5.4. Otros escritores del barroco mexicano .....	253
5.5. El barroco en el virreinato peruano .....	256
5.5.1. Virulencia y espontaneidad en Caviedes .....	256
5.5.2. «El Lunarejo», defensor de Góngora .....	263
5.6. El barroco en otras partes de América .....	268
5.7. El mestizaje del teatro .....	271
5.7.1. <i>El pobre más rico</i> .....	274
5.7.2. <i>Usca Paucar</i> .....	276
5.7.3. <i>El Güegüence</i> .....	277

## CAPÍTULO 6. DEL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN

6.1. Dos concepciones del mundo .....	281
6.2. Matices rococó .....	285
6.2.1. Peralta y Barnuevo, un ilustrado peruano .....	287
6.2.2. El teatro de «El Ciego de la Merced» .....	291
6.3. La cultura eclesíástica y la expulsión de los jesuitas .....	292
6.4. La polémica sobre América .....	296
6.5. Una mística en Nueva Granada .....	298
6.6. Viajeros, científicos y otros prosistas .....	301
6.7. Una magra cosecha poética .....	304
6.8. Un teatro en tiempos de transición .....	309
6.8.1. La cuestión del <i>Ollantay</i> .....	311
6.9. Neoclasicismo y conciencia nacional .....	314
6.9.1. Un Baedeker americano: <i>El Lazarrillo</i> de Carrío de la Vandera .....	317
6.9.2. La vida novelesca de Olavide .....	322
6.9.3. La <i>Carta de Viscardo</i> .....	327
6.9.4. Fray Servando, memorialista .....	329
6.10. El periodismo, las sociedades ilustradas y el pensamiento liberador .....	332

## CAPÍTULO 7. ENTRE NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

7.1. Una gran pugna literaria .....	337
7.2. Lizardi, periodista y novelista .....	339
7.3. El sueño de Bolívar y las aventuras de Miranda .....	348

7.4. La poesía cívica de Olmedo .....	350
7.5. Los «yaravíes» de Melgar .....	353
7.6. La leyenda de Wallparimachi .....	354
7.7. El magisterio continental de Bello .....	355
7.8. El mundo romántico de Heredia .....	364
7.9. Los «cielitos» de Hidalgo .....	367
7.10. Cruz Varela, poeta civil .....	368
7.11. El curioso caso de <i>Jicoténcal</i> .....	369

BIBLIOGRAFÍA GENERAL DEL PRIMER VOLUMEN .....	373
---	-----

ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	379
-------------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

Hay muchos modos de escribir una historia literaria hispanoamericana, pero esos modos bien pueden reducirse a dos. Una opción es escribir una obra enciclopédica, un registro minucioso y global de todo lo que se ha escrito y producido como actividad literaria en nuestra lengua en el continente a lo largo de cinco siglos. Esta es la historia-catálogo, la historia-depósito general de textos, que realmente casi nadie lee en su integridad y cuyas páginas se consultan como las de un diccionario o una guía telefónica: cuando uno busca un dato específico por un motivo también específico. Este modelo atiende más al proceso histórico que genera los textos, que a los textos mismos, que aparecen como una ilustración de aquél. Es decir, privilegia la historia misma sobre la literatura; mira hacia el pasado espiritual de un pueblo (o conjunto de pueblos) y recoge sus testimonios escritos con actitud imparcial y descriptiva.

La otra opción es la de leer el pasado *desde el presente* y ofrecer un cuadro vivo de las obras según el grado en que contribuyen a definir el proceso cultural como un conjunto que va desde las épocas más remotas hasta las más cercanas en el tiempo, obras cuya importancia intrínseca obliga a examinarlas con cierto detalle, mientras se omite a otras. Esta historia no ofrece el cuadro rigurosamente total, de la A hasta la Z, sino el esencial: el que el lector contemporáneo debe conocer y reconocer como su legado activo. No recoge una lista completa de nombres porque se concentra en ciertos autores y textos de acuer-

do con su significación propia (sin descuidar, por supuesto, los contextos); no es un índice de *toda* la cultura escrita, sino una revisión de lo mejor y lo de mayor trascendencia dentro y fuera de su tiempo. Este modelo de historia ofrece un conjunto que, siendo amplio y abarcador, es un compendio manejable y legible para un lector interesado en saber, no el universo babélico de lo producido por centenares de autores en medio milenio, sino aquella porción que nos otorga sentido histórico y nos explica hoy como una cultura particular de Occidente. En vez de hablar un poco de muchos, prefiere hablar mucho de pocos.

Más que descriptivo y objetivo, este segundo modelo de historia literaria es valorativo y crítico. Lo que siempre supone los riesgos inherentes a una interpretación personal: tales riesgos, sin embargo, serán quizá menores si el historiador asume y declara desde el principio que *no* hay posibilidad alguna de una historia imparcial, salvo que se la convierta en una mera arqueología del pasado, sin función activa en el presente. El historiador realiza una operación intelectual que combina las tareas del investigador, el ensayista y el crítico, cuando no la propia de un verdadero *autor* cuyo tema no es él, sino su relación con los otros autores. Es esta opción la que se ha tomado para la presente historia de la literatura hispanoamericana. Pero hacer este deslinde no es sino el comienzo: el segundo modelo está, como el primero, erizado de muchas otras dificultades, problemas y peligros. Tratar de encararlos y, si se puede, resolverlos, es quizá la parte más cautivante de una empresa como ésta, porque la define y al mismo tiempo la justifica. Expongo algunas de esas cuestiones.

1. El primer gran problema consiste en establecer, siquiera dentro de los términos de una obra como ésta, qué entendemos por «literatura» y cómo establecemos sus valores. Esta cuestión desvela ahora mismo a muchos teóricos e historiadores, y ha generado una corriente revisionista que llama la atención sobre el hecho de que las líneas generales según las cuales la historia ha leído los textos hispanoamericanos han establecido un «canon» tendencioso, dando preferencia (sin base científica de apoyo) a unos textos sobre otros, y que al hacerlo así hemos falseado la interpretación de nuestra cultura, negándonos a nosotros mismos. Tal visión se aplica a todo el proceso literario, pero se ha concentrado con mayor intensidad en el período colonial (el menos revisado, el más oscuro) de nuestras letras, pues es en ese período formativo y contradictorio en el que dos culturas se funden, donde los criterios establecidos por la historiografía parecen más débiles y recuables. Ya se ha propuesto eliminar el término «literatura» por incó-

modo y estrecho, y reemplazarlo por «discurso», que permite introducir formas y expresiones que han sido consideradas marginales a lo literario, por ser orales o estar asociadas a manifestaciones culturales de otro orden (mitológico, iconográfico, etc.).

Así, el historiador debería considerar no sólo textos y autores de textos, sino también *acciones*, *objetos* y cualquier vestigio de procesamiento intelectual o imaginario que pueda asociarse al proceso de una cultura. Dentro de esta perspectiva, una historia debería incluir, por cierto, los poemas de Sor Juana y los cuentos de Borges, pero también textos legales y canciones agrícolas; es decir, todo aquello que sea portador de significado humano transformador de la realidad. Y ya se ha planteado que aun el concepto de «discurso» no alcanza, en el caso de la cultura hispanoamericana, a cubrir toda la gama de «interacciones semióticas» que la caracterizan, con su constante entrecruzamiento de sistemas de signos, notaciones, prácticas, etc.

Es fácil comprender que una historia de esa totalidad es una empresa imposible no sólo para un hombre, sino tal vez para un equipo de investigadores: es una nueva versión del viejo enciclopedismo (ídea muy europea, por lo demás) que puede ser fascinante en teoría, pero irrealizable como tarea concreta. También es estimulante la idea de que debemos entender nuestra problemática en sus propios términos, sin interferencia de valores o prejuicios provenientes de otras culturas: somos una realidad distinta y sólo podríamos comprendernos a nosotros mismos si nos miramos sin espejos deformantes, incapaces de recoger todos los matices de nuestra fisonomía. Pero quizá ese empeño, guiado por un sano impulso esclarecedor, encierre otra riesgosa quimera.

El término «literatura» no es recusable o inservible: es un concepto que se renueva con cada época y que admite varias interpretaciones; es relativo a nuestra experiencia histórica y en ese sentido es particularmente revelador. No significó en el siglo XVI lo mismo que significa ahora, pero en cualquier época señala un conjunto de convenciones establecidas para reconocer, ordenar y conservar lo que la mente creadora de los hombres elabora con los materiales que le brinda su tiempo y con los que lo supera. Nada más relativo que eso; nada más comprensible también para cualquiera que tenga alguna familiaridad con el modo como se configuran y diseminan los productos estéticos. No sólo cada época interpreta lo que es la «literatura», sino también cada cultura y cada lengua. Nuestra concepción de ella proviene de la retórica griega, cuyo primer gran modelo es la *Retórica* de Aristóteles, ree-

laborada a lo largo de los siglos por teóricos, retóricos y críticos, desde Longino hasta Barthes y De Man. Es obvio que la contribución europea y, más recientemente, norteamericana, a ese corpus de ideas y propuestas ha sido mayor que la hispanoamericana, pese a las considerables contribuciones de Bello (7.7),<sup>1</sup> Alfonso Reyes y Paz. No podemos escapar de los hechos: incluso cuando hablamos de géneros y de-cimos que esto es «novela» y aquello un «poema», estamos repitiendo esquemas y categorías que fueron pensados mucho tiempo antes del descubrimiento de América o de que su problemática cultural inquite a nuestros espíritus. No creemos que haya que pedir disculpas por aprovecharnos de ellos, ni que sea indispensable usar una nomenclatura completamente nueva, immaculada de toda conexión con el mundo cultural eurocéntrico; en estas materias la tentación adánica puede tener el resultado contraproducente e indeseable de aislarnos más en el contexto global al que pertenecemos por derecho propio. Por ser americanos somos una fracción de Occidente, una suerte de europeos más complejos (y tal vez completos) que los europeos mismos, pues hemos sido enriquecidos por nuestras propias tradiciones indígenas y las africanas, asiáticas, árabes, etc. Somos una distinta versión de lo mismo. Nuestro costado europeo no nos encasilla: es un modo de reconocer que somos universales, aunque lo somos a nuestra manera y —a veces— al grado de casi no parecerlo.

El historiador literario debe operar con su materia de manera razonable (es decir, inteligentemente y sin dogmatismos), evitando actitudes grandiosas o desorbitadas; debe resistir la pretensión de que su obra puede resolver todas las grandes cuestiones estéticas, culturales e ideológicas, aunque debe plantearse y tenerlas en cuenta. Existen evidencias ante las cuales hay que rendirse: por ejemplo, no puede abarcar la literatura hispanoamericana con el criterio de las «bellas letras» que predominó hasta el siglo pasado. En la medida en que nos permite incorporar formas de «discurso» que escapan a ese molde y tienen un alto valor espiritual en el orden literario (las tradiciones orales, las pictografías de los antiguos códices, la escritura cronística, el entrecruzamiento de la ficción con el testimonio y el periodismo, etc.), las nuevas propuestas son válidas y tienen el mérito de haber llamado la atención sobre aspectos olvidados de nuestra herencia cultural, que

poco o nada deben a Europa. Este libro trata de respetar esa flexibilidad, haciendo referencia incluso a expresiones que caen fuera del marco de la lengua castellana: nuestra literatura es plural y a veces habla en lenguas indígenas o en el producto lingüístico de un largo mestizaje. Al usar este concepto tenemos que hacerlo, pues, conscientes de que manejamos una noción que, no por ser borrosa en sus márgenes, es incierta en su núcleo. No necesitamos disolverla en el océano de fenómenos que producen significado y que se han englobado bajo el término de «semiosis», para extender lo estrictamente literario a esas y otras manifestaciones marginales que son propias de la cultura americana. En muchas partes de esta historia se verá cómo se ha aplicado ese criterio y cómo se han tratado de salvar sus problemas específicos.

2. También es necesario referirse en detalle al segundo término de la expresión *literatura hispanoamericana*. Por un lado, la palabra *hispanoamericana* desencadena de inmediato una serie de preguntas: ¿se refiere a la literatura escrita en Hispanoamérica? ¿O a la escrita por hispanoamericanos donde quiera que ellos se encuentren? ¿O acaso es aquella cuyo tema o asunto es hispanoamericano? Si respondemos afirmativamente a cada una de estas interrogantes, estaremos aplicando respectivamente un criterio geográfico, genético o temático —ninguno de los cuales parece muy satisfactorio. Por otro lado (y esta cuestión es más grave), el concepto *literatura hispanoamericana* es difuso porque también lo es el concepto mismo del que deriva: *Hispanoamérica*. Esta palabra designa un mundo cultural formado básicamente por el aporte hispánico, las culturas precolombinas y luego la sociedad mestiza o criolla. Pero parece soslayar o encubrir los otros aportes a los que hemos hecho referencia más arriba (africanos, asiáticos, árabes, europeos no hispánicos) que configuran ese mundo en proporciones que varían de región en región. La enorme variedad de nombres con que se han propuesto para designar esta parte del continente y su cultura («Iberoamérica», «Eurindia», «Indoamérica», «América Hispanoindia», «Indo-afro-iberoamericano»...) reflejan ese hecho. Hispanoamérica no es una realidad cultural homogénea, ni menos se agota en los límites etimológicos de esa expresión. Es una realidad múltiple, de extraordinaria diversidad y riqueza, en la que las más variadas creencias espirituales, formas estéticas, construcciones culturales y tiempos históricos conviven y se nutren mutuamente. Ese abigarramiento o conjunción de lo dispar y distante, es precisamente Hispanoamérica, y eso explica la dificultad para aprehender su esencia y, consecuentemente, establecer los límites de su corpus literario.

<sup>1</sup> Estas referencias, que aparecerán frecuentemente en las páginas siguientes, remiten a otros capítulos y párrafos del volumen en los que se estudia el autor citado.

El concepto *Hispanoamérica* es relativamente reciente: surge en los albores del proceso emancipador y se establece a comienzos del siglo XIX, popularizado por el ideal integrador de Bolívar (7.3.). Su uso está asociado al vocabulario político e ideológico de ese momento, más que a una definición cultural; en esa época también nos llamábamos, con igual orgullo, «la América española», para señalar a la vez la semejanza y la diferencia. Su extensión al campo literario parece natural, pero no está exento de dificultades. Octavio Paz ha declarado que expresiones similares a ésta como «poesía latinoamericana», provocan su duda: «Una y otra designan realidades heterogéneas y, a veces, incompatibles» («¿Poesía latinoamericana?», p. 153). Nuestros ensayistas y pensadores siguen discutiendo qué es, en el fondo, Hispanoamérica; si ese concepto es debatible, ¿podremos acaso decir que *literatura hispanoamericana* señala una noción más precisa? Se trata de una ecuación o incógnita que no ha sido del todo despejada.

Pero la misma persistencia de la pregunta señala algo: *creemos* en esa identidad o comunidad al menos como una proyección o destino; tal vez no somos, pero sin duda *queremos ser*. Hispanoamérica es un conjunto de países, pueblos, regiones culturales, ideales y pasiones dispersos (y a veces incommunicados), que sin embargo buscan desesperadamente una unidad que todos puedan compartir y una realidad en la que todos puedan participar: una constelación de átomos errantes y excéntricos que anhelan un núcleo perdido en lo más hondo de su conciencia histórica. Siendo intensamente fragmentada y dispersa, la cultura hispanoamericana tiene una continuidad en verdad sorprendente si se toman en consideración las barreras y los obstáculos que se abren entre sus partes. Hay notables diferencias entre la cultura mexicana frente a la argentina, así como entre la cubana frente a la peruana, pero también es notable su voluntad integradora dentro de una gran órbita que no se confunde, de ninguna manera, con la europea o la norteamericana, aunque tenga grandes deudas con ambas. Es precisamente esa diferencia del conjunto, esa *unidad en las raíces* (ya que no en todas sus ramificaciones y floraciones) lo que nos hace distintos de los otros y semejantes a nosotros mismos.

En términos prácticos, pues, la literatura hispanoamericana será aquella que exprese ese denso y confuso fondo común, ya sea que los criterios geográfico, genético o temático estén todos presentes o falte alguno y aun todos. Cito dos casos extremos y al mismo tiempo indiscutibles: *La Florida* del Inca Garcilaso (4.3.1) narra la conquista de la península de ese nombre, en Norteamérica, y fue escrita en España, pero na-

die duda de que forma parte de nuestra literatura y no porque el Inca nació en el Cuzco, pues el dato es casi accidental en relación con esta obra, sino porque agrega algo fundamental a la visión épica y fabulosa del Nuevo Mundo. Lo mismo puede decirse de la poesía surrealista de Ludwig Zeller, hijo de alemanes y chileno de primera generación, que ha escrito principalmente desde Canadá, y aunque lo ha hecho casi completamente al margen de las grandes vías por las que discurre la poesía hispanoamericana de hoy, no puede negarse que su obra es un desprendimiento tardío de las propuestas del grupo «Mandrágora» surgido en el país sureño. En ambos casos hay una asimilación de profundas esencias espirituales e intelectuales de la experiencia hispanoamericana: expresan algo que nos pertenece por una especie de derecho histórico.

Nada de esto significa que los límites que separan lo hispanoamericano del resto, sean precisos y fácilmente verificables: nuestra literatura (y tal vez todas las otras, en diversos grados) está llena de casos fronterizos de no siempre fácil discriminación. Quizá ese hecho con tenga una útil lección para el historiador: siendo en verdad enorme, la literatura hispanoamericana es tan sólo una parcela de las literaturas de Occidente; está especialmente vinculada a la española y luego —en la época modernista y más tarde en la etapa que va de la vanguardia a la postvanguardia— a las literaturas francesa y norteamericana. También tiene contactos de otro rango con la brasileña y las literaturas antillanas de lengua francesa o inglesa, como bien saben los que estudian de cerca la literatura caribeña y especialmente la cubana. Paradójicamente, estas manifestaciones franco-inglesas de la región —tan próximas por geografía al área hispanoamericana—, no forman parte de ella, aunque no le sean del todo ajenas. La literatura hispanoamericana no se define, pues, por sus fronteras geográficas: es un espacio cultural, no físico, en el que se abren espacios paralelos (el más grande es el del Brasil, cuya dinámica es peculiar) y se producen superposiciones (sin la poesía norteamericana no puede entenderse la poesía nicaragüense de este siglo). Las discontinuidades son tan importantes como las confluencias y son parte del conjunto que consideramos.

3. Los primeros esfuerzos por organizar, en historias, antologías o repertorios, la literatura hispanoamericana datan de mediados del siglo pasado pero maduran al comenzar el presente. Son, primero, un brote del espíritu de afirmación nacionalista —el *Völkergest*— exaltado por el romanticismo y, luego, de las teorizaciones del positivismo de Taine (1828-1893) y otros sobre la influencia del medio y la raza en las creaciones humanas. Nuestras primeras historias literarias nacionales se basan en esos



presupuestos, asumidos con el natural entusiasmo de pueblos jóvenes, plurirraciales y asentados en ámbitos naturales de fuertes rasgos telúricos. Sin duda estos factores nacionales no son desdeñables y tienen su impacto en las manifestaciones literarias. Pero no del modo mecánico y aun determinista que nos ha permitido hablar de una literatura boliviana, por ejemplo, como un proceso por completo desgajado de la peruana o chilena; las afinidades y entrecruzamientos entre la literatura argentina y la uruguayana son demasiado evidentes como para estudiar una ignorando la otra; lo mismo puede decirse de ciertas expresiones literarias que son comunes a zonas específicas del Ecuador, Colombia y Venezuela. Un fenómeno político y cultural que es muy característico de nuestra historia—el exilio del escritor hispanoamericano—crea una complicación adicional: por ejemplo, ¿a qué literatura pertenece el teatro del guatemalteco Carlos Solórzano, exiliado por muchos años en México y asimilado a su cultura? Los casos de Augusto Monterroso, otro guatemalteco, y del colombiano Álvaro Mutis, ambos exiliados también en México, presentan otros matices del mismo problema. La cuestión puede extenderse a muchas grandes figuras del pasado: Rubén Darío tiene una obra chilena, argentina y también española; la porción más madura de la de Martí es neoyorkina, etc. El peligro de la concepción nacionalista de la historia literaria es la tendencia a convertir lo que es una realidad flexible, llena de reflejos e interacciones, en compartimentos estancos que se dan las espaldas. Una historia de la literatura de hispanoamérica no puede ser una mera suma de historias literarias nacionales vistas en una escala superior.

Hay que admitir—aunque para el sentimiento nacionalista de algunos sea difícil de aceptar—que no pocas fronteras nacionales son artificiales o arbitrarias: responden a menudos intereses y circunstancias políticas, más que al reconocimiento de una identidad cultural. (Habría que aclarar que lo mismo pasa en otras partes del mundo, pero esa problemática no interesa aquí.) El mapa de América Latina está configurado como consecuencia de una intrincada red de conflictos armados, acuerdos diplomáticos precarios y pactos políticos de conveniencia; imposible fundar el mapa literario sobre esas bases. No es que los países no existan, sino que la literatura—muchas veces nacida de una profunda experiencia nacional—es precisamente un fenómeno cultural que los desborda y contradice. El ámbito de la literatura no es necesariamente el de la realidad de un país; podemos hablar de literaturas nacionales, pero sabiendo que no son procesos autónomos y que tampoco se ciñen a un espacio geográfico definido. Lo que sí tenemos son regiones

o zonas culturales (que a veces coinciden con un país o que, por el contrario, coexisten dentro de uno) marcadas por ciertos rasgos, prácticas y experiencias históricas. Puede establecerse así la existencia de cinco grandes regiones y de ciertas áreas «intermedias», que llamamos así no porque sean menores en importancia, sino porque participan en diversa proporción de los rasgos de aquéllas con las que colindan:

- I. Región rioplatense: Argentina y Uruguay  
Zona intermedia: Paraguay
- II. Región andina: Ecuador, Perú, Chile y Bolivia  
Zona intermedia: Colombia
- III. Región caribeña: Cuba y las Antillas  
Zona intermedia: Venezuela
- IV. Región centroamericana  
Zona intermedia: Guatemala
- V. Región mexicana

Dos cosas deben anotarse respecto de este esquema y su uso: primera, que no acepta necesariamente y sin cuestionarlas, nomenclaturas comúnmente aceptadas como «cono sur» o «países andinos». Colombia, por ejemplo, es considerado un país andino, pero su literatura—como lo demuestra un libro de la importancia de *Cien años de soledad*—no siempre parece encajar fácilmente dentro de esa denominación; aquí, por eso, aparece dentro de una zona intermedia entre la región andina y la caribeña. Paraguay ofrece un caso todavía más complejo porque, siendo intermedio entre la región rioplatense y la andina, es al mismo tiempo una cultura aislada y diferente de ellas, aparte de ser bilingüe. La segunda es que este esquema tiene una cabal aplicación al presente primer volumen, por la sencilla razón de que en el período colonial y en la etapa de la emancipación no existen todavía «países» propiamente dichos (aunque su anticipación aparece en la obra de varios autores). En el segundo volumen, que cubre el inicial período republicano y la época contemporánea, se hará referencia a países, pero tratando de asociar siempre esta noción a la de regiones y zonas cuando resulte pertinente por la naturaleza del fenómeno o género estudiado. Es decir, no evita del todo hablar de determinados países y

movimientos nacionales; simplemente, no emplea ese criterio como principio organizador de la mayor parte de su desarrollo histórico.

4. Una de las cuestiones más constantemente debatidas en la historiografía literaria es la de la periodización, ese mecanismo por el cual se articula el proceso que, a través del tiempo, se manifiesta en las obras y estilos de una lengua literaria. Hoy, más que nunca, el tema se discute mucho entre los críticos hispanoamericanos, descontentos con los cuadros históricos y las correspondientes nomenclaturas aplicados para entender ese proceso. Hay una razón muy poderosa para ello: esos conceptos han sido aplicados, de modo bastante desprecioso, a una historia literaria como la hispanoamericana, que es distinta de la española aunque su vehículo lingüístico sea básicamente el mismo. Este tema está vinculado al que hemos examinado en el apartado 1, pero merece tratarse aparte por su importancia: de él depende la configuración que adopta una historia literaria.

Sin duda, hemos heredado de los cuadros históricos europeos un orden o sistema de lectura cultural que no corresponde del todo a la realidad, y menos ahora. Un ejemplo de eso es la vasta *Antología de poetas hispano-americanos* (4 vols., 1893-1894) de Menéndez Pelayo (1856-1912), el primer repertorio de su tipo y el más completo de su tiempo, que es parte de un proyecto de raíz nacionalista del hispanismo europeo: quería demostrar que, así como la literatura gallega o portuguesa, era literatura «española», también lo era la producida en la «España de ultramar»; así, nuestra literatura era vista como una extensión o provincia de la metropolitana. Ese error —comparable al de convertir la literatura norteamericana en apéndice de la inglesa— contribuyó a difundir una aplicación mecánica y acrítica de ciertos modelos o estilos de época (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, etc.) para ordenar el corpus literario hispanoamericano en unidades comprensibles. Subrayando excesivamente las afinidades y semejanzas se perdieron de vista las esenciales diferencias y transformaciones. Nadie niega que esos grandes estilos europeos se reproducen en América (sobre todo en los primeros siglos) y que dan una idea de los derroteros que tomaba nuestra literatura en distintas épocas; lo que sí resulta discutible es que *operen* del mismo modo o *signifiquen* lo mismo aquí y allá. La historia literaria —y la historia a secas— es un precario compromiso entre las fuerzas de la tradición y el cambio, entre lo permanente y lo nuevo, entre la repetición y la creación. La diferente relación dialéctica que adopta cada literatura entre esas fuerzas, es lo que la hace distinta de las otras y lo que la convierte en un material interesante para el estudio.

La capacidad para transformar lo dado —e, inversamente, para fijar lo que es efímero en un molde más o menos estable— genera la interesante dinámica del fenómeno literario: definiéndose siempre entre la continuidad y el cambio, la literatura no progresa en línea recta ni en una dirección única, sino que se mueve entre retrocesos, adelantos, ecos, reflujos, reinterpretaciones, vueltas y revueltas. La historia no es unidimensional y sucesiva, sino un sistema plural y heterogéneo, lleno de inesperadas articulaciones, conexiones laterales, súbitas convergencias y fértiles regresiones. En esa compleja red se producen ciertas concentraciones —que llamamos, por ejemplo, Renacimiento o Romanticismo—, pero también dispersiones no menos importantes de esas mismas unidades, que las disuelven en nuevas formaciones, de signo distinto y aun contradictorio. Por eso hay que evitar dos posiciones extremas: la de usar nombres —«Barroco», por ejemplo— como unidades estéticas fijas y preestablecidas, que aparecen en un momento histórico determinado y ya no cambian; o la de extenderlos —forzándolos y desfigurándolos— hasta contener reelaboraciones y materiales que ya no corresponden del todo al concepto original. Los peligros que encierran ambas posturas son más evidentes cuando se trata de la literatura colonial, puesto que en esos años los trasvases culturales incluían sutiles variaciones que la cultura dominada hacía sobre los moldes de la dominante, precisamente mientras aparentaban no alterarlos; el elemento de cambio, contradicción y recreación operó casi desde el principio y el historiador debe registrarlos en donde aparezca: es un dato esencial para la formación de una literatura. Los grandes miembros de los períodos literarios son útiles como indicios o cauces generales, pero hay que usarlos con una actitud crítica y tratando de anotar las diferencias que se filtran entre lo aparentemente idéntico.

Todo esto quiere decir que tomaremos esas periodizaciones, nomenclaturas y cuadros establecidos con bastante precaución y con criterio ecléctico, pues unos funcionan más que otros: no son absolutos, sino meros instrumentos de trabajo que facilitan el estudio. Tiene razón Claudio Guillén cuando dice:

La vieja noción de período como concepto que aspira a coincidir plenamente con un segmento de tiempo y que de tal suerte constituye una unidad singular de la historia literaria, queda descartada; o por decirlo aún más precisamente: la noción de período como a la vez continente y contenido ya no es aceptable (*Teorías...*, p. 124).

5. La literatura es indudablemente un fenómeno social. Esta característica ha dado lugar a interminables discusiones, con alguna frecuencia confusas o basadas en dudosos argumentos, cuyas conclusiones suelen ser todavía más especiosas. Algunos de estos excesos pueden verse en la pretensión de cierta «sociocrítica» de hoy, que valora los textos por sus méritos como testimonios históricos, como meros elementos de una «ideología» personal, de clase o de época, lo que permitiría colocar las obras en las distintas trincheras donde se libra la batalla por la «liberación cultural». Así, la literatura tiende a agotarse en su significado documental, que suele ser el más efímero, y a ser sólo un arma de esa batalla. Queriendo escapar de esos esquemas, otros críticos han optado por la posición contraria: la literatura debe ser estudiada más bien como una realidad desgajada de sus raíces, como un sistema o mecanismo cuyo funcionamiento puede examinarse con la autonomía de un puro objeto científico o de laboratorio, puesto que es *repetible* si las condiciones son propicias: los patrones son únicos y las variantes no son sino accidentes que lo subrayan. En nuestros días, esta interpretación hiperformalista ha llegado a extremos absurdos, lo que no le ha impedido ganar entusiastas adeptos capaces de convertir la literatura en un conjunto de fórmulas matemáticas, modelos lógicos y cuadros sinópticos.

La afirmación general que hemos hecho al comienzo del párrafo anterior —la literatura como fenómeno social— es en verdad un punto de partida, no de llegada. Decirlo es reconocer un hecho indudable, pero quedarse en ese nivel es perder de vista el valor mismo de la literatura, que está en *otra parte*. Si su origen es social, con claras connotaciones históricas y cargas ideológicas, su significado profundo se sitúa más allá: precisamente, en lo que *añade* a su tiempo y lo excede. Del subsuelo histórico la literatura extrae su alimento y estímulo, pero se levanta como algo que aquél no puede explicar del todo. El valor específico del fenómeno literario está precisamente en ese margen o nivel, en esas formulaciones únicas que brotan como una total novedad, como un reto y frecuentemente como una contradicción de las normas de su tiempo —aunque, luego, a la distancia, aparezca como la mejor definición del mismo. La gran literatura surge generalmente como una manifestación *contra* los límites que la historia ejerce sobre la libertad y la imaginación de los hombres: igual que un árbol, la creación tiene hondas raíces sociales, sin las cuales no podría vivir, pero no puede juzgarse su naturaleza ni su belleza propia por ellas, sino por la amplitud, variedad y altura de sus ramas y frutos. Cada uno es distinto e irrepetible.

No hay que perder de vista la unidad del fenómeno creador con el subsuelo de su cultura, y menos en una historia, que justamente debe registrar esa constante interrelación, pero tampoco hay que reducir la creación literaria a una monótona serie de reflejos de la vida social. La razón es que sencillamente la literatura no existe para decirnos sólo eso, y que si así fuese, la historia ya la habría absorbido hace mucho tiempo. Su significado social no agota, ni agotará, su significado específico. Leer hoy la *Divina Comedia* como documento de la cuestión religiosa que enfrentó a güelfos contra gibelinos, o el *Quijote* como una diatriba contra las novelas de caballerías, quizá sea posible como ejercicio académico, pero seguramente no es razonable si queremos acceder a las capas más profundas de esas obras. En la presente historia trataremos de no olvidar este aspecto, porque sería como olvidar la esencia misma de la invención literaria. Ni producto salido de una atmósfera al vacío, ni emanación directa de condicionamientos históricos, el estudio de los orígenes, desarrollo y diseminación de la literatura debe ser encarado con cierta humildad intelectual, precisamente si queremos ser rigurosos y objetivos: podemos saber todo sobre una obra, pero eso tal vez no alcance a explicar el placer y la emoción que es capaz de brindar, incluso al más lego. De otro modo, ya sabríamos todo de todo, y ni la literatura ni la historia tendrían sentido. El espíritu humano no cesa de plantearse las mismas preguntas y de encontrar nuevas respuestas e interpretaciones; el historiador no puede sino tratar de registrar las suyas del mejor modo posible, pero sabiendo que la curiosidad de su lector y el diálogo implícito con él siguen siempre abiertos, dispuestos a corregir y revisar lo que ya creíamos sabido.

Dicho todo esto, resta sólo agregar que, para hacer lo más legible esta historia, su designio narrativo —la forma personal de contar la historia protagonizada por otros— y su presentación editorial tratan de aliviar lo más posible, el aparato crítico de notas, citas y otras referencias en el cuerpo del texto. Dentro de cada capítulo, se brinda la información bibliográfica indispensable para que los lectores más curiosos puedan ampliar sus conocimientos sobre los períodos, fenómenos o autores que allí se tratan. Ciertas secciones aparecen en tipo menor, para señalar su importancia secundaria o relativa frente a lo que se considera indispensable; y, de paso, dan una idea de todo lo que queda eliminado. Las obras de crítica que se citan más de una vez están indicadas con un asterisco y sus datos completos pueden hallarse, al final del libro, en la bibliografía general, que reúne y clasifica los tra-

bajos de referencia y consulta que han servido como fuentes principales para escribir esta historia.

Crítica:

- CAENO, SANZ, ROBERTO. *Literatura, historia e historia de la literatura. Introducción a una Teoría de la Historia Literaria*. Kassel: Edition Reichenberger, 1993.
- ELIAS, John M. *Teoría de la crítica literaria, Análisis lógico*. Madrid: Taurus, 1987.
- FUENTES, Carlos. «Crisis y continuidad cultural». En *Valiente mundo nuevo*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- GUILÉN, Claudio. *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Colección Austral Espasa-Calpe, 1989.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «Seis ensayos en busca de nuestra expresión». En *Obras críticas*\*, pp. 241-271.
- *La utopía de América*. Ed. de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*\*.
- «¿Poesía latinoamericana?». En *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- PERKINS, David. *The Literary History Possible?* Baltimore-Londres: John Hopkins University Press, 1992.
- ROJAS MIX, Miguel. *Los cien nombres de América*. Barcelona: Lunen, 1991.
- ROSE de FUGGLE, Sonia, ed. *Discurso colonial hispanoamericano*.
- REYES, Alfonso. *El deslinde*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963 (*Obras completas*, vol. 15).

## Capítulo 1

# ANTES DE COLÓN: EL LEGADO DE LAS LITERATURAS INDÍGENAS

### 1.1. El concepto «literatura indígena»: problemas y límites

Es significativo que una historia literaria hispanoamericana tenga que comenzar con una referencia a formas literarias anteriores a la implantación de la lengua castellana en el continente: es un obligado prólogo que nos recuerda, de entrada, la complejidad de los fenómenos y la variedad de lenguas que encaramos si hemos de dar una imagen coherente de cómo se forjó y desarrolló la cultura que llamamos «hispanoamericana». El natural impulso de todo pueblo por lo fabuloso y lo extraño fue particularmente fecundo entre las sociedades indígenas americanas: una red de creencias y prácticas mágicas sostenía su concepción del mundo y les permitía comprenderlo y así conjurarlo. Querían testimoniar su presencia en el cosmos y conservar una relación armónica con él; todo tenía para ellos un sentido misterioso, todo era una cifra de su origen y su destino. Esto dio origen a una serie de expresiones y formas de creación verbal que pueden asociarse a los fenómenos literarios (poéticos, narrativos, dramáticos, etc.) tal como nosotros los conocemos, aunque carezcan de ciertos rasgos, como la escritura.

El corpus multilingüístico que llamamos hoy «literatura indígena precolombina» nació, pues, por lo general, de ese plantearse las cuestiones religiosas y filosóficas más profundas del ser creado frente a sus

creadores. Pero también podía estar animado por una intención moralizadora o pedagógica para guiar la conducta de la masa, y aun mostrar interesantes actitudes psicológicas (astucia, ironía, juego, suspicacia) que sobrevivían a la dominante norma de respeto y ciega obediencia impuesta por la autoridad. En todo caso, tiene el decidido signo *tradicional* de algo que, siendo de todos, no es contingente y se afirma con el tiempo. Quizá por eso estas formas, continuamente reelaboradas y reinterpretadas a lo largo de los siglos, se han conservado y asimilado con facilidad al folklore de las sociedades mestizas del presente, para nutrir sus nuevas expresiones literarias.

La literatura española no es, pues, la primera manifestación literaria que se produce en América: no viene a llenar un vacío, sino a sustituir (o someter) otros sistemas de símbolos e imágenes culturales considerablemente evolucionados; tal sustitución es el fenómeno clave de la dependencia cultural que impone el sistema colonial. Esos sistemas indígenas tuvieron como centros la civilización azteca y la maya, en la zona mesoamericana, y la quechua, en el corazón de los Andes sudamericanos. No fueron los únicos, sin embargo, porque hay que recordar lo que nos han dejado los pueblos guaraníes en el Paraguay, entre otros (1.5). Estas literaturas son parte de las expresiones culturales —arte, arquitectura, música, danza, etc.— que constituyen nuestra «antigüedad», análogas a las primeras que aparecieron entre los pueblos del Asia, Medio Oriente y del Mediterráneo, con los cuales los americanos tienen asombrosas semejanzas, a pesar de que sus reales vinculaciones están lejos de haber sido probadas. Aunque son a veces menos conocidas o celebradas en el ámbito europeo que las orientales o árabes, es un error considerarlas «primitivas»: en algunos aspectos son inigualables (en cuanto a formas estéticas, una escultura maya o una tela Paracas no tienen nada que envidiar ni a un vaso griego ni a un tapiz persa) y por eso mismo son formas de creación que están vivas hoy. Pero también es equívoco tratar de entender esas literaturas con los mismos parámetros conceptuales que aplicamos a las literaturas modernas: sus funciones y categorías son de distinto orden y no pueden confundirse con las otras que conocemos. Hay que empezar, pues, por aclarar esas diferencias y la latitud con la que podemos usar el concepto «literatura» aplicado al orbe precolombino.

En primer lugar, las antiguas culturas americanas carecían en buena medida de un estatuto que otorgase una *específica* autonomía estética a las manifestaciones literarias, como hemos sugerido más arriba, pese a que sus funciones sociales estaban bien establecidas. Aun en los

poquísimos casos en los que podemos adjudicarlas a autores individuales, no suelen expresar lo privado como tal, sino como parte de una experiencia común a todos. Están integradas a fenómenos religiosos, sociales y culturales extremadamente complejos; al estudiarla como algo aparte —tal como forzosamente tenemos que hacer aquí— estamos imponiéndole un límite artificial del que debemos estar conscientes. La literatura tenía un fuerte aliento colectivo y cumplía su función dentro de un contexto más vasto, en el que lo esencial era conservar la memoria de ciertos hechos, personajes o imágenes.

Se dirá que, en sus orígenes, el teatro griego, por ejemplo, fue también indiscernible de sus ceremonias religiosas. La diferencia en este caso es que, gracias a las poderosas individualidades de sus grandes trágicos, evolucionó con relativa rapidez en una dirección que lo libró de las ataduras del rito y lo convirtió —sin perder su alto simbolismo religioso— en una forma regulada por normas propias. Esas individualidades apenas se dieron entre nosotros. El mundo precolombino mantuvo sus expresiones literarias estrechamente ligadas a las necesidades de la comunidad, definidas e interpretadas por las castas o clases que ejercían el poder político; las actividades «creadoras» o «intelectuales» eran también una manifestación de los intereses del estado. Esta es la razón por la cual las literaturas precolombinas son, básicamente, *anónimas*; de la azteca, por ejemplo, apenas se han salvado los nombres de Nezahualcōyotl, el rey-poeta de Texcoco, y un puñado de otros (1.2.3).

Nada de esto significa que no hubiese en la América precolombina expresiones que podamos llamar «literarias», en el mismo amplio sentido en que hablamos de literatura en la India o el Japón de la antigüedad. Pero el uso de conceptos como «épica» o «dramática» para explicarla, debe ser restrictivo: son criterios que no la incluyen y que por eso sólo pueden aplicarse por analogía a la de estas otras culturas; no son inherentes a sus esquemas de creación, a su función estético-social o a las leyes de su desarrollo histórico. En realidad, lo más apropiado sería entenderlas como un conjunto de «formas mitopoéticas», más que «literarias»; si usamos aquí esta última denominación es porque hoy sólo podemos estudiarlas como *textos*, lo que precisamente no fueron en su tiempo. Ese proceso de «textualización» comienza con la conquista.

Pero la razón principal para manejar la noción de literaturas precolombinas con especial cuidado es otra: no sólo fueron casi siempre anónimas y habitualmente indiferenciadas de otras funciones rituales

o sociales, sino que además fueron *ágrafas*, como la quechua, o sólo alcanzaron, como los aztecas, sistemas pictográficos o jeroglíficos de representación, cuyo exacto sentido todavía sigue intrigándonos. Aun los mayas, que, al parecer, llegaron a desarrollar formas incipientes de escritura fonética, no lograron crear un sistema de representación adecuado a la naturaleza siempre cambiante del pensamiento humano: les servía para *fiar*, no para *especular* a partir de lo conocido y así producir nuevas ideas. Les faltó, pues, el instrumento esencial —la escritura fonética como tal—, que podía apartar a la literatura del cauce común al folklore y a otras prácticas comunitarias.

Hubo formas de anotación o registro simbólico en las culturas indígenas (los *quipus* quechuas brindan un ejemplo; los códigos calendáricos aztecas es otro), pero ninguno constituye un sistema de escritura propiamente dicho, y menos un vehículo expresivo capaz de sugerir toda la variedad que hay en las metáforas poéticas o las secuencias narrativas. No son la representación cabal que brinda un lenguaje, sino su condensación o síntesis, complementada con símbolos visuales y representaciones pictográficas. Son formas básicas de *grafía* o *escritura preliminar*, a las que Derrida se refiere cuando afirma que aun los pueblos que no saben escribir nunca carecen «de cierto tipo de escrituras» (*De la gramatología*, cap. 3). Por su parte, Alcina Franch cree que la lengua náhuatl se encontraba ya, cuando llegaron los españoles, en un proceso de *fonetización* que le habría permitido lograr pronto su pleno desarrollo.

Generalmente, los rudimentos fonéticos que usaron los mayas se aplicaban a nociones onomásticas o topográficas, no a imágenes de emociones o actitudes humanas: un sistema bueno para organizar listas y cómputos, no para elaborar discursos nuevos. Esta circunstancia tiene dos resultados paradójicos. Por un lado, la pervivencia de esas literaturas que, fijadas en la memoria de las generaciones, fueron atesoradas por los pueblos indígenas como una expresión de algo entrañable y precioso, a lo que no podían renunciar: eran la esencia viva de sus respectivas culturas, lo fundamental de su experiencia histórica. Por otro, su difusión y asimilación por la moderna sociedad surgida de la conquista fue posible sólo gracias a su transcripción fonética a la lengua castellana (o a las aborígenes), llevada a cabo por cronistas, predicadores, indios adiestrados en la lengua del invasor y letrados curiosos por descubrir los misterios de las civilizaciones americanas; sin su contribución, nos habría sido mucho más difícil (si no imposible) heredar ese valioso legado y hablar de él en nuestro tiempo. Hay que recordar

en este punto que, hasta la conquista, el secreto arte de compilar, *fiar* e interpretar los libros sagrados, lo compartían sólo unos cuantos: la lengua era de todos, pero las llaves de sus enigmas estaban en las manos de una casta de elegidos. El saber era hermético y exclusivo; en un poema de los *Cantares mexicanos* escuchamos hablar a uno de esos «lectores» privilegiados:

Yo canto las pinturas del libro  
lo voy desplegando  
cual florido papagayo,  
hago hablar a los códigos...

Así se explica que formas literarias que en principio estaban destinadas a desaparecer bajo la fiebre evangelizadora (precisamente por el significado religioso con el que estaban cargadas), sobreviviesen la ola de destrucción, refugiándose a veces en un nivel de símbolos clandestinos de resistencia pasiva o de su abierta rebeldía. Este es quizá el aspecto cultural más interesante que está ligado a ellas: son testimonios de una especie de *creación en negativo* del espíritu indígena, sojuzgado pero no aniquilado por el invasor y su cultura, a pesar de las evidencias superficiales. El mundo indígena se integró al de sus nuevos amos, se sumergió bajo el impacto de Occidente y le cedió paso en todos los aspectos prácticos y objetivos, pero, paciente y silenciosamente, reelaboró y adaptó sus viejos valores para darles nueva validez en el orden ajeno establecido por la conquista. Con un alto sentido histórico de conservación de lo propio, el indígena aceptó los moldes extranjeros pero mimetizó en ellos sus valores propios, marcados por una resonancia ancestral: es decir, crearon *dentro*, pero *en contra*, del sistema que teóricamente debía borrar de su memoria esas imágenes. La durabilidad de esos restos del naufragio cultural es, en verdad, asombrosa. A todo lo largo de la etapa colonial y después, en la era independiente y en la contemporánea, el peso de su influjo no desapareció, y seguramente no desaparecerá en el futuro: es un proceso acompañante de la literatura hispanoamericana que no hay que ignorar cuando se habla de ésta.

Por cierto, la hegemonía de la expresión literaria en castellano es indiscutible. Pero en ciertos momentos y en ciertas zonas de la realidad hispanoamericana —en el período de insurrección y afirmación nacionalista de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX; en los mitos vivos en la tradición literaria mesoamericana; en la doble vertiente lin-

güístico-literaria del mundo andino y del ámbito guaraní—, la presencia del sustrato indígena resulta evidente. Es, por ejemplo, difícil entender a un escritor contemporáneo como el peruano José María Arguedas sin ligarlo a las viejas tradiciones poéticas del quechua, de las que él era un conocedor profundo. Y aun ciertos autores de otras áreas, como el nicaragüense Ernesto Cardenal o el uruguayo Eduardo Galeano, están permeados hoy por tradiciones de la misma procedencia cultural. Hablar de literaturas indígenas no es un mero ejercicio de arqueología cultural, sino el reconocimiento de una configuración antropológica que enriquece y estimula la creación literaria del presente, por lo menos donde los restos de esa herencia no se han perdido del todo.

Por estos motivos, debe subrayarse que la expresión «literatura precolombina» señala la fuente más remota de nuestra imaginación literaria, pero no su límite u horizonte final, porque el espíritu creador indígena se manifiesta en las diversas épocas que siguen a Colón (2.3.1): parcial y a veces entrecortada, hay una convivencia (o tal vez una convergencia) de dos sistemas, porque el desplazamiento de uno por otro no fue total, como el proyecto colonizador había previsto. El resultado es un intenso proceso de mestizaje del legado original, que no siempre autoriza a hablar de una «literatura indígena» como una realidad de perfiles nítidos y consistentes. Como en tantos aspectos, la tendencia americana al *sincretismo* y a la *reinvención* es irresistible, y opera también en este terreno. Pero el problema puede verse también de otro modo: no sólo la tradición literaria indígena tiene una presencia en la hispanoamericana de todas las épocas, sino que ésta modifica la fisonomía de aquélla y extiende sus fronteras lingüísticas. Es justamente su transcripción al alfabeto latino lo que permitió su difusión y su ingreso al cauce dominante de las letras del continente. Así, la labor de «democratización», circulación y rescate de las lenguas indígenas que se produjo tras la conquista —obra que «con todas las limitaciones y precauciones...», es el intento más asombroso de preservación que se haya emprendido en la historia de la cultura mundial», como bien dice Amos Segala— debe contrapesarse con la no menos vasta campaña de destrucción animada por el celo evangelizador, que veía en esas muestras signos diabólicos y creencias nefandas.

Pero el hecho de que la cultura indígena fuese difundida dentro de los parámetros de la misma cultura invasora, presenta un grave problema: habiéndonos llegado prácticamente toda su literatura a tra-

vés de esa mediación extranjera, se ha producido un inevitable proceso de contaminación y alteración (no siempre involuntaria) que injerta valores occidentales, sobre todo religiosos y morales, a una tradición ajena a ellos. Es decir, tenemos que recordar que lo que ahora leemos como literatura precolombina, es casi siempre literatura *transcrita* o *trashiterada*: relativamente pocas veces existe una versión «original» establecida de la que podamos hablar; aun algunos códices incritos por indios en la antigua notación indígena muestran contactos con la nueva cultura. Y como tampoco existen muchas cronologías seguras, es extremadamente difícil o riesgoso intentar hacer su historia, porque al quedar su desarrollo autónomo interrumpido por la presencia europea, el proceso se bifurcó y asimiló, en diversos grados, a ésta. Para recomponer esa imagen perdida, sólo tenemos fragmentos, retazos, materiales discontinuos, que dejan un amplio espacio en el terreno de las hipótesis.

No todos los que han intentado hacerla lo han tenido en cuenta; tampoco se ha atendido al hecho de que la línea que separa la literatura indígena en los períodos prehispánico y posthispánico (sobre todo en su primera etapa colonial) es difusa y llena de entrecruzamientos. Realizar el deslinde no siempre es fácil, como el caso del *Po-pol Vuh* (1.3.1) lo demuestra. En realidad podría decirse que, si la consideramos como un conjunto de textos fijados, la mayor parte de la literatura indígena es posterior a la introducción de la escritura fonética en América: una buena sección de lo que consideramos «literatura indígena precolombina» presenta interpolaciones de ideas y conceptos europeos propios de la época en que se recopiló o tradujo. Así se explica que, en este capítulo, tratemos varios de los *Libros del Chilam Balam*, pero dejemos para otro posterior (2.4.2.1) las referencias al *Chilam Balam de Chumuyel*, por su valor testimonial sobre la conquista. En varios códices de importancia clave, como el de los *Cantares mexicanos* (1.2.2.), la materia es heterogénea y pertenece tanto al período prehispánico como al posthispánico. Varios documentos escritos en náhuatl o en quechua no son fuentes de inspiración exclusivamente «indígenas», sino testimonios literarios o históricos que documentan el choque de las dos culturas: constituyen la otra literatura de la conquista. Debe entenderse, pues, que las expresiones «literatura precolombina» o «literatura prehispánica» se usan aquí con un sentido algo relativo.

Teniendo en consideración todas estas circunstancias y características singulares, intentaremos una descripción —bastante detallada,

pero no exhaustiva—de las expresiones literarias en las tres mayores lenguas de la América antigua: la náhuatl, la maya y la quechua; y haremos una referencia a las del área guaraní.

Crítica:

DERUDA, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1970.

HILL BOONE, Elizabeth y Walter D. MIGNOLO, eds. *Writing without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Literaturas de Mesoamérica*. México: Secretaría de Educación Pública, 1984.

LIENHARD, Martin. *La voz y la huella*. Lima: Horizonte, 1992, caps. I y II.

SEGALA, Amos. *Literatura náhuatl\**, cap. I.

## REGIÓN MEXICANA

### 1.2. Literatura náhuatl

Siendo numerosos los testimonios literarios que nos dejó el pueblo azteca, representan sólo una parte de una producción que debió ser cuantiosa y con raíces muy antiguas y complejas. Pero, sin duda, esta herencia literaria es la que más intensa y ampliamente ha sido estudiada, descifrada, sistematizada y traducida, primero por los cronistas y luego por los especialistas modernos (los aportes de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla son fundamentales en nuestro siglo); de este modo, hoy sabemos de ella más de lo que podría suponerse tras la severa destrucción de la que fue objeto durante la conquista. Las fuentes fundamentales son los códices o *amoxtili* en los que los aztecas, haciendo uso de pictografías, ideogramas y, después, de su primaria transcripción fonética, dejaron testimonio de un variado conjunto de cosmogonías, historias, cuentas calendáricas, cantares, doctrinas y discursos, cuya preservación fue indispensable para mantener viva su cultura.

#### 1.2.1. Los códices

Los códices mexicanos son una vasta constelación de materiales heterogéneos que han debido ser organizados en «grupos» o «familias» como el grupo Borgia, según su origen, contenido o localización. El hecho de que algunos se

conozcan bajo nombres y ediciones distintos, no hace más fácil su identificación para el lector no adiestrado. Hay códices náhuatl, mixtecos y zapotecos, pero los de mayor importancia son los primeros. Una lista de las principales entre esas fuentes y las más pertinentes a nuestro propósito, sería la siguiente:

a) *Códice Chimalpopoca*: recogido hacia 1558 por los indígenas informantes de Sahagún, (3.2.4) copiado por el historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (3.2.5) y depositado en el Museo Nacional de México; fue publicado en Berlín en 1938. Contiene los *Anales de Cuauhhtitlán* y la *Leyenda de los soles*, publicados en 1975.

b) *Cantares Mexicanos* (1532-1597): conservados en la Biblioteca Nacional de México, traducidos y publicados—junto con el titulado *Romances de los Señores de la Nueva España*, que se halla en la biblioteca de la Universidad de Texas, Austin—por Garbay en 1964-1965, bajo el título *Poesía náhuatl*.

c) *Códice Aubin* (1576): depositado en la Biblioteca Nacional de París, redactado en parte en el sistema náhuatl de anotación y en escritura fonética, e impreso en París en 1903.

d) *Códice Borbónico*: conservado en la Biblioteca del Palais Bourbon de París, con valiosa información calendárica y sobre el mundo religioso náhuatl, cuya edición facsimilar apareció en esa ciudad en 1899.

e) *Códice Borgia*: se guarda en la Biblioteca Vaticana y es en realidad el núcleo de una familia de cuatro códices de origen prehispánico; su primera edición en castellano apareció en México en 1976.

f) *Códice Florentino*: depositado en la Biblioteca Medicea Laurenziana; sus ilustraciones fueron publicadas facsimilarmente en Madrid en 1905 y sus textos aparecieron en 12 volúmenes en Nuevo México entre 1950-1970.

g) *Códice Mendoza*: se halla en la Biblioteca Bodleian de la Universidad de Oxford, Inglaterra, donde fue editado en 1938.

h) Los dos *Códices Matritenses*: uno del Real Palacio y el otro de la Real Academia de la Historia, publicados en versión facsimilar en 1906 y 1907, respectivamente.

i) *Códice Ramírez*, o «Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España»: lo conserva el Museo Nacional de Antropología de México y fue editado en esa ciudad en 1944.

j) *Códice Vaticano* designado como A o *Ríos* (para distinguirlo del B 3373, del grupo de códices Borgia), cuya publicación en Roma data de 1900.

k) *Códice Xólotl*, publicado en México en 1951.

Lo que los citados códices y las informaciones cronísticas nos dejaban saber es que la conservación de todo lo que tuviese que ver con la historia, creencias religiosas y costumbres de la comunidad azteca constituía una gran preocupación de la élite dirigente: era una sociedad volcada hacia la preservación del pasado, lo que se reflejaba en sus expresiones literarias. En los capítulos siguientes se verá el importante papel que, como primeros estudiosos y recopiladores de la literatura, historia y cultura del México antiguo, cumplieron el citado Sahagún, «Morolinas» y Olmos, entre otros.



El material literario que encontramos en esas y otras fuentes, puede ordenarse en dos categorías que parecen corresponder a la misma división existente en tiempos prehispánicos: el verso o poesía, que los aztecas llamaban *cuicatl*, o sea «canto» o «himno»; y la prosa o relación, lo que se conocía como *tlahbolli*, o sea «palabra». La nobleza gobernante estimulaba el desarrollo de estas expresiones de la cultura indígena, mediante instituciones como las llamadas *amoxcalli* o «casas de libros», que pueden considerarse una mezcla de bibliotecas y archivos; había también los llamados *tepuhacalli* o «casas de jóvenes», que eran centros donde se enseñaba poesía y otras artes.

El ejercicio poético de los «forjadores de cantos», el pensamiento filosófico y el registro histórico (asociados todos a la religión), eran parte del legado comunitario que debía guardarse en la memoria de los hombres. El cronista Díaz del Castillo (3.2.3.) cuenta haber visto esos «libros de su papel cosidos a dobleces, como a manera de paños de Castilla» (*Historia verdadera...*, cap. XLIV), pero hay que recordar que tales libros eran un conjunto de pictografías y jeroglíficos que, como se dijo antes, eran sólo la base a partir de la cual la interpretación de los sabios o entendidos y la difusión por vía oral, podían completar el proceso comunicativo. Aunque estaban inscritos sobre hojas de papel de *amate* (corteza vegetal) y cosidos como páginas, no eran «libros» para leer, como los que conocemos, sino para mirar, descifrar y recordar —una experiencia del todo distinta de la nuestra. El fundamento de la literatura indígena era la palabra viva, el acto verbal y su repetición a través de las generaciones. A continuación nos ocuparemos de las mencionadas categorías y otras formas literarias mexicanas.

Textos y crítica:

*Codex Chinahpococa*. Stuttgart y Berlín: M. Kohhammer, 1938.

*Codex Ramírez. Origen de los mexicanos*. Ed. de Germán Vázquez. Madrid: Historia 16, 1987.

*Códice Borjia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

*Códice Xólotl*. Ed. de Charles E. Bible. 2.ª ed. México: UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, 1980.

*Códices mexicanos de la Biblioteca Nacional de París. Índice de manuscritos pictográficos mexicanos*. Ed. de Joaquín Galarza. México: Archivo General de la Nación, 1981.

*Códices matritenses de la Historia general de las cosas de la Nueva España de Fr. Bernardino de Sahagún*. Ed. de Manuel Ballesteros-Gabrois. Madrid: Porrúa Turanzas, 1964.

*The Codex Mendoza*. Ed. de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt. Berkeley: University of California Press, 1992.

[Nota: A partir de 1992, el Fondo de Cultura Económica de México inició la publicación facsimilar de una serie con los siguientes códices prehispáni-

cos y coloniales, complementados con libros explicativos: Viridobonensis, Nutall, Borbónico, Borjia, Vaticano B, Laud, Féchébáry-Mayer, Cospì, Dresde, Tro-Cortesiano, Peresiano, Moctezuma, Vaticano A, Egerton o Sánchez Solís, Magliabecchi e Ixtlixóchtli.]

GARRAV, Ángel María, ed. *Poesía indígena de la altiplanicie*. México: UNAM, 1982.

ALCINA FRANCH, José. *Códices mexicanos\**.

BIBBLE, Charles E. «El antiguo sistema de escritura en México». *Revisita Mexicana de Estudios Antropológicos*, 4:1-2, 1944, pp. 105-128.

HALV, Richard. «Poetics of the Aztecs». *New Scholar*. Santa Bárbara, California: 10:1-2, 1986, 85-133.

LEÓN-PORTELLA, Miguel. *Historia de la literatura mexicana. Período prehispánico*. México: Alhambra Mexicana, 1989.

SEGALA, Amos. *Literatura náhuatl\**.

### 1.2.2. Los «cuicatl» y sus tipos

Como en otras culturas antiguas, los *cuicatl* eran frecuentemente acompañados por música y a veces por danzas, lo que explica que, a pesar de las distintas formas que podían adoptar, las exigencias del metro y del ritmo fuesen siempre muy visibles: facilitaban su repetición y transmisión. Estilísticamente, la poesía náhuatl se caracteriza por la presencia de unidades fijas de diferente extensión y por una sucesión de variantes, subrayadas por paralelismos, estribillos y un repertorio de metáforas establecidas por la tradición. La regularidad del metro era frecuentemente mantenida gracias a sílabas no léxicas (exclamaciones, interjecciones, onomatopeyas) que reforzaban la oralidad de la composición; saber de los rasgos lingüísticos propios del náhuatl (duración silábica, timbre y tono), es indispensable para entender su arte poética. Este breve ejemplo de los *Cantares mexicanos* es ilustrativo:

El ave roja de Xochiquetzal

se deleita, se deleita sobre las flores.

Bebe la miel en diversas flores;

se deleita, se deleita sobre las flores.

Los *cuicatl* tienen un marcado sesgo filosófico y reflexivo: proponen un tema que es sometido a diversas consideraciones o examinado desde diversos niveles, dejando una impresión de esclarecimiento de

una cuestión ardua o apremiante. (Esto no quiere decir que no hubiese expresiones de poesía ligera, irónica y a veces licenciosa.) En algunos casos aparece una especial forma de paralelismo, que Garibay ha denominado *difrasismo*, o sea la conjunción de dos imágenes o metáforas para expresar un solo pensamiento. Debido a estos rasgos, reflejo quizá de la influencia de círculos o escuelas poéticas que imponían los gustos y temas sobre el resto, la expresión lírica produce una cierta sensación de monotonía y rígida repetición de esquemas de pensamiento y creación de imágenes; es una poesía formulaica y emblemática, que tiende a quedar cristalizada, en vez de evolucionar, a lo largo del tiempo.

Ese lenguaje altamente formalizado y muchas veces enigmático, funcionaba sobre la base de ecos y reverberaciones de ciertas claves o símbolos — como *jade, estera, mariposa, águila, bala, cacao* — previamente aceptados y conocidos por todos; la comparación entre esta poesía y la barroca española ha sido hecha y puede ofrecer ilustrativas coincidencias. Igual que en ella, en la literatura náhuatl hay constantes referencias al propio ejercicio poético o artístico, cuyo emblema verbal es *flor y canto*, imagen capital profusamente repetida en esta poesía. Y por su rigor y poder de condensación verbal, no por la estructura, se acerca a veces al *haikai* japonés. Pese a la restricción que imponía el repertorio de sus fórmulas, tiene una fuerza y un brillo extraordinarios: las imágenes relampaguean con los tonos deslumbrantes de las piedras preciosas, las plumas multicolores, la flora tropical. Esa luminosa sensualidad contrasta vivamente con el clima emocional sombrío y apesadumbrado que la distingue. Es, en el fondo, un conjunto de graves meditaciones sobre el misterio de la vida, el destino de los hombres y su relación con los dioses.

Por su temática y tono pueden reconocerse distintos tipos o formas de *cuiticatl*. Los denominados *teocuiticatl* eran cantos divinos o himnos sagrados, cuyas imágenes contienen oscuras referencias a mitos e historias teológicas. En las fiestas religiosas, estas composiciones eran parte de ceremonias públicas, en las que se entonaban con acompañamiento musical. El siguiente es un breve himno al dios Tezcatlipoca que expresa admirablemente la arrogancia de un ser todopoderoso:

Yo mismo soy el Enemigo:  
busco a los enviados y a los mensajeros  
de mis tíos, los emplumados de negro.  
Aquí los tengo que ver

no mañana ni pasado mañana.  
Traigo aquí mi espejo mágico  
y traigo la celebración del signo quinto.  
Son los que rigen la marcha del día  
hasta que sean encerrados,  
mis tíos, los emplumados de negro.

Existen *teocuiticatl* que combinan el tema religioso con leyendas cosmogónicas, épicas o históricas; un ejemplo de lo primero es el poema llamado «El quinto sol», que es un testimonio valioso para conocer la mitología azteca. Pero la porción más característica de los *cuiticatl* es la específicamente filosófico-lírica, de la que se cultivaron diversas modalidades: cantos de amistad, cantos de primavera, cantos de flores, cantos amorosos... Es en estas manifestaciones donde mejor se aprecia la visión del mundo que tenían los antiguos poetas mexicanos y su don verbal. No hay nada difuso ni superfluo en su poesía; al alto grado de concentración retórica corresponde una máxima tensión emocional. Júzguese por este breve poema:

Brotan las flores, están frescas, medran,  
abren su corola.  
De tu interior salen las flores del canto:  
tú, oh poeta, las derramas sobre los demás.

A pesar de que la mayoría de lo que se conserva de esta literatura, como ya hemos señalado, es anónimo, algunos nombres individuales de poetas han llegado hasta nosotros, gracias a cronistas como «Moto-llina» (2.3.4), Alva Ixtlilxóchitl y Alvarado Tezozómoc (3.2.5). León-Portilla ha recogido y organizado pacientemente esos datos y los textos incluidos por Garibay en su citada *Poesía náhuatl*, y ha podido ofrecernos la biografía (algo fabulosa, en verdad) de hasta trece poetas, cuya existencia o paternidad literaria es completamente segura o muy probable; de varios de ellos sólo se conoce una o dos composiciones.

En muchos casos, su identificación ha sido facilitada gracias a una característica formal de la poesía: la fórmula autorreferencial con la que el poeta introduce su composición («Yo, Nezahualcōyōtl», por ejemplo). Revisando la nómina de poetas de la que disponemos, puede afirmarse que la actividad poética era una práctica general entre la nobleza gobernante: como en otros pueblos antiguos, la figura del rey-

poeta aparece aquí con frecuencia, indicando que el arte y el refinamiento cultural eran también privilegios de las castas que detentaban el poder; desde estas esferas se irradiaba la poesía hacia la masa popular, a cuya memoria quedaba confiada. El hecho de que fuesen los nobles quienes cultivaban la poesía y, en general, la literatura, explica que existiesen «dinastías» de poetas y que los lazos de parentesco creasen focos regionales que ayudaban a mantener viva la tradición. Así ocurre con Nezahualcōyotl (1.2.3.), su hijo Nezahualpilli (1464-1515) y su nieto Cacamatzin (1494?-1520), grandes poetas (y sabios los dos primeros) de Texcoco. Estas dinastías poéticas desarrollaron orgullosas escuelas locales, con características distintas: León-Portilla reconoce tres: la ya mencionada de Texcoco, la de México-Tenochtitlán (en la que figura Macuilxochitzin [1435?-?], la única poeta mujer cuyo nombre conocemos) y la de Puebla-Tlaxcala, donde floreció Xicoténcatl llamado el Viejo (1425?-1522), conocido por un canto de exaltación de la «guerra florida», ritual bélico librado para aplacar a los dioses.

De todos los poetas aztecas, el más celebrado e importante es Nezahualcōyotl, quien merece un examen aparte.

Textos y crítica:

GARBAY, Ángel María, ed. *Poesía náhuatl*<sup>86</sup>.

\_\_\_\_\_. *La literatura de los aztecas*. México: Joaquín Mortiz, 1970.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

### 1.2.3. Nezahualcōyotl y la poesía de la mortalidad

Nacido en Texcoco y criado en el palacio paterno, Nezahualcōyotl (1402-1472) gozó de una educación esmerada que lo convirtió en un gran conocedor de las viejas doctrinas y creencias toltecas. De joven vivió tiempos agitados por las luchas políticas, que lo obligaron a buscar refugio entre los poderosos de Tlaxcala. Concertó una alianza con los mexicas, que le permitió volver a su patria y recuperar su trono, al que ascendió en 1431. Su reinado duró más de 40 años y se caracterizó por el esplendor que alcanzó su cultura. Además de poeta y sabio, era un importante legislador y un gran arquitecto, pues construyó palacios y templos y dirigió obras de irrigación; compararlo con Pericles,

quizá no sea del todo exagerado. En una de las secciones del códice llamado *Mapa Quinatzin* (depositado en la Biblioteca Nacional de París) hay una representación pictográfica, realizada en tiempos poshispánicos, de algunas de sus obras y hazañas. Entre otros cronistas, «Motolinía» y Alva Ixtlilxóchitl proporcionan valiosos datos sobre él.

Lo que queda de su obra poética son sólo unos 36 poemas que, conservados en códices como *Cantares mexicanos* y en antiguas crónicas, pueden con seguridad atribuírsele; pese a su escaso número, bastan para justificar su fama. En su formación poética se advierte una síntesis de dos principales tradiciones culturales: la tolteca y la chichimeca. Pero es la forma original como el autor interpreta ese doble legado lo que resulta admirable. El gran tema de Nezahualcōyotl es la muerte; mejor dicho: la mortalidad y el drama de la fugacidad de la vida. Aun en medio de su enorme poder y la grandeza que lo rodeaba (o, tal vez, precisamente por eso), el poeta reflexiona con gravedad y angustia sobre el escaso tiempo que podemos disfrutar lo que tenemos. Nada en verdad es nuestro: todo le pertenece al «Dador de la vida», al «inventor de sí mismo», presencia constante, cuyo poder absoluto crea en su poesía una tensión dialéctica con el triste destino humano. En ese sentido, su poesía es profundamente religiosa y permite ingresar al abigarrado mundo de la teología azteca, tan distinta a la occidental. La idea misma de la divinidad es aplastante y llena de pavor el corazón de los hombres, pues su voluntad es implacable: no un ser providente, sino una entidad arbitraria, de quien nadie puede sentirse protegido. El mundo del cielo y de la tierra están separados por un abismo de terror e incertidumbre que cabe llamar existencial:

¿Qué determinarás?  
Nadie puede ser amigo  
del Dador de la Vida...  
Amigos, águilas, tigres,  
¿adonde en verdad iremos?

En el conmovedor «Canto de la huida», escrito precisamente cuando se encontraba escapando de su enemigo el señor de Azcapotzalco, hay una sombría reflexión sobre la miseria de la condición humana:

No es cierto que vivimos  
y hemos venido a alegrarnos a la tierra.

Todos aquí somos menesterosos.  
La amargura predice el destino  
aquí, al lado de la gente.

El único modo de vencer la brevedad y fragilidad de la existencia, es el camino del arte y la poesía, la *flor y canto* emblematicada por toda la poesía náhuatl:

Sólo con nuestras flores  
nos alegramos.  
Sólo con nuestros cantos  
perece nuestra tristeza.  
Oh señores, con esto,  
nuestro disgusto se disipa.  
Las inventa el Dador de la Vida,  
las ha hecho descender  
el inventor de sí mismo...

La vida—su origen, su desarrollo, su fin— es un misterio que no podemos resolver, una búsqueda incesante. Nuestra única certeza es que los dioses la destruirán. Aludiendo a las pictografías que conservan la memoria, Nezahualcóyotl escribe estos espléndidos versos:

Después destruirás a águilas y tigres,  
sólo en tu libro de pinturas vivimos,  
aquí sobre la tierra.  
Con tinta negra borrarás  
lo que fue la hermandad,  
la comunidad, la nobleza.  
Tú sombreas a los que han de vivir en la tierra.

Textos y crítica:

GARBAY, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. 2 vols\*.

LEÓN-PORTULLA, Miguel, ed. *Trece poetas del mundo azteca*. México: UNAM, 1981.

MARTÍNEZ, José Luis. *Nezahualcóyotl. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

En los *Cantares mexicanos* hallamos los nombres de algunos otros poetas aztecas, entre los cuales está Aquiauhzintz (1430?-1490?), de quien se conservan sólo dos extensas composiciones. Una de ellas, el «Canto de las mujeres de Chalco», es un ejemplo de poesía erótica que resulta interesante sobre todo por el atrevido tono burlón y por el hecho de que el texto asume la voz de las mujeres en un abierto desafío sexual.

#### 1.2.4. Los *tlaholli*:

Bajo este nombre se conoce una amplia gama de expresiones en prosa: relatos, crónicas, discursos, doctrinas, consejos, pensamientos. Predomina el tono expositivo y moralizante: comunican un saber y una experiencia acumulada en el tiempo para ser transmitida a las nuevas generaciones. Aunque en este caso la elaboración de ideas y de secuencias narrativas predomina sobre la carga emotiva de las imágenes propia de los *cúicatli*, ciertos recursos propios de éstos—metaforas, reiteración de motivos, paralelismos— también aparecen dentro del cauce general de la prosa.

Dos son sus formas más importantes y evolucionadas: los *buehuetlaholli* y la *tlholloca*. Los primeros son «los testimonios de la antigua palabra», o sea consejos o exhortaciones morales, cuyo alto sentido doctrinal y educativo da una idea muy ilustrativa de los valores que guiaban a la comunidad mexicana. Muchas formas caben dentro de esa denominación: proverbios, pláticas, normas sobre el buen decir, lecciones prácticas sobre sexualidad, sentencias y, en fin, toda manifestación normativa de la vida colectiva y privada, en las que la intención ética predomina sobre la estética. Los proverbios pueden ser tan concisos y profundos como los dos siguientes: «Ya ni con su barba está a gustos»; «No dos veces se vive». Estas enseñanzas seguramente se habrían perdido del todo si algunos tempranos estudiosos del mundo prehispánico, como Sahagún, Olmos y otros (3.2.4.) no los hubiesen recopilado y estimulado su transcripción. Los recopilados por el segundo aparecen al final de su *Arte de la lengua mexicana*. El resto se conservó en forma manuscrita durante el siglo XVI hasta que otro franciscano, Juan Bautista Viseo, natural de México, los publicó en 1600. Hay que aclarar que—como ya adelantamos—la mediación de estos religiosos traspasó las muestras que recogían con ideas cristianas, para asimilarlas a los fines de la causa evangelizadora; en muchos casos hay

un hibridismo de dos tradiciones éticas totalmente dispares. Pese a esas desfiguraciones es posible apreciar todavía la belleza poética y la hondura filosófica que debieron tener las expresiones originales:

Aquí estás, mi hijita, mi collar de piedras finas, mi plumaje de quetzal, mi hechura humana, la nacida de mí. Tú eres mi sangre, mi color, en tí está mi imagen.

Ahora recibe, escucha: vives, has nacido, te ha enviado a la tierra el Señor Nuestro, el Dueño del cerca y del lejos, el hacedor de la gente, el inventor de los hombres.

La otra forma en prosa es la *tlhlolocá*, la narración histórica que, en forma de complejos anales y cronologías, representados con pinturas y jeroglíficos, dejaba constancia de los grandes acontecimientos del pasado. La fijación de dinastías, años y ciclos era esencial para preservar; alrededor de ellos se tejían las leyendas y relatos míticos. Hay numerosos ejemplos de estos relatos, muchos de ellos fragmentarios. Sahagún recogió las conocidas leyendas sobre Quetzalcóatl, que también aparecen en los *Anales de Cuauhhtitlán* del *Códice Chimalpopoca* ya citado (1.2.1), en los que figuran los hechos del gran Nezahualcóyotl. En la tercera parte del mismo código aparece la importante *Le-yenda de los soles*, conocida a través de un inconcluso manuscrito náhuatl del siglo XVI, que contiene una relación de mitos cosmogónicos del pueblo mexicano y sus migraciones en tiempos muy remotos.

Textos y crítica:

*Huehuetlauhli. Testimonios de la antigua palabra.* Est. de Miguel León-Portilla. México: Secretaría de Educación Pública/ Fondo de Cultura Económica, 1991.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, ed. *Cantos y crónicas del México antiguo.* Madrid: Historia 16, 1986.

### 1.2.5. Manifestaciones teatrales

Siendo las ceremonias y ritos religiosos tan abundantes e importantes en la vida cotidiana de los aztecas, es fácil imaginar que esas ocasiones estimularan el desarrollo de manifestaciones públicas, donde la palabra, la música, la pantomima y ciertos elementos dramáticos y co-

reográficos se integraban. El testimonio de los cronistas corrobora esta hipótesis, pues nos han dejado descripciones, a veces muy minuciosas, de esos actos multitudinarios, de gran vistosidad y animación; se sabe también de la existencia de *cuicacalli*, o sea «casas de canto y danza», donde se formaban a los que actuaban en tales festividades. Pero, debido a su naturaleza misma de representación colectiva y efímera (sin el auxilio de la escritura), lo que nos queda directamente de tales expresiones es fragmentario y disperso.

Estas fastuosas procesiones y ceremonias cuyo colorido maravilloso a sus testigos españoles, que sólo tenían para compararlo el austero teatro medieval, se celebraban con la periodicidad de un estricto calendario: tiempos de siembra o cosecha, efemérides militares, fiestas cortesanas, rogativas religiosas, ritos de fecundidad o iniciación, etc. Eran actos con una notable sugestión escenográfica, que exaltaban la grandezza del estado y la unidad del pueblo alrededor de él: espectáculos de masas orquestados mediante una combinación de antiguas creencias y oportunos intereses del poder político. Si sumamos los pocos fragmentos que nos quedan, los testimonios españoles e indígenas posthispánicos, podemos aceptar lo que decía Alfonso Reyes cuando afirmaba que el teatro había nacido tres veces en la historia de la humanidad: en Grecia, en la Europa medieval y en la América precolombina. El problema es que de la que menos sabemos es de la última; en este caso, la falta de escritura fue fatal.

Otros prefieren creer que, si hubo algo que pueda asimilarse a lo que entendemos por teatro, eran formas incipientes de poesía dramatizada usadas con fines litúrgicos, más cercanas, en verdad, a los movimientos simbólicos de la danza ritual que al teatro propiamente dicho; la palabra sería sólo un elemento, y no el más importante, en esos ritos. De lo que no cabe duda que los aztecas tuvieron un alto sentido del espectáculo y que lo usaron conscientemente como un modo de crear en la masa una visión imborrable e impresionante del mundo de sus dioses y las grandezas del pasado; en esa amplia concepción de la teatralidad, también cultivada por pueblos antiguos del Oriente, y no en el restringido de arte dramático tal como se forjó en Occidente, es posible afirmar la existencia de formas teatrales en el México antiguo. Es significativo que, con el advenimiento de la conquista, estas formas en vez de desaparecer, se afincasen más hondamente en el espíritu de los indígenas y dieran origen a un teatro de raíces nativas, pero ya penetrado por las formas de la dramaturgia europea. Así, a través de la reelaboración folklórica de mitos, cosmogonías y leyendas que se re-

presentan, aún hoy, en sus comunidades, pudieron preservar su identidad cultural y sus tradiciones.

En los *Cantares mexicanos* encontramos algunos ejemplos de lo que pudieron ser esas ceremonias, a través de fragmentos de sus elementos verbales, como los denominados «Bailete de Nezahualcōytl» y «Huuda de Quetzalcōatl», o las breves relaciones náhuatl de las «fiestas de los dioses», que aparecen en el *Códice matritense* del Real Palacio.

Texto:

LEÓN-PORTILLA, Miguel, ed. *La literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*.\*

## REGIÓN MEXICANA Y ZONA INTERMEDIA: GUATEMALA

### 1.3. La literatura maya y sus códigos

Así como la literatura náhuatl más representativa es la poesía, la de la rica cultura maya es la historia o crónica cosmogónica. El principal interés de este pueblo parece haber sido el de explicar sus orígenes mediante fábulas, mitos y símbolos, y de dejar el registro de su historia como una civilización fundadora de un estricto orden social, político y religioso. Si queremos saber cómo se representaban el mundo maya y qué papel jugaban en él, hay que recurrir a sus densas constelaciones mitológicas, verdaderas Biblias del mundo aborigen americano anterior a la conquista. Los dos mayores monumentos provienen de los pueblos quiché (en la actual Guatemala) y cakchiquel (en el área mexicana del Yucatán) que dieron forma a la cultura maya: son respectivamente el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*. Libros mágicos y fabulosos cargados con revelaciones del pasado inmemorial y con predicciones del futuro, pero también de consejos morales, cronologías y observaciones astronómicas. Pueden ser leídos hoy como fascinantes documentos de la imaginación proliferante y la mentalidad rigurosa de nuestros antepasados americanos. Pero no son «libros» orgánicos: son más bien palimpsestos o recopilaciones misceláneas, que condensan diferentes tiempos históricos y se deben a innumerables manos que trabajaron a partir de antiguos códigos.

Cuatro son los códigos fundamentales para conocer la cultura maya: el *Códice Dresde* que se encuentra en la Biblioteca Estatal de esa ciudad y que, siendo muy antiguo, es copia de uno anterior; el *Trocortésiano* o *de Madrid* (por conservarse en el Museo Arqueológico de esta ciudad); el *Códice Pérez* o *de París* (en la Biblioteca Nacional de París); y el *Grolier* (en el Museo Nacional de Antropología de México). Estos códigos habían fijado, usando una mezcla de ilustración pictográfica, representación simbólica (jeroglíficos) y elementos de transcripción fonética, un saber ancestral confiado también, como en el caso de la cultura náhuatl, a la memoria colectiva e interpretado fundamentalmente por la casta sacerdotal. Tras la llegada de los españoles, el rescate de ese legado por los sobrevivientes se convirtió en una necesidad de dramática importancia para evitar su pérdida total. Con ese propósito o quizá para cumplir con pedidos de información por parte de estudiosos españoles, usando su propia lengua en transcripción fonética a nuestro alfabeto, un grupo de indios realizaron en los siglos XVI y XVII las versiones que ahora conocemos. Eran indios cristianizados y en diversos grados de mestizaje cultural, lo que ayuda a entender por qué, al lado de cosmogonías mayas, aparecen (en una medida a veces difícil de establecer) ideas y creencias de origen europeo. Se ha señalado, con toda razón, que el estilo mismo de presentación que siguen estas transcripciones, es cercano al modelo de los almanaques cristianos de la época, lo que plantea una interesante cuestión: ¿era un recurso indígena para hablar de su tradición usando un vehículo irrecusable, o fue imposición europea para «purgar» la idología del contenido?

Textos y crítica:

*Códices mayas*. Introd. y bibliog. de Thomas A. Lee y Tuxta Gutiérrez, México: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.  
GARZA, Mercedes de la, ed. *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

#### 1.3.1. El *Popol Vuh*

Es el libro capital maya en lengua quiché y uno de los grandes libros de la humanidad, cuyo valor antropológico, histórico, filosófico y literario es comparable al de otros grandes libros sobre la génesis de

los pueblos antiguos: la Biblia, el Mahabarata, el Upanishad. El *Popol Vuh* o «Libro del Consejo» contiene las más antiguas cosmogonías, mitos e historias que constituyen el fundamento de la cultura del pueblo quiché, pero fue escrito después de la conquista, como puede comprobarse por las numerosas interpolaciones cristianas que presenta. La obra se conoció sólo a comienzos del siglo XVIII, gracias al casual hallazgo de un manuscrito en Chichicastenango (posiblemente escrito entre 1554 y 1558) que hizo el padre Francisco Ximénez, quien transcribió y luego tradujo al castellano el texto; bajo el título de *Historia del origen de los indios de esta provincia de Guatemala* apareció por primera vez en nuestra lengua (antes se conoció en inglés y alemán) en 1857, con pie de imprenta en Viena y Londres. Posteriormente, el manuscrito original desapareció.

Aunque algunos lo atribuyen a un indio quiché llamado Diego Reynoso, parece más razonable considerarlo sólo un copista entre muchos otros pertenecientes a la alta clase sacerdotal maya, sabios que heredaron los secretos de su antigua cultura. El libro mismo remite a otro texto original, de igual nombre, que regía las creencias de la comunidad maya, pero ahora inaccesible pues «el que lo lee y lo comenta, tiene oculto su rostro». El *Popol Vuh* representa un rescate o revelación de la antigua palabra, que contiene ya entonces el saber herético de los mayas: es un complejo recuento de sus genealogías y las hazañas de su civilización.

El material reunido en el libro es heterogéneo y, más que organizado, yuxtapuesto en una estructura con secuencias cuya lógica interna no siempre es fácil de reconocer. Por eso, los especialistas han discutido los libros o partes en que debe dividirse la obra, pues el conjunto puede ser leído —y de hecho ha sido leído— de modos muy diferentes. El investigador norteamericano Munro S. Edmonson lo ha distribuido en 97 «capítulos», que giran alrededor de las cuatro distintas creaciones del mundo en una sucesión cíclica de destrucciones y renacimientos. La función de los tiempos divino y humano es inextricable y complica la lectura. Pero es perceptible una gradación en el proceso de la creación divina: primero aparecen los animales, que no hablan; luego la raza de los hombres hechos de barro; más tarde los creados de madera, todos los cuales son sucesivamente destruidos por diversas razones; finalmente, aparece el pueblo quiché, la raza de hombres creados de mazorcas de maíz. Leyendo un pasaje que se refiere a ese ciclo de creaciones del género humano, cabe preguntarse cuánto deben las fórmulas que usa el narrador indígena a la tradición judeocristiana de raíz bíblica:

Después fueron destruidos y muertos todos estos hombres de palo, por que habiendo entrado en consejo el corazón del cielo y enviando un gran diluvio los destruyó a todos; de palo de corcho que se llamaba zziit fue hecha la carne de los hombres y de esta materia se labró el hombre por el Criador y las mujeres fueron hechas con el corazón de la espadaña que se llama zibac; y así fue la voluntad del Criador, el hacerlos de esa materia... (Cap. III).

En realidad, puede considerarse que el *Popol Vuh* ofrece, a la vez, un testimonio de las creencias y leyendas sobre el origen quiché, y del temprano proceso de mestizaje que esa cultura sufrió con la evangelización española. Al traducirlo y comentarlo, el padre Ximénez no desaprovechó ninguna oportunidad para acercar la teología quiché a la revelación cristiana. Lo que tiene claramente origen indígena es la concepción dual del mundo divino: los dioses creadores son generalmente parejas que corresponden a dualismos observados en el mundo natural (sol y luna, luz y tiniebla, hombre y mujer). Del tiempo más remoto y oscuro de los orígenes el texto pasa a la historia del orden sagrado, con sus dinastías de dioses que destruyen su propia creación en castigo por los pecados de esos seres, y de allí a la aparición del pueblo quiché, sus vicisitudes y su desarrollo civilizatorio, que es bruscamente interrumpido con la venida del hombre blanco, que se menciona en el capítulo final, dedicado a registrar la descendencia de los reyes y señores quichés; al llegar a la duodécima generación de los originarios Balamquitze, se anota que «estos reinaban cuando vino Alvarado, y fueron ahorcados por los españoles» (Cap. XXII). Pese a que el valor del libro es sobre todo antropológico, la belleza lírica y la grandeza de visión que encontramos en varios pasajes le otorgan un alto valor literario; léase, por ejemplo, este fragmento de la oración que los señores Cabiquib decían ante el dios Tohil:

Oh tú, hermosura del día, tú, Huracán, corazón del cielo y de la tierra, tú, dador de nuestra gloria y tú, también, dador de nuestros hijos, muere y vuelve hacia acá tu gloria y da que vivan y se crien nuestros hijos e hijas, y que se aumenten y multipliquen tus sustentadores y los que te invocan en el camino, en los ríos, en las barrancas debajo de los árboles o mecatas; y dales sus hijos e hijas, no encuentren alguna desgracia e infortunio y ni sean engañados, no tropiecen ni caigan, ni sean juzgados por tribunal alguno... ¡Oh tú, corazón del cielo, corazón de la tierra, oh tú, envoltorio de gloria y majestad, tú Tohil, Avlitz, Hacavitz, vientre del cielo, vientre de la tierra! ¡oh tú que eres las cuatro esquinas de la tierra, haced que haya paz en tu presencia y de tu ídolo! (Cap. XX).

El *Popol Vuh* ha ejercido un poderoso influjo en la imaginación y el pensamiento mítico hispanoamericano de este siglo, y ha dejado visibles huellas en la obra de escritores como Miguel Ángel Asturias; traído a muchas lenguas, ha estimulado a muchos creadores en los más diversos campos, como lo prueba *Escatorial* (1961), la composición para voz y orquesta del músico francés Edgar Varèse, que utiliza textos del libro.

Texto y crítica:

*Popol Vuh*. Ed. de Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: Historia 16, 1989.

MEGGED, Nahum. *Los héroes gemelos del «Popol Vuh», anatomía de un mito indígena*. Guatemala: José de Pineda Ibarra, 1979.

SANDOVAL, Franco. *La cosmovisión maya quiché en el «Popol Vuh»*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1988.

### 1.3.2. Los Libros del Ch'iam Balam

En el área mayense del Yucatán no hay documento basado en tradiciones prehispánicas cuya importancia supere el conjunto de textos llamados *Libros del Ch'iam Balam*. El nombre proviene de las palabras *ab ch'iam* («alto sacerdote» o «intérprete») y *balam* («jaguar»), nombre del noble personaje del pueblo de Maní que es mencionado en estos libros y que debió ser uno de los sabios o profetas más famosos de su tiempo. Los libros se atribuyen a descendientes suyos, que quisieron guardar para la posteridad la antigua sabiduría del pueblo cakchiquel. Pero hay que tener en cuenta que, habiendo sido hecha la recopilación en época posterior a la conquista, en lengua maya pero según el alfabeto latino, los pasajes testimoniales sobre la llegada del hombre blanco y las contaminaciones judeocristianas, son considerables. Tanto que alguno de los libros, específicamente el *Ch'iam Balam de Chumayel*, posiblemente el más famoso, no puede ser omitido entre los documentos que expresan «la visión de los vencidos»; por esa razón, lo estudiamos aparte (2.4.2.1.).

La primera noticia que se tuvo de la existencia de estos libros está en la obra del franciscano Hernando de Lizana, titulada *Historia de Yucatán* (Valladolid, 1665), que trata de la conquista y evangelización de esa provincia, campaña cuya justificación él asocia a las profecías

indígenas. Se sabe de 18 distintos libros atribuidos al Ch'iam Balam, pero se conservan sólo ocho de ellos, de los cuales cuatro han sido materia de estudio y traducción total o parcial. Se les identifica por el nombre de los pueblos yucatecos donde fueron encontrados (Chumayel, Tizimin, Maní, K'au, K'axil, Tekax, Tuskil), salvo el último, Nah, que corresponde al apellido de los copistas. Puede decirse que estos libros son una mezcla de crónicas, genealogías, profecías, cantares, mitos y leyendas, todo ello interpolado por elementos de la moral y doctrina cristianas; considerarlos repertorios es menos inexacto que considerarlos «libros». Fueron seguramente copiados poco después de la conquista y celosamente conservados por la colectividad indígena como libros sagrados, pues contaban los orígenes de su pueblo; esos manuscritos originales —que eran posibles transcripciones de lo representado en las estelas cubiertas de dibujos y jeroglíficos mayas— fueron sucesivamente copiados varias veces, lo que explica las superposiciones, errores y alteraciones que sufrieron. Las copias más recientes pueden datar de este siglo, lo cual agrava el problema de deslindar lo que es en ellas prehispánico y lo que es posterior: documentan en verdad el intenso proceso de mestizaje de la tradición indígena original.

Se considera que los libros de Chumayel, Tizimin, K'au y Maní son los más importantes. Dejando de lado ahora el primero, por las razones arriba expuestas (1.1.), nos referiremos aquí brevemente a los otros, comenzando con algunas precisiones documentales. La cronología de la redacción del libro de Tizimin es amplísima, pues abarca desde remotos tiempos prehispánicos hasta mediados del siglo pasado, época en la cual fue encontrado. El manuscrito tiene sólo 26 páginas y se encuentra ahora, después de algunas peripecias e intentos de sacarlo al extranjero, en el Museo Nacional de Antropología de México. El de K'au es el más voluminoso con sus más de 280 páginas, pero desgraciadamente se ha perdido después de haber sido depositado en la Biblioteca Cepeda, de México. El *Ch'iam Balam* de Maní forma parte del *Códice Pérez*, así denominado por el erudito yucateco Pío Pérez, que encontró en ese lugar una copia del original y lo recopiló, junto con otros documentos, hacia 1838. Los libros provenientes de Tekax y Nah suelen considerarse en conjunto porque unas 30 páginas del segundo son copia del primero; también hay coincidencias y superposiciones entre éstos y los de Maní y K'au. El de Tekax tiene unas 36 páginas, ocho de las cuales posteriormente se han perdido, y se encuentra depositado en el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en México. El de Nah debe su nombre a sus



dos redactores, José María y Secundino Nah, y fue escrito en el pueblo llamado Teabo; se encuentra ahora en los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey. Y el de Ixil, copiado también por Pío Pérez, es un documento de principios del siglo XVII; estuvo perdido un tiempo pero ahora puede ser consultado en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología de México.

Como ya hemos señalado, el conjunto textual que estos libros presentan no puede ser más heterogéneo, lo que, sumado al carácter esotérico de muchas de sus partes, dificulta la lectura. Alfredo Barrera Vásquez, en *El libro de los libros del Ch'ilm Balam*, ha clasificado temáticamente ese contenido en distintas categorías que nos permiten ver que parte del contenido no tiene relación con el mundo indígena; los textos tratan casi de todo: asuntos religiosos (mayas o cristianos); históricos y cronísticos; cronológicos y astrológicos (que incluyen los cómputos calendáricos según días o *k'atunes* dispuestos en series de 13 números y 20 nombres hasta formar un ciclo de 260 *k'atunes*); medicina indígena o europea; informaciones astronómicas de origen europeo; ritos y ceremonias; y una miscelánea de textos no clasificados.

El material de mayor interés es el que cae en las cuatro primeras categorías, que nos permiten ingresar al enigmático mundo maya, del que todavía tantas cosas se ignoran o se discuten entre los especialistas. A pesar de las oscuridades y cuestiones no resueltas que estos textos plantean, a pesar de sus entrecruzamientos con la tradición europea, no hay mejores documentos para captar la grandeza del imperio maya y entender el vértigo de su caída y destrucción como sociedad autónoma tras la conquista. Pero aun para el lector no erudito, muchos pasajes —gracias al poder mágico e incantatorio de su lenguaje metafórico— le permitirán asomarse a un mundo donde la imaginación y el acto de pensar el pasado y el futuro funcionan dentro de coordenadas que nada tienen que ver con las nuestras.

Textos y crítica:

*El libro de los libros del Ch'ilm Balam*. Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón, eds. México: Fondo de Cultura Económica, SEP, 1984.

*The Maya Chronicles*. Alfredo Barrera Vásquez y Sylvanus C. Morley. Washington, D. C.: Carnegie Institution, 1949.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Juan. *Crónicas mayas (Mani, Tizimin, Chumayel)*. Mérida: Carlos R. Menéndez, s. a. [1926].

### 1.3.3. Otros ejemplos de prosa maya

Un texto en lengua quiché que merece mencionarse es el *Título de los Señores de Totonicapán* (1554) que narra, con mucha contaminación del pensamiento cristiano, la peregrinación de las tres tribus o ramas del pueblo quiché, su organización social, sus luchas y sus creencias religiosas. Lo que conocemos es su traducción castellana, hecha en el siglo XIX, pues el manuscrito original se ha perdido. Sus coincidencias con lo que cuenta el *Popol Vuh* son de interés historiográfico y antropológico. Lo mismo puede decirse del *Memorial de Solalá*, conocido también como *los Anales de los Cakchiqueles*, manuscrito escrito en la lengua de este pueblo maya que trata de sus orígenes y sus rivalidades con los quichés. En el área yucateca hay fuentes y referencias indirectas que permiten hablar de otros géneros muy asociados con el folklore: libros de medicina popular; sentencias, ejemplos y proverbios; adivinanzas, agüeros y supersticiones; y las llamadas «bombas», que son faccias, breves composiciones de ingenio o burla.

### 1.3.4. El «Rabinal-Ach'ib'»

Esta es posiblemente la obra dramática más conocida de los tiempos prehispánicos, y una importante prueba —con mayor peso que las que existen en la literatura náhuatl— en favor de la existencia de expresiones teatrales evolucionadas entre los mayas; en este caso no sólo tenemos un texto integral, con mínima contaminación hispánica, sino también vivo en la tradición comunitaria indígena. Aunque se representó a lo largo del período colonial, en algunos momentos fue suprimido por las autoridades y pasó a ser clandestina, tanto por su carácter pagano como por su mensaje de rebeldía popular contra un invasor (en este caso, otro pueblo indígena). Está escrita en lengua maya-quiché y su título significa «El Varón o Señor de Rabinal»; también es conocida bajo el nombre *Baile del tun*, que alude al sonido del tambor usado en ceremonias sagradas y al hecho de que se trata, en efecto, de un drama-danza, cuya música original —por excepción— se conserva. Rabinal es precisamente el nombre del pueblo donde el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, administrador eclesiástico en Guatemala a mediados del siglo XIX, lo escuchó de labios de Bartolo Ziz, un indígena que había interpretado la pieza y guardado memoria del antiguo texto en quiché. El mayista Georges Raynaud lo

tradujo al francés; usando esta versión, Luis Cardoza y Aragón lo tradujo en 1928 al castellano.

La obra plantea una situación prácticamente única: el conflicto entre el Varón de Rabinal y su prisionero, el Varón de los Quiché, que son los casi exclusivos interlocutores; su disputa nos permite asistir a la captura del prisionero, su largo interrogatorio y finalmente su muerte. Aunque la acción tiene una base histórica (las luchas entre esos pueblos en el siglo XII), el clima dominante es el de una alegoría moral. Los diálogos entre los dos protagonistas son extensos y reiterativos, más parlamentos recitados que propiamente diálogos. A través de ellos, nos vamos enterando del por qué de la situación. Cada uno va exponiendo sus razones y defendiendo su causa; cuando el prisionero, atraído a un árbol, declara sus hazañas y los motivos de su acción; el Varón de Rabinal responde con el recuento de las suyas y justifica la captura alegando las desgracias que su ferroz prisionero ha traído sobre su pueblo. Simultáneamente vemos los esfuerzos y argucias que hace el prisionero para recuperar su libertad. Hay un tercer personaje: el gobernador de Rabinal, el todopoderoso Cinco-Lluvia, ante quien el prisionero negocia su libertad. Al fracasar sus intentos, el Varón de los Quiché acepta la muerte, pero pone con una condición: que se le rindan los honores propios de su origen noble. Así, se le permite danzar con una doncella y con otros altos caballeros (los llamados Águilas y Jaguas Amarillos), todo lo que constituye un complejo y colorido ceremonial, acentuado por la música, el baile y el uso de máscaras.

El sacrificio se consuma como una alegoría de la comunión del hombre con la naturaleza primordial. La historia central está acompañada de rituales y participación de numerosos personajes mudos (mujeres, siervos, soldados, pueblo). La acción (dividida en cuatro partes o actos muy desiguales de extensión) resulta a veces oscura y demasiado dilatada, sobrecargada de repeticiones y fórmulas cortesano. Pero pese a ello, la obra tiene una básica teatralidad y un sentido simbólico que indudablemente proviene de antiguas leyendas. La pugna entre los dos nobles personajes tiene los elementos típicos del conflicto teatral: presenta una variante del eterno dilema entre libertad y sometimiento, vida y muerte, violencia y justicia, dignidad y humillación. Raynaud ha observado que el texto tiene la característica singular de eliminar casi por completo el aspecto religioso común a las manifestaciones teatrales indígenas.

En el área de la actual Nicaragua, hasta donde llegó la influencia de la cultura maya, debe mencionarse la existencia de otra interesante obra teatral: *El Cateyiente* o *Machorabón*, «comedia-ballet» escrita en náhuatl y castellano corrompido, en el que se observa una de las primeras asimilaciones del teatro español por el teatro de raíz indígena. Indudablemente inspirado en antiguos ritos de la región, que sobrevivieron hasta comienzos de siglo gracias a representaciones populares en comunidades nicaragüenses, es una clara expresión teatral mestiza del siglo XVII, por la que la estudiaremos en el lugar correspondiente (5.7.3.).

Texto:

*Rabinal-Achi. El Varón de Rabinal.* Trad. y pról. de Luis Cardoza y Aragón. México: Porrúa, 1972.

### 1.3.5. Los «Cantares de Dzitbalché»

Desde hace apenas medio siglo se conoce lo que se considera la fuente más importante de textos poéticos mayas del área yucateca: el *Libro de los Cantares de Dzitbalché*, manuscrito de mediados del siglo XVIII que fue descubierto en Mérida por el mayista Alfredo Barrera Vásquez, quien lo publicó en 1965. El manuscrito mismo indica que fue redactado por un tal Ah Barn, señor del pueblo de Dzitbalché (Campeche); contiene 16 cantares (algunos fragmentarios) que se mantenían vivos en la tradición local. Compuestos unos antes de la conquista y otros posteriormente a ella, los cantares están basados en expresiones poéticas asociadas al teatro y la danza mayas; en cualquier caso, debido a su larga pervivencia, las huellas del mestizaje que han experimentado son bastante visibles. Predominan los cantares sacros, oraciones o conjuros mágicos, y también hay algunos poemas de carácter erótico. Es interesante anotar las semejanzas formales de la poesía maya con la náhuatl, por el uso de paralelismos, estructuras duales y sistemas metafóricos; así, el símbolo «flor» vuelve a aparecer con el mismo sentido que en la poesía antigua mexicana, pero también como emblema de la virginidad, según aparece en este pasaje de un poema erótico:

Alegría es lo que cantamos,  
porque vamos a recibir

a recibir la flor,  
todas las mujeres doncellas.

También pueden encontrarse variadas expresiones poéticas en los *Libros del Ch'lim Balam* y otros libros mayas, pero aun teniendo éstas un relativo valor representativo, son sólo una muy pequeña muestra de lo que debió ser una actividad de gran riqueza. Por eso no se puede hablar de la poesía maya sino dentro de términos largamente hipotéticos y previa reconstrucción del inmenso material perdido.

Texto:

*El libro de los Cantares de Dz'ibalche*. Ed. y trad. de Alfredo Barrera Vásquez. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965.

## REGIÓN ANDINA

### 1.4. Literatura quechua

De la riqueza de expresiones literarias en lengua quechua no cabe duda: cronistas como el Inca Garcilaso (4.3.1.), Guamán Poma de Ayala (4.3.2.), Santa Cruz Pachacuri, Juan de Betanzos, Sarmiento de Gamboa, Murúa, Francisco de Ávila y otros (3.2.6.), transcribieron abundantes textos en sus obras o dieron variadas noticias de ellos. Aunque disperso y heterogéneo, el caudal basta para dar una idea de lo que pudieron ser esas manifestaciones. No tenemos, en cambio, rastos de las formas que debieron cultivar los pueblos preincas, culturas locales surgidas en diversos puntos de la costa y la región andina del antiguo Perú, cuyos notables adelantos en el campo de las artes, arquitectura, urbanismo y organización social parecen indicar que su «literatura» tal vez fue tan evolucionada. El total silencio sobre esa porción de la herencia indígena anterior a los Incas no se debe a la conquista española, sino a los Incas mismos, que los absorbieron, borraron sus tradiciones y sus lenguas e impusieron sobre ellos el autoritario sello de su imperio: una sola lengua (el quechua, que ellos llamaban *runasimi* o «lengua general»), un creador («Viracocha, el dios serpiente), un culto (el de «Inti», divinidad solar y agrícola), una sociedad obediente del Inca y sus leyes paternalistas y absolutas. Los testimonios que tene-

mos se remontan, pues, sólo tan lejos como puede registrarse la presencia del pueblo quechua, hacia el siglo XIII. Ninguno de ellos nos permite identificar un creador individual y las atribuciones de paternidad, salvo contadísimas excepciones (las llamadas «Sentencias de Pachacútec») es una de ellas), parecen ser más bien legendarias: el corpus literario quechua es esencialmente anónimo.

El imperio incaico, consolidado por Pachacútec hacia mediados del siglo XVI y convertido en el más poderoso del subcontinente, era a la vez un pueblo agrícola y guerrero, lo que se refleja en los dos principales modos de sus manifestaciones literarias: por un lado, las formas asociadas a los ciclos de la siembra, cultivo y cosecha, de tono bucólico, terrígena y optimista; por otro, las que celebran con exaltación heroica y orgullosa los triunfos militares incacos. A ambas las une, sin embargo, el espíritu religioso, omnipresente en las expresiones de su cultura. Fábulas, relatos históricos y elaboraciones cosmogónicas también son característicos del espíritu creador quechua.

El pueblo incaico desarrolló un sistema propio de fijación gráfica de todo aquello que querían salvar del olvido, desde los grandes hechos del pasado hasta registros estadísticos o económicos: los *quipus*, cuerdas con nudos de distinto tamaño, grosor y color cuyas claves no han sido del todo descifradas y sobre cuyo valor como grafía o «escritura» todavía se siguen discutiendo. En sus *Comentarios reales*, Garcilaso dedica dos capítulos (Libro VI, caps. VIII y IX) y muchos otros pasajes a describir minuciosamente los *quipus*, principalmente como sistema de cómputo o contabilidad, pero también como un método mnemotécnico que les permitía guardar «memoria de sus historias», complementando así la tradición oral. Otros cronistas e investigadores modernos han presentado versiones distintas, según las cuales los *quipus* podían contener la información que contiene un libro. Lo más prudente parece considerar que, no importa cuán complejo o sofisticado fuese el «almacenamiento» de datos de que era capaz el *quipu*, no podía, en cambio, reproducir vocablos: no era un sistema verbal.

De hecho, todo se conservó esencialmente por vía oral hasta que los cronistas y primeros estudiosos de la lengua lo transcribieron en escritura fonética, fijándolo por primera vez como un conjunto de textos, y lo tradujeron al castellano. Los problemas de distintas grafías y formas de pronunciación, y sobre todo los de interpretación y traducción cabal de las expresiones quechuas, son a veces muy agudos y explican las abiertas discrepancias que aparecen en ciertos textos: tenemos distintas versiones de las mismas muestras y a veces irreconcilia-

bles diferencias que oscurecen su significado. La oralidad de la comunicación literaria quechua está asociada a otros rasgos o condiciones que ya hemos visto para el caso de las náhuatl y maya: su predominante carácter ceremonial, «popular» y colectivo como parte de ritos multitudinarios, así como su asociación con otras expresiones artísticas, sobre todo la danza y el canto.

Que el estado incaico propiciaba el cultivo de estas actividades como parte de la vida diaria y que habían alcanzado un rango institucional, lo prueba el hecho de que existieron funcionarios especializados en tales menesteres. Otra vez, el testimonio de Garcilaso, corroborado por el de otros muchos cronistas, es esclarecedor: en sus *Comentarios reales* nos dice que hubo *amautas*, «que eran los filósofos encargados de componer «tragedias y comedias», y *harauicus* (o *haravicus*) que eran los «inventadores» o poetas (Libro II, cap. XXVII). Unos, como hombres de pensamiento (sabios o maestros), conservaban la tradición; los otros, como creadores, la extendían y renovaban. Los amautas mantenían fuertes los lazos con el pasado; los haravicus lo transformaban estéticamente en canciones o poemas. Con ambos debía colaborar el *quipucamayoc*, que podía interpretar los datos históricos o contables archivados en los nudos. De este esfuerzo oficial parece proceder la mayor parte de las muestras que nos permiten hablar de la literatura quechua: la inspiración espontánea o privada sin duda existió, como lo prueba la poesía amorosa (1.4.2.), pero enmarcada o sumergida en la producción generada desde el poder.

#### 1.4.1. Cosmogonías, himnos y formas épicas

Los incas nos han dejado una gran abundancia de plegarias, letanías, himnos, poemas o mitos cosmogónicos que revelan su alto sentido religioso y su concepción de las fuerzas divinas. Estilísticamente, las formas poéticas desarrolladas por esta cultura, no importa cuál sea su temática o intención, favorecían los metros breves (4, 5 ó 6 sílabas son los más comunes) y las disposiciones estróficas variables, de acuerdo a las necesidades de la música y el canto; en cambio, no usaron sistemáticamente la rima. Algunos estudiosos y traductores de esta poesía han cometido el error de asimilarla a las reglas de la versificación española, con la cual nada tiene que ver, aunque Garcilaso hable de «redondillas». Siendo formas simples de estructura y breves de extensión son, sin embargo, intensas y profundas en su simbolismo y significado me-

tafórico. Entre los poemas religiosos que recogen los cronistas hay algunos de notable belleza, traspasados por el temblor metafísico ante el poder y la grandeza de Dios. Santa Cruz Pachacuti incluye uno que se estima es el himno más antiguo de la literatura quechua y que él atribuye a Manco Cápac, fundador del imperio; éste es un fragmento en la versión corregida por Bendeñú Albar:

Es Wiraqocha  
señor del origen.  
«Sea eso hombre,  
sea esto mujer.»  
De la fuente sacra  
supremo juez,  
de todo lo que hay  
enorme creador.  
¿Dónde estás?  
¿No te veré acaso?  
¿Hallase arriba  
tal vez abajo,  
o al través,  
tu regio trono?  
¡Háblame!  
Te lo ruego  
Lago en lo alto  
extendido.  
Lago abajo situado...

Aunque los quechuitas han agrupado a estos himnos bajo el nombre general de *haylli*, el registro de asuntos que tratan es tan amplio (religiosos, militares, históricos, agrícolas) que sus rasgos específicos se hacen borrosos; parecería más prudente reservar el nombre para los de tema agrícola, que tienen una forma más reconocible, marcada por la presencia de la interjección *haylli* que solía servir de estribillo. Los júbilos *hayllis* agrícolas cantan los poderes de la tierra y servían para acompañar el trabajo en los campos. El *Inti Raimi* o fiesta solar fue una de las grandes ocasiones en que estos exaltados poemas se cantaban. Hay un fuerte acento colectivista en esas manifestaciones: expresan el sentido comunal que la vida tenía entonces, el apego a los hábitos y tradiciones que todos compartían. En estos cantos, el pueblo quechua, que hizo del trabajo una música homogenizadora de la exis-

tencia diaria, ha dejado valiosos testimonios de sus ritos agrícolas; éste *haylli* es uno:

*Los hombres*

Ea, el triunfo! Ea, el triunfo!  
He aquí el arado y el surco!  
He aquí el sudor y la mano!

*Las mujeres*

Hurra, varón, hurra!

*Los hombres*

Ea, el triunfo! Ea, el triunfo!  
¿Dónde está la infanta, la hermosa?  
¿Do la semilla y el triunfo?

*Las mujeres*

Hurra, la simiente, hurra!...

Por su parte, la musa guerrera o heroica de los quechuas podía alcanzar una terrible ferocidad, que era estimulada por su política de constante expansionismo y anexión de culturas rivales en la que se basaba el engrandecimiento del imperio. Véase este muy citado canto recogido por Guamán Poma:

Beberemos en el cráneo del enemigo,  
haremos un collar de sus dientes,  
haremos flautas de sus huesos,  
de su piel haremos tambores,  
y así cantaremos.

#### 1.4.2. Tipos de poesía amorosa

Entre las composiciones más puramente líricas, abundan las de tema amoroso, que pueden clasificarse en varios tipos: el *barani* propiamente dicho (pues la palabra, como hemos visto, se refería a la creación en general), que celebra los placeres del amor a veces en un tono ligero; el *uzunaki*, que es una canción campesina de forma dialógada, con un tono epigramático y gracioso; el *urpi* («paloma» en quechua) por la reiteración de esta imagen alusiva a la ingrata amante:

Otras composiciones de naturaleza festiva como el *taki*, el *huaynu* (o *wayno*) y la *khasbua*, a las que el tema amoroso no era ajeno, son formas populares más directamente asociadas al canto y la danza, por lo que se han integrado al folclore andino.

Pero la forma más reconocible y característica es la del *urpi*. El tema que trata es universal y comparte rasgos y motivos con los de otras lenguas y tiempos: la ausencia, el olvido, la reconciliación, la queja, el despecho del amante solitario, etc. Hay que observar que el tono de estas cuitas tiene, sobre todo en lengua quechua, una transparencia expresiva y una ternura sentimental extremadas, que nos permiten ingresar al nivel de las emociones profundas del espíritu indígena. La dulzura lacrimosa y el temblor romántico que las distingue, sobre todo al pasar a la versión castellana, fue sin duda la base sobre la que se elaboró la imagen del indio doliente y melancólico que abundó en el siglo XIX y culminó con el indigenismo del XX. La delicadeza lírica que estos poemas solían alcanzar puede ilustrarse con estos dos ejemplos:

Una tortolita tierna me encontré,  
sin plumas, en su viejo nido;  
ni las alas le habían brotado.

Ese gavilán, corazón de granito,  
cuando aprendió a volar,  
en hogar ajeno me olvidó.

Verano e invierno la alimenté,  
y ese desnudo pichón, al que arrullé,  
del camino no quiere acordarse.

Quizá cuando el feroz halcón la persiga,  
regrese a su antiguo nido,  
y entonces... ya no me encontrará.

Qué viene a ser el amor,  
palomita agreste,  
tan pequeño y esforzado,  
desamorada:  
que al sabio más entendido,  
palomita agreste,  
le hace andar desatinado,  
desamorada...

## 1.4.3. Formas de la prosa

La prosa cumplió funciones varias en el mundo incaico, pero las principales caen en cuatro categorías: mitos, leyendas, fábulas y cuentos propiamente dichos. Como en muchas otras culturas antiguas, la imaginación popular trataba, por un lado, de fijar en relatos las imágenes fabulosas y mágicas que formaban parte de su visión del mundo y, por otro, usaba el lenguaje narrativo con una intención moralizante y ejemplar; eso explica no sólo que tales categorías sean comunes a esas culturas, sino que incluso ciertos símbolos, situaciones e imágenes se repitan. Entre los relatos míticos el de «Los hermanos Ayar», el las «Las cuatro partes del mundo» y el de Manco Cápac, todos sobre la fundación del Imperio Incaico, son tres de los más conocidos y existen en diferentes versiones. Es interesante compararlos con uno poshispánico, el famoso «Mito de Inkarrí» (2.4.3.), que anuncia la restitución de la antigua unidad del antiguo imperio, como en el tiempo original descrito por aquellos dos relatos fundacionales. No menos fascinantes, aunque si menos conocidos, son las historias míticas recogidas por Francisco de Avila hacia 1598 y admirablemente traducidas por José María Arguedas bajo el título *Dioses y hombres de Huarochiri* (Lima, 1966). También es posible establecer un vínculo entre la característica concepción indígena del cosmos como una realidad dividida entre «el mundo de arriba» y «el mundo de abajo», que esta obra subraya, y la del propio Arguedas como novelista. Este breve pasaje de los mitos recogidos por Avila da una idea de la fuerza sugestiva de esa concepción:

Dicen que este Yacana [divinidad] baja a la medianoche, cuando no es posible que lo sientan ni vean, y bebe del mar toda el agua. Dicen que si no bebiera esa agua, el mundo entero quedaría sepultado. A la mancha oscura que va delante de esta sombra que llaman Yacana, le dan el nombre de Yutu [perdiz]. Y dicen que Yacana tiene hijos y que, cuando ellos empiezan a lactar, despierta (Cap. 29).

En sus fábulas moralizadoras, los quechuas han dejado numerosas pruebas de su preocupación ética y, paradójicamente, de su ingenio y astucia para burlar los preceptos de la vida social. Usaron, como los griegos y latinos —aunque a veces con distintos valores—, la figura-ción animal para representar las virtudes, cualidades y vicios humanos. Varias fueron recogidas por los cronistas, pero la mayoría se han con-

servado por vía oral y han pasado, con variantes y actualizaciones, al acervo folklórico de las distintas regiones donde hubo presencia indígena. El mismo Arguedas (*Canciones y cuentos del pueblo quechua*, 1949) y Teodoro Meneses (*Cuentos quechuas de Ayacucho*, 1954), entre otros, han recopilado diversas muestras de ese legado.

Pero pocos ejemplos pueden superar en belleza narrativa, sutil simbolismo y rara franqueza sexual como la notable leyenda del pastor Acoytrapa (o Acoya-Napa) y la *nústa* Chuquillantú recogida en *Los orígenes de los Incas* (Libro Primero, caps. XCI-XCII), escrita a fines del siglo XVI por el Padre Martín Murúa (3.2.6.). Por su misma extensión y complejidad es imposible reproducir aquí siquiera su anécdota, pero sí cabe decir que los rigurosos moldes estructurales (las dos hermanas, las cuatro fuentes, el sueño y el insinuante mensaje cifrado, el encuentro y el reencuentro de los amantes) y las insistentes alusiones eróticas (la figura en el adorno de plata que devora un corazón, las caricias de la *nústa* en el bastión fálico, el celestinaje de la madre) constituyen elementos que invitan a una posible interpretación moderna de la sexualidad en el mundo indígena, sobre el que sabemos más por su arte que por su literatura.

## 1.4.4. La cuestión del teatro quechua

Los testimonios que tenemos sobre las costumbres y expresiones culturales del imperio quechua coinciden todos en señalar que —al igual de lo que ocurrió entre los aztecas y los mayas— las ceremonias religiosas, militares y civiles que celebraban solían incluir variadas formas de representación teatral, animadas de coreografía, música y canto. Realizados principalmente en espacios abiertos, ante grandes templos o palacios, eran actos multitudinarios, coloridos y espectaculares. Pero, desgraciadamente, debido a dos principales razones —el carácter efímero que tenían esos actos al carecer de soporte escrito; la sistemática tarea de destrucción de los que fueron objeto por parte de los españoles—, poco ha quedado que podamos llamar teatro quechua *precolombino*. Eso no quiere decir que el antiguo teatro desapareciese del todo; sencillamente, se transformó en otra cosa, adaptándose a los moldes del teatro evangelizador (2.5.) que surgió tras la conquista, es decir, «cristianizándose»; o usando precisamente esos moldes para difundir leyendas, tradiciones y otros contenidos cuyo origen es indígena pero en creciente grado de mestizaje.

Así resulta que los estudiosos del teatro quechua suelen dar como ejemplos de su producción dramática original obras que son claramente textos coloniales, sólo por el hecho de estar escritas en quechua. Esta confusión se añade a un campo que presenta, todavía más que las formas estudiadas en las dos secciones anteriores, serios problemas, conjeturas y controversias sobre cuestiones de cronología, atribución, tipificación, fijación estilística, etc. Es, pues, muy difícil estudiar el teatro incaico como tal mientras no se haya realizado esta previa tarea de deslinde e identificación. Lo que puede afirmarse, sin correr mayores riesgos, es que ese teatro en realidad existió, pero que sus formas propias y su significación específica no están aun del todo establecidas, y que por lo tanto aplicarle las categorías de «tragedias», «comedias» y otras—como hace, por ejemplo, Garcilaso—no pasa de ser una discutible analogía.

De todo lo que nos ha quedado, nada es de mayor importancia que la leyenda quechua que dio origen al drama *Ollantay*, que no es en verdad un ejemplo de «teatro indígena»—pese a que figura en repertorios bajo ese nombre—, sino una reelaboración colonial basada en esa leyenda y traspasada por todos los hábitos del teatro español de la época. Es posible que hubiese una obra original con ese mismo nombre y que, como sostiene Tschudi, se representase en el Cuzco en el siglo XV, pero el texto quechua que conocemos es una expresión literaria mestiza del siglo XVIII, que será examinada en su lugar (6.8.1). Por su parte la llamada *Tragedia del fin de Atabalpa* es un valioso primer testimonio del choque de las dos culturas, que debe ser estudiada entre las formas literarias que expresan la «visión de los vencidos» (2.4.3.).

Textos y crítica:

ALCINA FRANCO, José. *Mitos y literatura quechua*. Madrid: Alianza Editorial-

Quinto Centenario, 1989.

ARGUEDAS, José María, ed. *Canzones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán, 1949.

ÁVILA, Francisco de. *Dioses y hombres de Huachobiri*. Trad. de José María Arguedas y est. de Pierre Duviols. Lima: Museo Nacional de Historia-Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

BASADRE, Jorge, ed. *Literatura Inca*. París: De Brouwer, 1938. (Biblioteca de Cultura Peruana, ed. gen. de Ventura García Calderón, Primera Serie, vol. 1.)

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo, ed. *Literatura quechua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

LARA, Jesús, ed. *La literatura de los quechuas. Ensayo y antología*. La Paz: Lib. y Edit. Juventud, 1969.

———. *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas: antología*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1973.

MENeses, Teodoro, ed. *Cuentos quechuas de Ayacucho*. Lima: Instituto de Filología, Universidad de San Marcos, 1954.

ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indioamericana*. Ed. de Angel Rama, México: Siglo XXI, 1975.

LARA, Jesús. *La poesía quechua*.

### 1.5. Noticia de la literatura guaraní

Muchísimo menos conocido que los anteriores, los testimonios literarios que nos han dejado las tribus llamadas Guaraní-Tupí demuestran que, sin haber alcanzado un desarrollo y organización comparables a esas culturas, sus mitos, canciones y otras formas pueden ser tan valiosas y cautivantes. Teniendo como centro geográfico un área que cubre parte del Paraguay, Brasil y norte de Argentina, estas comunidades se dividían, según el lingüista Marcos Morínigo, en tres grandes grupos dialectales: el *Ñe engaitá* (o «lengua hemosas») del área amazónica; el *Tupinambá* o guaraní de la costa atlántica; y el *Açuñê'é* (o «lengua de los hombres») que comprende la zona de Paraguay, Bolivia, Brasil y Argentina. Pero hoy subsisten unas cinco familias lingüísticas, subdivididas a su vez en numerosos dialectos; sólo en el área oriental paraguaya hay cuatro de esas variedades. Estos pueblos y lenguas sufrieron, primero, el impacto de la conquista española en la zona (1528) y, luego, a comienzos del siglo XVII, la de las misiones y «reducciones» jesuíticas que los sometieron espiritualmente atacándolos en el corazón mismo de su cultura: la religión. Esto, sumado a las dificultades inherentes a la intensa dispersión geográfico-lingüística señalada y la condición básicamente recolectora de las etnias guaraníes, explica por qué, pese a los esfuerzos de los misioneros jesuitas por unificar las lenguas indígenas mediante el patrón de la escritura y la gramática, la variedad subsistió. De hecho, la lengua nativa siguió usándose en forma paralela a la castellana, originando así el bilingüismo que distingue a la presente cultura guaraní.

Pero la recopilación de materiales literarios fue tan escasa que bien puede considerarse que hasta comienzos de nuestro siglo no había forma de conocerlos ni había una conciencia generalizada de que existiesen. Su sobrevivencia puede considerarse un milagro de resistencia cultural. Gracias a la labor de antropólogos extranjeros como Kurt Unkel (que fue «iniciado» por los indígenas y adoptó el nombre de Nimundajú), Alfred Métraux y otros el largo silencio de siglos se rompió y se redescubrió un caudal de tradiciones, creencias y for-

mas que seguían vivas en los hábitos del pueblo. Un examen de ese material demuestra la importancia fundamental de los mitos cosmogónicos y religiosos, como el «Mito del Diluvio Universal»; la presencia de cuentos y leyendas, como el «Ciclo de los gemelos»; la diversidad de cantos (rituales, pedagógicos, líricos, etc.). Baste un pequeño ejemplo de estos últimos, el titulado «Canto del colibrí», que presenta ese símbolo clave en la imaginación guaraní:

¿Tienes algo que comunicar, Colibrí?

¡Lanza relámpagos, Colibrí!

Es como si el nectar de tus flores te hubiese

fembriagado, Colibrí.

¡Lanza relámpagos, Colibrí, lanza relámpagos!

Aparte de que imágenes como éstas han ejercido un poderoso influjo en la literatura y otras formas culturales del actual Paraguay, el caso guaraní prueba que el poeta colombiano Jorge Zalamea no se equivocaba cuando afirmó en *La poesía ignorada y olvidada* que, en el campo de la creación, no hay en realidad «pueblos primitivos». Hoy el mundo mitopoiético guaraní es todavía un corpus por conocer para la gran mayoría de lectores.

Textos y crítica:

BAREIRO SAGUIER, Rubén, ed. *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

CADOGAN, León y Alfredo LÓPEZ AUSTIN, eds. *La literatura de los guaraníes*. México: Joaquín Mortiz, 1965.

ZALAMEA, Jorge. *La poesía ignorada y olvidada*. La Habana: Casa de las Américas, 1965.

## Capítulo 2

### EL DESCUBRIMIENTO Y LOS PRIMEROS TESTIMONIOS: LA CRÓNICA, EL TEATRO EVANGELIZADOR Y LA POESÍA POPULAR

Bien puede decirse que las naves que trajeron a Colón y a los primeros españoles al continente americano, trajeron también una nueva lengua y, con ella, una nueva cultura y el germen de lo que sería su nueva expresión literaria. En sus formas más básicas y espontáneas —en algún viejo romance recordado en alta mar o al desembarcar en parajes extraños; en plegarias, sátiras o canciones populares estimulados por el mismo hecho del descubrimiento de un nuevo mundo—, la literatura brotó en América prácticamente en el momento en que esos hombres pusieron pie en tierra. De todos los géneros que se escribieron en esos difíciles años formativos de una nueva cultura, los de mayor importancia son primero la crónica (con su manifestación paralela: los memoriales indígenas de la conquista) y luego el teatro misionero y la poesía popular. En las páginas que siguen se estudiará el desarrollo que éstas y otras formas tienen en la primera parte del siglo XVI, comenzando con un examen de la crónica como un fenómeno particular: es una expresión sustantiva de las letras americanas, no sólo durante este período sino durante los siguientes siglos, y marca de modo decisivo la evolución literaria hispanoamericana incluso cuando



la colonización había terminado. Pero antes es necesario referirse, no a la conquista misma, sino al debate intelectual y ético al que ella dio origen: es una cuestión que agitó la conciencia de todos los protagonistas y autores de la época, estimuló el tema indiano y se reflejó intencionalmente en la crónica y otros textos americanos.

### 2.1. El problema moral de la conquista y la imposición de la letra escrita

Muy pronto, a comienzos del siglo XVI, la conquista se convierte en un arduo y fascinante problema moral. América no era sólo un territorio físico por explorar, ocupar y dominar, sino un vasto espacio en el que vivían millones de seres humanos desconocidos y en diversos estados de evolución histórica, desde las tribus caribeñas cazadoras o recolectoras, hasta las grandes comunidades humanas organizadas en imperios como el azteca o el incaico. Aunque nadie tenía noticia de ellas, habían alcanzado admirables y sofisticados adelantos civilizadores, en todo comparables a las mayores culturas antiguas del Oriente. El primer contacto entre españoles e indígenas fue un total y mutuo desconcierto: ambos se vieron como seres extraños, separados por modos de cultura, valores espirituales y lenguajes diametralmente opuestos que, al parecer, representaban obstáculos insuperables. A la extrañeza sucedieron la tendencia a la fabulación y luego la necesidad de comprensión y asimilación de lo ajeno, puesto que venían a apropiarse de él; pocas tareas más complejas y riesgosas que ésta. Según se invocasen los mitos antiguos, las historias bíblicas o las leyendas medievales, el indio fue visto como un ser inocente y bueno, un alma cándida que vivía en estado paradisiaco, anterior a la caída y por lo tanto excluido de la redención; o como un ser bárbaro e inferior, una bestia ignorante de Dios y sólo útil como animal de carga y boñín de guerra, un monstruo de la naturaleza sin ningún derecho en el mundo civilizado.

Ambas culturas enfrentaron la realidad del hecho histórico —la de descubrir que no estaban solos en el mundo, que había otra realidad, impensable hasta entonces— reinterpretando y adaptando viejas profecías y teorías que les prometían como destino previsible lo que había ocurrido esencialmente por azar. Con sus propias explicaciones míticas los naturales amortiguaban el impacto catastrófico de ser conquistados por extraños hombres blancos y barbados, con ar-

mas de fuego y papeles cubiertos de signos incomprensibles, y lo vieron como el castigo anunciado por los dioses para purgar los pecados de su raza; para los españoles, estas ricas tierras y estos hombres desnudos les habían sido destinados por la providencia divina, y su alta misión era dominarlos y transformarlos en lugares y seres purificados por la religión cristiana para beneficio de la humanidad toda. América venía a coronar la vocación ecuménica del imperio español, según su propia concepción de estado-iglesia.

Estos grandiosos sueños tenían, pues, que realizarse mediante un difícil equilibrio entre las necesidades militares, legales, políticas y espirituales. Invocando unas y desconociendo otras, la conquista entró constantemente en contradicciones y situaciones que ni las leyes ni la doctrina cristiana podían haber previsto. El proceso político interno de España no era ajeno a estos vaivenes. La creación del Consejo de Indias (1524), al que se le otorga jurisdicción en los territorios descubiertos, era un intento paternalista y poco eficaz para defender a los indígenas de los flagrantísimos abusos de los conquistadores, siempre renuentes a someterse a la autoridad central; ésta se había reafirmado previamente en la implacable represión que Carlos V había llevado a cabo para debelar el levantamiento de los comuneros castellanos (1520-1522): hay una clara correlación entre uno y otro fenómeno. El derecho de conquista, y específicamente el de someter, esclavizar o matar a los indígenas en nombre del Rey y de Dios, generó una profunda cuestión ética que conmovió la conciencia de España y la forzó a examinarse a la luz de la escolástica, el humanismo erasmista y las ideas renacentistas sobre libertad y razón. Esta cuestión preocupará a las mejores mentes de España —Las Casas (3.2.1) es sólo el principal protagonista de una larga estirpe de polemistas a partir del siglo XVI y tiene múltiples consecuencias para América y Europa: la teología, la filosofía, la ciencia jurídica, la vida política y la vida cotidiana sufren cambios decisivos gracias a ella.

La llegada de los predicadores dominicos y franciscanos dará un carácter de urgencia al examen y solución del problema: la campaña evangelizadora era el fundamento mismo de la legitimidad de la empresa española y no podía continuar si no era vista como algo justo. Envuelta en esa polémica por convencer (y convencerse) de que hacía algo legítimo, España entra realmente en los tiempos modernos y se transforma a sí misma. Hay que decir, además, que pocas potencias políticas en la historia han ido tan lejos como España en el proceso de

autoquestionamiento de su empresa, y que algunos de los propios hombres asociados a ella fueron los mismos que lo llevaron a cabo. Este proceso domina el pensamiento y la actividad intelectual de la vida indiana, lo que se refleja inevitablemente en las letras coloniales. Pero el debate mismo no ha terminado aún ahora: seguimos discutiendo si la conquista fue una hazaña cultural o si fue un simple genocidio. Lo probable es que la cuestión no se cierre nunca: es uno de esos grandes problemas que, como el de la libertad, el poder y la constante tensión entre tradición y progreso, cambian con las épocas y carecen de respuesta definitiva.

Significativamente, el esfuerzo de los españoles por justificar sus actos ante ellos mismos y ante el mundo —demostrando así que no usurpaban sino que realizaban un acto de derecho—, está asociado con el acto de *escribir y registrar* lo que está ocurriendo: la letra escrita es un correlato de la acción conquistadora. La noción de *autoridad*, en sus dos sentidos de sujeto del poder y de productor de textos, es esencial para entender la figura del conquistador-cronista o del funcionario-testigo, y explica la forma inextricable en que se mezclan la política imperial, las necesidades de la historia y la urgencia narrativa en esos años. Por un buen trecho de la etapa colonial, lo que llamamos «literatura» no se da desligada de esos otros cauces y no puede ser estudiada sin referirse a ellos. Si se recuerda el carácter básicamente oral de las culturas indígenas (1.1), el prestigio (y la superioridad funcional) que cobra la palabra escrita puede entenderse mejor. Ligada además a la tradición y el espíritu bíblicos —la Escritura, el libro por antonomasia—, la letra tenía un poder irrefutable que servía funciones múltiples. La palabra de Dios estaba siendo diseminada por los hombres que habían llegado a América justamente porque «así estaba escrito» y era natural que ahora diesen testimonio de lo que habían hecho en su nombre.

Un notable ejemplo de eso es la llamada institución del *requerimiento*, que consistía en la lectura de un texto que los conquistadores debían hacer ante los pobladores nativos. «Requiriendo» de ellos su reconocimiento del Rey de España y de la iglesia católica. Si los indígenas aceptaban, contaban con la protección de éstos; si se resistían o sencillamente no contestaban, automáticamente otorgaban derecho para ser sometidos por la fuerza. El riguroso formalismo del requerimiento subraya el mutuo desconocimiento o diálogo de sordos al que se aludió antes: la lectura era hecha en prosa administrativa española y se refería a un rey y a un dios de los que los indígenas no tenían la me-

nor idea. Pero el acto generaba un poder indudable a pesar de provenir, antes que de las armas, de un simple texto. Cabe suponer que la mentalidad indígena, dada a interpretaciones mágicas, no hacía sino confirmar que en esos signos, para ellos incomprensibles, se jugaba su destino de manera irrevocable: para ellos, el mensaje de la letra escrita era terrible. Es fácil acusar de cinismo o de astucia a quienes concluyeron y aplicaron el requerimiento como instrumento de conquista «justa». Lo cierto es que los españoles no necesitaban, como invasores, tomarse tantas molestias: en tierras remotas y lejos de autoridad superior a la suya, bien podían proceder sobre la base de la supremacía incontestable de la fuerza. No lo hicieron así, sin embargo, y eso prueba cuán intensa era la exigencia moral de apoyar sus actos en otros argumentos: la religión, la palabra proferida, la letra escrita. La conquista fue un acontecimiento histórico que se desplegó en una vasta constelación de actos verbales y manifestaciones textuales. La crónica está entre las primeras.

#### Crítica:

- ALCINA FRANCO, José, ed. *Indianismo e indigenismo en América*. Madrid: Alianza Universidad, 1990.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmo en España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- CEVALLOS-CANNAVU, Francisco Javier, Jeffrey A. COLE et al., eds. *Coded Encounters*.\*
- DURAND, José. *La transformación social del conquistador*. México: Porrúa, 1952.
- LEINHARD, Martin. *La voz...*\*, cap. I, pp. 26-42.

## 2.2. Naturaleza de la crónica americana

Aunque bien conocida, leída y estudiada, la *crónica americana* es una expresión que presenta una serie de graves problemas que no han sido resueltos del todo o, a veces, ni siquiera bien planteados. Esas cuestiones son de carácter genético, tipológico, histórico, literario y cultural. Aquí sólo cabe un examen rápido y hecho en función de su presencia en el marco de nuestra historia literaria, no en todos sus detalles. En primer término hay que tener en cuenta que la crónica es un rebrote americano de un género medieval español, cuyo más famoso

antecedente es la *Primera crónica general* (¿1270-1280?) de Alfonso el Sabio. El propósito de presentar un recuento organizador del proceso o acontecer histórico vivido por un pueblo, usando simultáneamente un conjunto de interpretaciones basadas en los historiadores clásicos, la Biblia, la patristica y aun los aportes culturales del mundo musulmán y oriental (astronomía, astrología, cosmología, ciencias naturales, etc.), guía tanto a la obra alfonsina como a la crónica americana, que no es sino un esfuerzo por incorporar el Nuevo Mundo al cauce historiográfico de la península; en esencia, son parte del mismo proyecto esclarecedor y ordenador.

Por otro lado, llamamos *crónica* a un conjunto bastante heterogéneo de textos: la tipología del género es amplísima y no facilita la tarea de definirlo. No solo las obras que se denominan crónicas (como la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León; 3.2.6.) se consideran tales, sino todas sus otras variedades: cartas, cartas-relaciones, diarios y las que, para señalar que revisan o expanden otras crónicas, se titulan historias, como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (3.2.3.). En intención, documentación y extensión hay una enorme diferencia, por ejemplo, entre la breve *Carta... a la Audiencia de Santo Domingo*, de Hernando Pizarro, hermano del conquistador del Perú, Francisco Pizarro, y la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo, obra enciclopédica en tres partes y 43 libros, pero llamamos crónicas a las dos y a todas las otras que caben dentro de ese vasto espectro. Originalmente, en verdad, las relaciones constituían un modelo retórico bien diferenciado en la tradición medieval, cuyas normas específicas se inspiran en las necesidades legales y administrativas (basadas a su vez en las instituciones romanas); pero, aplicada a contar las cosas del Nuevo Mundo, la relación se irá transformando y acercándose más al relato autobiográfico o el diario, como en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca 2.3.5.). Quizá ese relajamiento de los usos originales de la relación ayude a explicar por qué algunos cronistas propiamente dichos afirman también «hacer relación», lo que prueba la fusión que alcanzaron ambas formas.

A ese problema se suma otro, igualmente delicado: la crónica es, por naturaleza, un género híbrido, a caballo entre el texto histórico y el literario: es «historia» de intención objetiva (o al menos descriptiva) a la vez que «relato» personal. El hecho de que puedan ser juzgadas desde esas dos distintas perspectivas, hace necesario discernir las crónicas que, teniendo un alto valor historiográfico, no son relevantes en una historia literaria. Además, al estar aquel valor asociado a la noción

de verdad y al modo de adquirirla, la cuestión epistemológica que plantean las crónicas cambia con el tiempo y con los avances mismos del conocimiento histórico. Pero si estudiamos las crónicas desde la otra vertiente que ofrecen, es decir, como textos eminentemente literarios, el preciso valor historiográfico de cada una tiende a ocupar un segundo plano, porque esta otra lectura privilegia los valores contrarios: el testimonio subjetivo, los entrecruzamientos del recuerdo y la imaginación, el arte verbal con el que se reconstruye una época o un episodio, la profundidad de su interpretación de un mundo extraño a la experiencia del hombre europeo, etc. Si hacemos esto atenderemos al criterio de convicción y verosimilitud que aplicamos a cualquier relato ficcional, más que al de la veracidad documental. Las crónicas permiten variedades de enfoque y nos dicen diferentes cosas en diferentes épocas, lo que bien puede considerarse uno de sus aspectos más valiosos y cautivantes.

Otra cuestión importante está vinculada al crecido número de crónicas americanas que se escribieron, lo que está asociado al amplio marco temporal de su proceso. Lo primero explica la intensa *superposición textual* que caracteriza a las crónicas de América. Cada cronista recorre caminos ya recorridos por otros y recuenta lo que ya se ha contado más de una vez. Tenemos muchas versiones de lo mismo con mínimas variantes, muchas glosas, paráfrasis y verdaderos saqueos de textos ajenos. Lo que aporta un cronista y lo que recoge de otros en su apoyo se entreteteje en el testimonio personal a veces de manera inextricable. Las crónicas suelen ser un palimpsesto, una materia aluvional que sumerge en el texto otros textos. Un caso eminente es el que presenta la *Historia general de las Indias* de Fernán de Oviedo, que incluye la relación *Descubrimiento del río Amazonas* de fray Gaspar de Carvajal (2.3.2.); lo mismo ocurre con la *Verdadera relación de la conquista del Perú* de Francisco de Xerez, que incorpora otra relación, la de Miguel de Estrete. Este rasgo tiene que ver con el concepto de historia entonces dominante, según el cual el criterio de autoridad era decisivo para juzgar la autenticidad de un testimonio: lo que otros habían dicho antes corroboraba lo que ahora se decía. Para el lector actual, eso puede representar una pesada carga informativa que interfiere con el relato mismo de un cronista, y afecta su valor literario. Pero hay que entender las razones de su presencia.

Un elemento clave de la crónica, y que se añade a su valor testimonial, es la *intencionalidad* del texto, que suele ser tan variada como compleja. Las crónicas se escriben por muy diversas razones y estímu-

los, a veces ajenos a un claro designio literario o histórico. Las disputas entre los conquistadores, las rivalidades por tierras o privilegios, el afán reivindicatorio, de justificación o el franco revanchismo personal de un protagonista herido por los dichos de otro, juegan un papel muy importante en los usos que el género alcanzó en el proceso material y espiritual de la colonización. No pocas crónicas se escriben *contra* otras, para vengar agravios o denunciar las fallas, carencias o exageraciones de un texto anterior. Esto, que puede interferir con la objetividad del texto histórico, es un elemento que enriquece la crónica en cuanto refleja la psicología de su autor y nos permite conocer los entretelones de la constante pugna por asociar el nombre individual a la épica de la conquista. Esa presencia del autor en lo que cuenta es una nota característica del género que lo acerca al relato ficcional y en la nota característica del género que lo acerca al relato ficcional y en la nota que se basa una antigua clasificación de las crónicas según la cercanía o credibilidad del testigo-autor: cronistas «de vista» y «de oídas».

La obsesión hispana por la *fama* y el *honor* se refleja también en la intención general de la cronística. Pero ese factor, que afecta de modo diverso su historicidad, se convierte en un valor de otro orden: nos permite intuir la personalidad del autor, juzgarlo como individuo y como narrador de una historia en la que con frecuencia participa y que siente como propia; es decir, abre para la crónica una perspectiva en la que lo pasional, lo imaginativo y lo polémico se hacen presentes. Esos toques novelescos, autobiográficos e íntimos enriquecen la crónica: brindan el elemento humano y subjetivo que no está —que no puede estar— en la historia a secas. Se trata de un género cuya flexibilidad textual y capacidad para adaptarse a distintos requerimientos autorales, son dignos de notarse. Así, la crónica se acerca, por un lado, a la narración testimonial o confesional; por otro, debido a su tema, a la épica, de la que se presta sus referencias mitológicas, sus hipérboles heroicas y el diseño de sus escenas bélicas.

La significación cultural y estética de la crónica es, asimismo, de amplísimos registros. Las relaciones y testimonios sobre campañas y expediciones específicas (por ejemplo, la llamada *Relación Samano-Xerez*, de 1528, brevísimo recuento de los dos primeros viajes de Francisco Pizarro al Perú) tienen el valor de haber sido escritas por un protagonista o testigo «de vista» de los hechos que se narran, pero poco más. El fenómeno de la conquista se convierte casi de inmediato en un tema de tanta actualidad, que hasta los más rústicos soldados y aventureros de ocasión se improvisan como autores; no les pidamos a sus relatos más de lo que pueden darnos. Gentes más ilustradas, algunas

con formación historiográfica o jurídica, escriben crónicas que tienen un tono docto, con citas, referencias y alusiones al saber común de la época: los historiadores de la Antigüedad, los libros de la Biblia, la patrística, la escolástica, el humanismo. La idea que los guaba era incorporar el Nuevo Mundo a la órbita de la historia universal y, así, contribuir al engrandecimiento de España. Sin embargo, otros (el gran ejemplo es Las Casas, 3.2.1.) lo hicieron para poner en cuestión la legitimidad de la conquista y salir en defensa de los indios. La crónica se convirtió en la gran tribuna del debate intelectual sobre América. Pero si el movimiento de las ideas era intenso y la expresión la más ajustada al propósito, la prosa no dejaba de ser monótona u opaca, aplastada por el peso de la argumentación y las autoridades. Seguramente Francisco López de Gómara (3.2.2.) y Bernal Díaz del Castillo (3.2.3.) —vinculados por el común tema de la conquista de México— son los primeros que añaden a la crónica los ingredientes de la elegancia formal, el don del relato y el sabor de la lengua castellana; es decir, la convierten en un arte de narrar en el que espeja la conciencia estética de hombres que vivían el Renacimiento. Esa tendencia se acentuará en los años siguientes y llegará a su coronación con la obra del Inca Garcilaso (4.3.1.), que es, sin duda, la expresión más alta de la crónica concebida como un primoroso objeto artístico. Un género como éste, escrito en prosa, llegará incluso a admitir el capricho de alguno que quiere escribir en verso: Diego de Silva y Guzmán firmó en 1538 una crónica rimada (su forma es demasiado torpe como para llamarla poema narrativo) sobre el descubrimiento y conquista del Perú. Y lo contrario también ocurre: la épica de Castellanos (3.3.4.2.) parece más bien crónica versificada.

Por último, hay que anotar que, si las crónicas son diversas por la intención, la extensión, la trascendencia del enfoque y su rigor formal, también lo son por el origen racial o cultural de sus autores. Este criterio brinda una de las clasificaciones más corrientes del género: cronistas españoles, cronistas indios y cronistas mestizos. La parcialidad del testimonio sigue en general las inclinaciones naturales a cada grupo étnico, pero no siempre y no hay que caer en el simplismo de creer que los prejuicios, ceguerras y errores están sólo en un lado al juzgar los hechos de la conquista. La importancia de la crónica indígena y mestiza no reside en que nos diga necesariamente la verdad, sino en incorporar una perspectiva y un caudal de información que nos permiten acceder a ella. Junto con la «visión de los vencidos» que nos dan los varios testimonios literarios en lenguas aborígenes (2.4.), estas crónicas

presentan un material informativo de enorme valor etnológico e histórico: su ausencia habría oscurecido para siempre aspectos capitales de la conquista y su impacto en el medio y el hombre americanos. La descripción detallada de la vida cotidiana y de las instituciones indígenas, la interpretación de su proceso civilizatorio y, sobre todo, el desciframiento de sus enigmas lingüísticos, están entre sus principales aportes. Siendo la voz de los pueblos derrotados y sometidos a variadas formas de servidumbre, es un testimonio al que traspasa un hondo sentimiento de pérdida y nostalgia por un pasado glorificado como la antítesis del presente; la rebeldía y la protesta indígenas comienzan en ellas a articularse en español y a dejar sentir su influencia en las letras coloniales. A la utopía hispana, de tierras ricas puestas al servicio del Rey y de la Iglesia, los cronistas de sangre indígena oponen otra utopía: la de pueblos que fueron grandes y atraviesan ahora por un período oscuro para volver a renacer, más grandes todavía, en el futuro. Esas utopías, como la del «Inkarrí» (2.4.3.) alimentan todavía hoy la imaginación de las comunidades nativas de América; en ellas, la historia da paso a la profecía. No hay cronistas más distintos que el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala (4.3.2.), y sin embargo ambos representan las manifestaciones más importantes dentro de esta vertiente: uno por el equilibrio de su visión, el otro por la pasión urgente de sus demandas.

Crítica:

- BAUDOT, Georges. *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- ESTEVE BARBA, Francisco. *Historiografía indiana*. Madrid: Gredos, 1964.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. «The Law of the Letter: Garcilaso's Commentaries». En *Myth And Archetype*\*, pp. 23-92.
- GREENBLAT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- MURRAY, James C. *Spanish Chronicles of the Indies*\*.
- MIGNOLO, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». En Luis Inigo Madrigal, ed. *Historia...*\*, vol. 1, pp. 57-116.
- OVEDO, José Miguel, ed. *La edad del oro. Crónicas y testimonios de la conquista del Perú*. Barcelona: Tusquets Editores/ Circulo de Lectores, 1986.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Los cronistas del Perú...*\*, pp. 6-50.
- PURTO WALKER, Enrique. *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América, la cuestión del otro*. México: Siglo XXI, 1987.

### 2.3. Los cronistas de la primera parte del siglo XVI

Los cronistas de mayor importancia en este período son personas que están directamente asociados a la empresa del descubrimiento (Colón) y a la conquista y exploración territorial (Cortés, Nuñez Cabeza de Vaca), y sus testimonios toman la forma de cartas, relaciones o diarios que ofrecen recuentos de campañas o aventuras específicas. Pero aparecen también las primeras manifestaciones de la crónica propiamente dicha, con una intención más abarcadora y reflexiva sobre las cuestiones planteadas por el sometimiento de las culturas aborígenes, la evangelización y el proceso inicial de organización colonial (Fernández de Oviedo). Dentro de estas crónicas de carácter más sistemático y riguroso, hay un grupo de singular importancia: las que escriben los primeros franciscanos españoles llegados a México en 1524 y que inician la investigación, estudio y descripción etnológica del México antiguo (2.3.4.). Lo que sabemos hoy de éste se debe en buena parte a ese esfuerzo de los frailes evangelizadores. El tema del Nuevo Mundo empieza a ser una preocupación fundamental de la historiografía de la época, y refleja una clara orientación humanista. El fenómeno puede contemplarse desde dos perspectivas: desde la peninsular, supone una profunda renovación del género tal como se lo practicaba entonces en la metrópoli; desde la del Nuevo Mundo, es el comienzo de nuestra incorporación al cauce de las letras, la historia y el pensamiento occidental. Son los primeros textos americanos.

#### REGIÓN CARIBEÑA

##### 2.3.1. Cristóbal Colón y sus «Diarios»

La célebre fecha del 12 de octubre 1492 no sólo señala el momento en que los conquistadores inician su larga y difícil empresa de dominio, sino que también corresponde al día en que Cristóbal Colón (1451-1506) da, en su *Diario de viaje*, el primer testimonio escrito en español sobre el hombre americano: «...conoci que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra santa fe con amor que por fuerza». El descubrimiento de un continente ignoto y el primer acto literario que lo registra son simultáneos y, de hecho, son las dos caras de un mismo fenómeno: la entrada de América a la órbita de Occidente. Pero aunque los orígenes de la literatura hispanoamericana parecen

fáciles de establecer cronológicamente, el asunto, como hemos visto en el capítulo anterior, es mucho más complejo: no sólo la tradición hispánica tiene que asentarse sobre un sustrato de tradiciones, mitologías e imágenes de raíz indígena, sino que éstas siguen evolucionando a pesar de la hegemonía literaria española, y terminan por asimilarse a ella como formas mestizas. El mestizaje cultural es un fenómeno de trascendental importancia que atraviesa, como una corriente subterránea, el proceso secular de nuestra literatura. La conquista no sólo cambia radicalmente a América: América, con su herencia indígena y sus reelaboraciones mestizas, cambiará también la conciencia de España y la visión de su historia y cultura, al asegurar su expansión territorial, su grandeza económica y su destino espiritual. América es el mayor acontecimiento del siglo xv. Hay que recordar también que el comienzo del dominio español en este continente es sólo parte de un fenómeno más vasto: el impulso del hombre europeo por hallar nuevas tierras en las zonas periféricas de su cultura —África, Asia y otros territorios remotos—, que es el origen del colonialismo tal como lo hemos conocido —con sus hazañas, sus aventuras y su violencia devastadora— hasta el presente siglo. El aspecto geopolítico y moral de este fenómeno no es nuestro tema específico, aunque está asociado a él y aquí no hacemos sino dejarlo anotado.

Pero volvamos a Colón, nuestro descubridor y nuestro primer escritor: Colón es un personaje célebre y discutido sobre el que realmente no sabemos mucho de seguro y sobre el valor de cuya hazaña se sigue discutiendo. Aunque la mayoría lo considera italiano, de origen genovés, varias teorías (algunas completamente infundadas) se han elaborado para establecer cuáles fueron su nacionalidad y su lengua materna. Colón ha sido, a lo largo de los siglos, un hombre con muchas patrias; así ha habido defensores ardientes de un Colón castellano, gallego, portugués, etc. Lo más probable es que este genovés haya tenido raíces judeoespañolas; como consecuencia de las persecuciones a fines del siglo xiv, muchas familias sefardíes huyeron a Génova, y es posible que la de Colón haya sido una de ellas. Esto explicaría dos cosas importantes: primero, que la lengua en que Colón escribe sea la castellana (penetrada por numerosos italianismos); segundo, que nunca haya escrito en italiano pese a su origen genovés (tampoco aprendió el portugués aunque pasase diez años en ese reino). Es decir, Colón mantuvo tercamente su filiación castellana y así lo demuestran el uso de esta lengua en sus escritos y la fisonomía propia de su cultura.

Colón realizó cuatro viajes a las tierras que había descubierto. De

todos los documentos que esas travesías provocaron, el de mayor importancia es, por cierto, el *Diario* correspondiente al primero, aunque las breves relaciones sobre los otros (realizados en 1493, 1498 y 1503, respectivamente) así como sus *Cartas* a los Reyes Católicos, no carecen de interés. Conocemos el *Diario* y la relación del tercer viaje gracias a las transcripciones, literales, sintetizadas o parafraseadas, que hizo Fray Bartolomé de Las Casas (3.2.1) en su *Historia de las Indias*, con anotaciones suyas. La del segundo viaje no es de mano de Colón: la escribió en latín Pedro Mártir de Anglería (2.3.6) y es paralela a otro testimonio del mismo viaje, el del médico sevillano Diego Alvarez Chanca, que acompañó a Colón, encargado por los Reyes Católicos de describir la naturaleza del Nuevo Mundo; la del cuarto, dictada por el descubridor a su hijo Hernando, se conoce a través de copias hechas cuando Colón vivía.

Por cierto, Colón no era un escritor y quizá tampoco un verdadero letrado de la época; era un gran navegante y un ambicioso aventurero a quien las circunstancias empujaron a escribir sobre las tierras que descubrió, sobre los aspectos jurídicos y económicos de su empresa, sobre la misma importancia de ésta cuando fue puesta en discusión. Si sus textos no lo revelan como un estilista y si su prosa es llana y en muchos pasajes monótona y meramente informativa, hay que reconocer también que su tema, sobre todo en el *Diario*, difícilmente puede ser más fascinante: nada menos que la descripción de un mundo inédito, completamente distinto del entonces conocido. Lo interesante es advertir que las virtudes descriptivas de Colón eran, a pesar suyo, menos grandes que las imaginativas, y que a la América que ve incorpora constantemente la cosmogonía y los paisajes exóticos que conocía como lector del *Libro de las profecías* de la Biblia y los *Viajes* de Marco Polo; sabemos que el descubridor trajo estos textos en sus viajes y conocemos sus anotaciones al segundo.

Más que la realidad objetiva del continente americano, tenemos una *interpretación* muy personal y sugerente de ella; esa interpretación está hecha de datos empíricos, creencias medievales e imágenes fabulosas. Una de las palabras que más repite Colón cuando las demás le fallan, es «maravilla»: todo (fauna, flora, seres humanos, geografía, poblaciones) lo asombra y, al mismo tiempo, todo le parece confirmar sus ideas preconcebidas al partir de España y su convicción de que su ruta lo llevaría al reino de Cipango (Japón) o a las costas orientales del Gran Khan, o sea la India (lo que explica el nombre de «Indias» que se usó para designar el nuevo continente).

Aun en sus dos últimos viajes, mientras navega por las Antillas y el Caribe, sigue Colón aferrado a la idea de que, en efecto, está recorriendo los reinos de Catay y la Cochinchina. Así, su tercer viaje no lo convence de que la tierra sea realmente redonda: contradiciendo a «Tolomeo y los otros sabios», afirma que la forma del mundo se parece a la de una pera «que tuviese el pezón muy alto...» o como una teta de mujer en una pelota redonda». Abrumado por lo que sus ojos contemplan, Colón prefiere verlo o reenfocarlo con los ojos de su imaginación y su cultura; cuando una realidad no puede ser comprendida racionalmente, la adapta y deforma hasta que se parezca a algo familiar, y este proceso lo pone más cerca de la literatura que de la historia: la realidad es un estímulo que despierta (o hipnotiza) los sentidos, el recuerdo y la fantasía. Los escritos de Colón abundan en analogías, asociaciones y símiles, que le permiten *traducir* el mundo que tiene ante sí: el intenso verdor del paisaje tropical le trae a la memoria el que se ve «en el mes de mayo en Andalucía» o «como en abril en las huertas de Valencia»; durante la exploración de la Isla de la Tortuga oye la palabra «Caniba» (*caribe* o *caribal*) y resuelve «que no es otra cosa que la gente del Gran Can, que debe aquí ser muy vecino»; las tribus regidas por el sistema del matricado lo hacen pensar en las Amazonas; compara las riquezas de la Isla Española (en la actualidad, Haití-República Dominicana) con las minas del Rey Salomón, etc.

Hay un aura de idealización en todo, que se debe tanto a la natural exaltación al relatar su propia empresa (con el propósito de asegurarse el apoyo y la comprensión de los Reyes Católicos), como a la visión providencial que de ella tenía: estaba previsto que la civilización cristiana llegaría a estas tierras para rescatar a sus gentes de la ignorancia de Dios. En los indios desnudos e incapaces de leer, el Almirante no ve exactamente una raza de pecadores excluidos de la redención, sino la humanidad anterior a la caída, viviendo en un estado de inocencia paradisíaca. A pesar de su posterior encuentro con pueblos hostiles y antropófagos, y aunque da crédito a la existencia de «hombres de un ojo y otros con hocicos de perros», la impresión colombiana de la inocencia indígena prevalece en el primer viaje; leemos en el *Diario*: «Ellos no traen armas ni las conocen, porque les mostré espadas y las tomaban por el filo, y se corraban con ignorancia». Los indios, además, son «todos de buena estatura, gente muy hermosa, los cabellos crespos...; y los ojos muy hermosos y no pequeños; y de ellos ninguno prieto, salvo de la color de los canarios...». En su tercer viaje cree andar cerca del Ganges y, siguiendo a los teólogos católicos, toma eso

como un indicio seguro para afirmar que en estas tierras, precisamente «allí donde dije lestaí el pezón de la pera», debió estar el Paraíso Terrenal. El Nuevo Mundo es, pues, un escenario fabuloso donde se reavivan las antiguas utopías y las mitologías europeas: América realiza el sueño de Occidente. La idea renacentista del «buen salvaje», ese modelo humano incorrupto por los males y vicios de la sociedad que luego retomará el iluminismo y será reactualizado por el indigenismo doctrinario del siglo XX, tiene en el descubrimiento de América una fuente inagotable de inspiración y de sustento teórico.

Sin embargo, se ha dicho, con razón, que Colón, y en general el conquistador español, era un hombre más apegado a los moldes medievales que a las corrientes que anunciaban el Renacimiento; más cerca del espíritu de las cruzadas y las novelas de caballerías que del humanismo erasmista —a pesar de ser ellos quienes verdaderamente estaban inaugurando los tiempos modernos. Su contextura psicológica y ética es tradicional y con ciertas tendencias retrógradas. La mentalidad del descubridor bien podía entretenerse con visiones paradisíacas del hombre y la naturaleza americanos, pero eso no le hacía olvidar que su acción tenía tres objetivos mucho más concretos: conseguir oro, reclutar esclavos y difundir la fe cristiana. La ambición, las supersticiones y los prejuicios de Colón son visibles en sus *Diarios* y cartas; en él, paradójicamente, la codicia y el misticismo evangelizador se dan la mano y constituyen las dos caras de un mismo empeño. En sus tratos con los naturales de las islas que acaba de descubrir, nos dice que «estaba atento y trabajaba de saber si había oro»; y al ver que ellos llevan adornos del precioso metal, sus fantasías asiáticas vuelven a despertarse: «aquí nace el oro que traen colgado de la nariz, mas, por no perder tiempo, quiero ir a ver si puedo topár a la isla de Cipango». Esta observación que guía sus pasos en el nuevo continente, se transparenta en el ritmo agitado y emocional que a veces alcanzan sus anotaciones en el *Diario*:

son estas islas muy verdes y fértiles y de aires muy dulces, y puede haber cosas que yo no sé, porque no me quiero detener para calar y andar muchas islas para hallar oro. Y pues éstas dan así estas señas... no puedo errar con la ayuda de Nuestro Señor, que yo no le hallo adonde nace.

La misma confianza lo mueve a decir que, aprendiendo la lengua de los naturales y adoctrinados por «personas devotas religiosas», todos «se tornarían cristianos, y así espero... que Vuestras Altezas se de-

terminarán a ello con mucha diligencia». El aspecto material y espiritual de la conquista quedan aquí señalados como los móviles rectores de la empresa: una dualidad que muchas veces entraría en conflicto y desgarraría la conciencia de España.

En estas palabras del descubridor debe verse la primera justificación de la vasta campaña evangelizadora. La imagen de América como una tierra promisoría, grandioso escenario de una nueva Cruzada y repleta de riquezas y maravillas, tiene en Colón al verdadero fundador de una larga tradición de las letras americanas. El principal vehículo de esa tradición, serán las *crónicas*, género que se inicia con sus *Diarios*.

Textos y crítica:

LAS CASAS, Fray Bartolomé. *El diario del primer y tercer viaje de Cristóbal Colón* (*Obras completas*, vol. 14, ed. Consuelo Varela). Madrid: Alianza Editorial, 1989.

ARRANZ MARQUEZ, Luis. *Cristóbal Colón*. Madrid: Historia 16-Quorum, 1986. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La lengua de Cristóbal Colón*. Madrid: Austral, 1942.

MURRAY, James C. *Spanish Chronicles of the Indies\**, pp. 30-54.

PASCUAL BUXÓ, José. *La imaginación del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

### 2.3.2. *La observación del mundo natural y el providencialismo católico de Fernández de Oviedo*

El primero entre los cronistas en intentar una visión de conjunto, una recopilación enciclopédica de todo lo visto y conocido entonces en América, es Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557). Este hidalgo madrileño, letrado y humanista con formación italiana, llegó a América con la expedición de Pedrarias Dávila en 1514, como funcionario del Rey. Aunque, desde entonces, viajará continuamente entre España y América, su experiencia Indiana es el aspecto fundamental de su vida. Esa experiencia gira alrededor de sus diversos cargos y responsabilidades en el Darién, el Caribe y Nicaragua, y de sus constantes pugnas con el implacable Pedrarias Dávila: su contacto con la cultura y la naturaleza de esa área geográfica, es visible en una obra

que, en realidad, desborda tales límites. Hombre ambicioso y dado a buscar reconocimientos, dividió su tiempo entre las actividades administrativas y la preparación de sus crónicas, que le permitirían asegurarse los favores a los que creía tener derecho. Prueba de eso es que, cuando en 1532, Carlos V le otorga el cargo puramente honorífico de cronista de Indias, él lo toma como un nombramiento de cronista oficial, designación que sigue atribuyéndosele.

La obra escrita del autor es muy vasta y variada, pues va desde la traducción de una novela de caballerías (*Clariballe*, 1519) hasta obras moralizantes y genealógicas; sólo parte de su obra histórica tiene relación con América. Las dos piezas fundamentales de esa porción son el *Sumario de la natural historia de las Indias*, publicado en Toledo en 1526, y la vastísima *Historia general y natural de las Indias*, compuesta en 50 libros, cuya primera parte (19 libros) aparece en Sevilla en 1535 con el título de *Historia general de las Indias*. El autor siguió escribiendo la obra en Santo Domingo (36 capítulos del Libro 20 aparecieron en Valladolid, en 1557, poco después de su muerte). Sin duda, por influencia de Las Casas —según nos informa Gómara (3.2.2.)—, la publicación del resto (Libros XXI al L) no fue permitida; la primera edición completa de la obra sólo apareció entre 1851 y 1855. En realidad, el *Sumario*... es el anuncio o adelanto de la *Historia general*, escrito para satisfacer la curiosidad de Carlos V. Si ésta es una especie de enciclopedia o miscelánea sobre la realidad americana, el *Sumario* es su catálogo o índice.

Ambas obras prueban que, más que en la historia misma, el interés del autor estaba en la descripción naturalista de América; son valiosas sobre todo por la información etnográfica que brindan. Fernández de Oviedo estaba dotado para ello porque era un observador minucioso y curioso, apasionado por la nueva realidad que encontraba en América. El suyo es el primer esfuerzo orgánico de catalogación de la fauna y la flora americanas, según los lineamientos de Plinio, cuya *Naturalis historia* está evocada en ambas obras del historiador indiano.

Pero, aun queriendo ser rigurosos, las descripciones del autor no son siempre frías ni tediosas: reflejan su fascinación por objetos nunca antes vistos y ni siquiera soñados. Lo más simple podía ser descrito como algo maravilloso. Por ejemplo, hablando en el *Sumario*... del colorido de los papayos dice que es «cosa más apropiada al pincel para darlo a entender que no a la lengua (Cap. XXIX); y afirma que los murciélagos (en verdad, los vampiros) tienen una singular propiedad: «...si entre cien personas pican a un hombre, después [a] la siguiente



u otra no pica el murciélago sino al mismo que ya hubo picado» (Cap. XXXV). El juego de comparaciones y contrastes con lo conocido por el lector español, no hace sino subrayar el novedoso interés del objeto; como en el caso de Colón (*supra*), la capacidad para imaginar con los ojos abiertos suele ser más cautivante que su registro de la realidad como tal. Y en la *Historia general...* incorpora a veces detalles de su propia vida al relato y los envuelve en la misma aura fantástica de su observación americanista; así, recordando lo que leyó en Pero Mexia y Plinio, nos cuenta que su esposa Margarita de Vergara nunca escupió mientras vivió y que, tras un mal parto, encaneció por completo en una noche (Libro VI, cap. XXXIX). Gracias a su esfuerzo descriptivo y nominativo, América empieza a existir como un mundo que, siendo real, no deja de ser fabuloso; esa visión de grandeza se convertirá en un gran motivo literario que recogerán, mucho después, autores como Bello (7-XX) y Neruda.

Muy discutida ha sido, en cambio, la actitud del autor frente a los indios, de cuya naturaleza humana, calidad moral y capacidad para el trabajo tenía, en general, una pobre opinión, lo que lo enfrentó inevitablemente con Las Casas (3.2.1.). Su prejuicio antindígena es muy visible en la *Historia general...*: acusaba a los naturales de terribles defectos y fallas morales, y especialmente lo indignaban la idolatría y la práctica de la sodomía, el «pecado nefando» que horrorizaba a los españoles. Los indios tenían

otros muchos vicios y tan feos, que muchos dellos, por su torpeza y fealdad, no se podrían escuchar sin mucho asco y vergüenza, ni yo los podría escribir por su mucho número y sujecidad... además de ser ingratisimos e de poca memoria e menos capacidad... (Libro III, cap. VI).

Pero es cierto también que, conforme avanza su enorme obra, puede notarse un cambio en el pensamiento del autor: el indio empieza a aparecer como una víctima de la codicia y la inescrupulosidad de conquistadores y doctriñeros, a quienes condena abiertamente: «los cristianos los cargaban e mataban, sirviéndose dellos como de bestias» (Libro IV, cap. XI).

Esta magna obra confirma lo que hizo ver el *Sumario*: el interés del autor por el mundo natural no es pura curiosidad científica o intelectual, sino un modo de hacer la alabanza de Dios como creador y así inscribir el descubrimiento de América a un designio providencialista; el mundo natural y el sobrenatural, la observación científica y la es-

peculación filosófica son dos órdenes de un mismo proyecto. La visión de un catolicismo universal y de un grandioso imperio español encargado de realizarla, encendían su entusiasmo, lo cual puede ayudar a explicar sus renclas con Las Casas. El pueblo español le parecía el nuevo pueblo elegido y estaba orgulloso de ser uno de ellos. Ese finalismo lo convence de que los mismos abusos y males de la conquista que critica, son meros accidentes, lunares en el rostro del gran proyecto. Para él las conquistas de México y el Perú, siendo notables hazañas, son sólo episodios o escalones en un plan ecuménico que abre una nueva era en los tiempos modernos. Esa fe ciega en un orden político y espiritual regido por Castilla, es el impulso que orienta la visión histórica del autor, el origen de sus errores y sus aciertos. Con Oviedo, América empieza a cumplir un papel esencial en el curso de la historia universal.

La *Historia general...* es tan vasta y abarcadora que incluye una crónica de otro autor: la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río grande de las Amazonas*, de fray Gaspar de Carvajal (1500-1584), dominico extremeño que participó en la expedición organizada por Gonzalo Pizarro para explorar el llamado País de la Canela, y que recorrió el Amazonas al lado de Francisco de Orellana, descubridor de ese río; su *Relación* fue publicada independientemente en Sevilla en 1894. Carvajal adorna su descripción de la fascinante aventura (1541-1542) con pasajes de pura fantasía, en los que se mezclan mitos paganos y creencias cristianas, como en el pasaje en el que convierte a las matricas de un pueblo indígena en auténticas amazonas, y aquel otro en el que un ave milagrosa se pone a cantar repetidamente «Huid» para alertar a los españoles de una emboscada.

Textos y crítica:

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Sumario de la natural historia de las Indias*. Ed. de Manuel Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1986.

— *Historia general y natural de las Indias*. Est. prelim. de Juan Pérez de Tudela Bueso. 4 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1959. (BAE, 117-120).

AROCENA, Luis A. «Gonzalo Fernández de Oviedo». En Carlos A. Solé, ed. \*, vol. 1, pp. 11-16.

BALLESTEROS, Manuel. *Gonzalo Fernández de Oviedo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

GERBI, Antonello. *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

IGLESIA, Ramón. *Cronistas e historiadores de la conquista de México \**, 1942, páginas 79-93.

O'GORMAN, Edmundo. *Cuatro historiadores de Indias. Siglo XVI*. México: Alianza Editores Mexicana, 1989, pp. 41-67.

RODRÍGUEZ, Ligia. «El indio en la *Historia general de Fernández de Oviedo*: revisión y reivindicación». En Sonia Rose de Fugle, ed. \*, pp. 41-49.

## REGIÓN MEXICANA

### 2.3.3. *Las Cartas de Cortés*

Hasta que no llegan a la meseta mexicana y se encuentran con el esplendor de las diversas culturas mexicanas, los españoles no tenían idea de la magnitud de su tarea como conquistadores; el sojuzgamiento del imperio azteca les permitirá descubrir la realidad y la promesa que aquella encerraba. El gran protagonista de esa hazaña y su primer escritor es Hernán Cortés (1485-1547). A la vez persona, personaje histórico y tema literario en las letras del Siglo de Oro, Cortés es un caso de gran complejidad psicológica, ética y política sobre el cual hay pocos acuerdos y una perenne discusión. No podemos aquí tratar el asunto en todos esos aspectos, sino en el que interesa a la historia literaria: el de Cortés como autor de las *Cartas de relación* y otras epístolas. Por su formación y experiencia, es un hombre que ejemplifica la transición del mundo medieval al del Renacimiento. Decir que fue el conquistador de México es exacto, pero la afirmación deja afuera el otro aspecto, pertinente a lo que ahora consideramos: México transforma profundamente a Cortés, dándole una nueva visión de sí mismo y una autoridad moral y material que lo convertirán además en un escritor; el primer escritor político cuyo tema es América.

Lo que más impresiona en sus *Cartas...* es el riguroso designio que muestran, el propósito deliberado de informar, convencer y lograr fines concretos mediante el tratamiento de ciertos temas y el uso de ciertos recursos estructurales. Por definición, una «carta de relación» combina dos actitudes: la epistolar, que le permitía al autor hablar de sí mismo y emitir opiniones subjetivas; la relatoría, cuyo valor es más oficial y equivale a un documento legal que certifica la verdad y la escla-

rece, apoyada en datos objetivos. Cortés, que dictaba las cartas a sus secretarios y luego cuidadosamente las revisaba, es, por lo general, un escritor sereno, reflexivo, casi frío, cuyo testimonio contrasta vivamente con el de Díaz del Castillo (3.2.3.). Alfonso Reyes aludió a su «manera solazada y lenta» que parece vaciar a su propia empresa de toda carga pasional, quizá consciente de que las cartas eran documentos públicos. Más que a los detalles de la realidad física, presta atención a las instituciones sociales y políticas indígenas, sobre las que quiere imponer el molde de las instituciones y costumbres españolas, pues el establecimiento de esas normas de civilización completaban la fase bélica de la conquista. Cortés documenta el comienzo de la organización colonial (jurídica, económica, social, política) del Nuevo Mundo según las normas del Viejo, y así la justifica como parte de un vasto proyecto imperial que él cabalmente encarna.

Las *Cartas...* tienen como destinatario al recién elegido Carlos V y están unificadas por la defensa que Cortés hace de su obra pública ante él y por el afán de fijar su papel ante la posteridad (detallando triunfos y fracasos), pero cada una tiene un propósito específico. Son cinco estas cartas escritas durante un periodo que va de 1519 a 1526; los temas que tratan con casi absolutamente contemporáneos, pues abarcan hechos ocurridos entre 1518 y 1526. La segunda, tercera y cuarta fueron publicadas sucesivamente a partir de 1522, pero las otras quedaron inéditas durante mucho tiempo, pues a partir de 1527 se prohibió la circulación de las cinco cartas como consecuencia de los preparativos para el juicio de residencia que se le seguiría en 1528.

La primera está escrita en Veracruz y trata, en un tono enteramente oficial y autojustificatorio, de las dos expediciones a México anteriores a la suya, su campaña y su obra de gobierno en ese lugar y las razones de su ruptura con el gobernador de Cuba, Diego de Velázquez, que entraña una verdadera rebelión y que será la fuente de las desventuras políticas del conquistador. El fuerte sabor administrativo de la carta quizá se deba a que posiblemente no provenga íntegramente del propio Cortés. La segunda, fechada en 1520, es una exposición más personal de su campaña militar, sus tratos con Moctezuma y su marcha hacia Tenochtitlán, incluyendo la famosa descripción de la ciudad, y los célebres episodios de la destrucción de las naves y la Noche Triste. Cortés la aprovecha también para plantear cuestiones relativas al mejor gobierno de México y a su autonomía como una comunidad de ultramar. La tercera (1522) es, junto con la quinta, la más extensa:

cada una supera las cien páginas. Relata el asedio militar sobre Tenochtitlán, la resistencia indígena, la destrucción de la ciudad y la fundación de la Nueva España. Se considera que estas dos son las más importantes de todas, las más literarias tal vez, pues en ellas Cortés parece dejarse dominar al fin por la carga emotiva de los hechos que protagoniza; a su vez, la tercera es la más política, porque el conquistador astutamente se presenta a sí mismo como el gobernante ideal de la provincia. La cuarta (1524) trata de sucesos que coinciden con el apogeo del poder político de Cortés (Capitán General, Justicia mayor y Gobernador son los títulos que había acumulado) y describe todos sus esfuerzos por organizar, pacificar y expandir los territorios bajo su mando. La quinta y última contiene información sobre su desastrosa expedición a las Hibueras (Honduras), episodio que se complica porque simultáneamente ocurren levantamientos entre sus hombres y desórdenes en México debido a la tensa relación entre sus oficiales y la Audiencia; cuando la escribe, ya ha sido despojado de su título de Gobernador y sometido a juicio de residencia, por lo que la carta termina con un patético pliego de descargos.

Este soldado extremeño había estudiado un par de años en Salamanca, sabía latín y conocía bien la ciencia jurídica. Sus textos están llenos de citas clásicas, bíblicas, de la historia universal, de las novelas de caballerías y el romancero. Cortés era indudablemente un hombre culto y escribía como tal. Sus *Cartas*... son lo más valioso del conjunto de la obra escrita de Cortés (ordenanzas, instrucciones, memoriales, cédulas reales), pero leer las otras que escribió a Carlos V en diferentes circunstancias y por diversas razones, permite ver mejor la evolución psicológica que sufre el autor gracias a su experiencia americana. La transición que lo lleva de militar en campaña a estadista experimentado y forzado luego a defender sus actos, se aprecia si se comparan las primeras *Cartas*... con las otras y el resto de su epistolario. En la última misiva que le escribe al Rey en 1543, hay un grado de tristeza y pesimismo de hombre acosado, que se refleja en expresiones como: «¡si lo que yo acrecenté lo hubiera visto Vuestra Majestad para que no se destruyera, como se ha destruido y destruirá en tanto que se guiare como se guía!»; o «a contármese los vasallos de la manera que se mandaba yo quedaba un pobre romero». Aunque el natural impulso de Cortés a velar sus sentimientos lo domina cuando escribe, el mismo afán de guardar el decoro cuando tantas cosas públicas y privadas lo agobian, puede ser revelador de los entresijos de un espíritu difícil y contradictorio.

Textos y crítica:

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. de Ángel Delgado Gómez. Madrid: Castalia, 1993.

BATAILLON, Marcel. *Hernán Cortés: autor prohibido*. México: UNAM, 1956.

IGLESIA, Ramón. *Cronistas e historiadores de la conquista de México. El ciclo de Hernán Cortés*. México: El Colegio de México, 1942, pp. 17-69.

MARTÍNEZ, José Luis. *Hernán Cortés*. México: UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1990.

PASTOR, Beatriz. *Discursos narrativos...*, pp. 76-167.

### 2.3.4. «Motolinía», el evangelizador

La figura y la obra de fray Toribio de Benavente (1490?-1569) —más conocido como «Motolinía» o «Motolinia»—, están estrechamente ligadas a la tarea evangelizadora en Nueva España y Centroamérica, tarea de la que fue un esforzado campeón. No pocos datos de su vida y sus textos son confusos o complicados por versiones discrepantes. Nacido en España en la última década del XV, su apellido aparece registrado como «de Paredes» pero también como «de Benavente»; lo cierto es que poco después de su paso a América en 1524 (paso definitivo pues no volverá a su patria y morirá en México), el fraile franciscano adoptará el nuevo nombre de «Motolinía» (proveniente de la voz indígena que significa «pobre»), pues así lo llamaron los naturales por su hábito viejo y raído. Ese nombre resultó un símbolo y un destino, que el fraile encarnó con un ardor que rayaba en el fanatismo: la defensa de la Iglesia mendicante y misionera, en la tradición católica primitiva, y la campaña evangelizadora a la que dedicó casi medio siglo de su extensa vida. Para un hombre como él, que acariciaba visiones apocalípticas y milenaristas, no había labor más alta y urgente; convencido de que el fin del mundo era inminente, propició y realizó incontables bautizos masivos por donde él y sus compañeros franciscanos pasaron: Nueva España, Guatemala, Nicaragua... Este adoctrinamiento en gran escala lo pondría a Las Casas (3.2.1.), con quien sostuvo agrias polémicas que son un indicio de las luchas internas que sacudían a la Iglesia, recién establecida en América pero ya dividida entre los defensores de la evangelización y los defensores de los derechos de los indígenas.

Su larga experiencia en el Nuevo Mundo, especialmente en Texcoco (México), le permitió conocer de cerca la vida y las costumbres indígenas, incluyendo los ritos y divinidades que tan implacablemente combatió; por eso en su obra no sólo tenemos uno de los primeros relatos de la evangelización en Mesoamérica, sino una temprana y valiosa descripción y apreciación etnográfica de los tesoros culturales de los pueblos dominados. Esa tarea, hay que decirlo, no sólo lo distinguió a él, sino a la orden franciscana, cuyos miembros estuvieron entre los primeros en interesarse por conocer el mundo indígena. Llevado por su celo religioso, el fraile trasplantó y adaptó también las formas propias del teatro religioso medieval y escribió, en lengua náhuatl, autros de temas bíblicos o devotos; en la bastante oscura historia del advenimiento del teatro español a América, Motolinía ocupa un puesto importante (2.5.). No se conservan los textos, pero sabemos al menos los títulos de seis de ellos, representados en 1538-1539, y tenemos una descripción de los mismos incluida en su crónica *Historia de los indios de la Nueva España*. Fechada en 1541, esta obra es, pese a su considerable valor histórico y literario, una versión bastante apresurada y desordenada que realizó urgido por necesidades de la pugna eclesiástica en la que estaba involucrado y que al final de su vida llegaría a costarle la cárcel. Los historiadores han discutido también la paternidad de esta obra; entre ellos, Edmundo O'Gorman (que la acepta sólo «indirectamente»), mientras Georges Baudot no duda de ella, posición que parece la más convincente.

En realidad, Motolinía había recibido en 1536 el encargo de escribir una historia muy completa sobre las antiguas culturas mexicanas y la campaña evangelizadora en esas tierras, temas en los cuales estaba muy bien versado. La *Historia...* es, en verdad, sólo un extracto de esa otra obra perdida y de cuyo título, *Relación de las cosas, idolatrías, ritos y ceremonias de la Nueva España*, sabemos por mención de León Pinelo (4.3.3), entre otros. Aunque en algunos de los manuscritos de la *Historia...* (publicada por primera vez con ese nombre y en forma completa en 1858), ésta aparece con títulos parecidos al de la *Relación...*, no deben ser confundidas. La *Historia...* está dividida en tres partes o tratados, cuyo propósito dominante es destacar los beneficios de la obra evangelizadora y «la prisa que los indios tienen en venir al bautismo». La descripción de los ritos religiosos indígenas (en el Primer Tratado) y de las bellezas naturales de la región (Tercer Tratado), ocupan, lamentablemente, un papel subordinado en la composición:

los conocimientos etnográficos del fraile eran mayores de lo que allí aparece. Pese a todo, la obra conserva su interés por varios motivos: ofrece un retrato psicológico de su autor como hombre poseído por el celo religioso y la visión utópica; es uno de los primeros reconocimientos de la grandeza de la cultura indígena; y muestra una capacidad para contar o describir con prosa animada y vigorosa. El autor gustaba ilustrar los méritos de su causa con ejemplos específicos, que sabía dibujar en viñetas pintorescas por su devota ingenuidad; por ejemplo, la del niño indígena resucitado gracias a la fe en San Francisco (Tratado Tercero, cap. 1), que le confirma que en su «seráfico colegio» seguramente Cristo le había anticipado al santo la noticia de estos nuevos territorios.

Textos y crítica:

MOTOLINÍA, Fray Toribio de: *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. de Georges Baudot. Madrid: Castalia, 1985.

———: *Historia de los Indios de la Nueva España*. Ed. de Edmundo O'Gorman. México: Porrúa, 1990.

CASTRO LEAL, Antonio, ed. *Fray Toribio de Motolinía y otros estudios*. México: Porrúa, 1957.

O'GORMAN, Edmundo. *La incógnita de la llamada Historia de los Indios de la Nueva España atribuida a fray Toribio Motolinía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

### 2.3.5. Las fabulosas desventuras de Nuñez Cabeza de Vaca

Uno de los libros más insólitos y fascinantes del período es el que Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1492?-1556?) tituló *Naufragios*, cuya primera versión parcial bajo el título de *Relación de la jornada que hizo a La Florida...*, fue publicada en 1542. Tanto la vida como la obra de este personaje tienen un cariz novelesco, marcado por aventuras que, como suele ocurrir con ciertas novelas, parecen fruto de la más desvariada imaginación pese a provenir de la experiencia real. Protagonista de hechos que pueden confundirse con lo imposible, la figura de este andaluz se presta para leyendas y versiones fantásticas que han oscurecido la verdad a lo largo de los siglos. En los mismos *Naufragios*, el

autor nos informa cuándo y cómo partió para América: en junio de 1527 se hacía a la mar como tesoroero en la expedición del gobernador Pánfilo de Narváez, cuya misión era conquistar La Florida, descubierta 14 años antes. Esta expedición fue un completo desastre: durante varios años sufrieron los embates del clima, la naturaleza hostil, las enfermedades, el desconocimiento geográfico de la zona (Florida, Texas y el norte de México)<sup>1</sup>, el naufragio de las naves que construyeron para continuar la malhadada exploración y la lucha con tribus indígenas norteamericanas que los tuvieron como esclavos y a veces como curanderos; al final, de los 600 hombres que partieron de España sólo quedaron cuatro sobrevivientes, entre ellos Cabeza de Vaca. Esta desastrosa y trágica historia —verdadera Odisea americana— es precisamente el tema de su crónica ofrecida al Rey Carlos I (desde 1519 Emperador Carlos V) como lo único que «un hombre que salió desnudo pudo sacar consigo».

Aunque los *Naufragios* es esencialmente una «relación», es decir, un informe oficial de una empresa de conquista, el texto presenta varios elementos propios de la narración de aventuras o peregrinaciones fabulosas, y quizá del diario o la autobiografía: no sólo comunica los hechos, sino la vivencia de los mismos (usando la primera persona) y aun la dificultad de encontrar las palabras justas para relatar una experiencia que roza con lo inenarrable —problemas conceptuales y formales que la obra comparte con la ficción narrativa. Tan importante como esto es la insólita experiencia antropológica que el relato comunica, pues en él vemos cómo, a pesar de las enormes diferencias culturales entre el conquistador y el conquistado, se inicia, gracias al contacto y la convivencia prolongada de unos con otros, un proceso de asimilación y aculturación que llega a borrar las identidades originales. El asombroso fenómeno por el cual los españoles se ahndian y los indios llegan a aceptar al cautivo español como hechicero (sin dejar éste de ser cristiano), da un singular testimonio de lo que estaba pasando en la joven sociedad americana: un mestizaje formado por las más extrañas alianzas de lo europeo y lo aborigen, que crean profundas metamorfosis de la conciencia individual y colectiva.

La experiencia de regresión histórica y de total desamparo ante los rigores de la naturaleza que cuentan los *Naufragios*, es quizá única en

la historiografía indiana, pero aparece como un tópico en la literatura clásica y moderna: el del viaje que abre a su protagonista las puertas de lo desconocido y lo transfigura en otro. Lo que en el fondo plantea el texto es la perturbadora cuestión de desplazamiento, reconocimiento y asimilación que encontramos en los relatos en los que un hombre abandona los marcos de su civilización, asume los de mundos considerados bárbaros, y cuyo modelo va de Swift y Defoe a Carpentier pasando por Conrad. Asociarlo también con otras obras de la época colonial, como *La Florida* (1605) del Inca Garcilaso (4.3.1.), el *Cautiverio feliz* (1658?) de Francisco Niñez de Pineda y Bascuñán (4.4.1) o los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora (5.3) resultará muy ilustrativo.

Al revés de lo que ocurre con la mayoría de las crónicas, que —para reafirmar su veracidad— acumulan sobre sí un denso andamiaje de autoridades, consideraciones filosóficas y largos pasajes digresivos, el relato de Cabeza de Vaca es sorprendentemente escueto, concentrado en su tema principal («soy en todo más corto que largo»), dirá en el proemio, que bien puede contrastarse lo que dice el Inca Garcilaso en el suyo), y escrito con un lenguaje que, siendo llano, transmite eficazmente la dimensión real de la aventura. El pasaje en el que cuenta un caso de canibalismo entre españoles es revelador de cómo la imperturbable sobriedad de su registro hace más dramático el impacto:

... cinco cristianos que estaban en ranchos en la costa llegaron a tal extremo que se comieron los unos a los otros hasta que quedó uno sólo, que por ser solo, no hubo quien lo comiese. Los nombres dellos son estos: Sierra, Diego López Corral, Palacios, Gonzalo Ruiz (Cap. 14).

Hay otro momento notable en la relación que subraya cómo los papeles culturales se han invertido, alterando la perspectiva desde la cual cada uno juzga al otro: tras haber sido encontrados por unos españoles, que se resisten a creer que estos hombres desnudos y hambrientos sean de los suyos, los indios se niegan también a creer que lo sean y no quieren abandonarlos. Cuenta el autor:

[Los indios decían] que nosotros [los sobrevivientes] sanábamos los enfermos y ellos [los otros españoles] mataban los que estaban sanos, y que nosotros ve-níamos desnudos y descalzos y ellos vestidos y con lanzas, y que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa, antes todos los otros no tenían otro fin sino robar cuanto hallaban y nunca daban nada a nadie... (Cap. 34).

<sup>1</sup> La vasta peregrinación del autor desborda, pues, los límites geográficos de nuestro rubro «Región mexicana» y se extiende por territorios hoy norteamericanos, pero que eran parte de la exploración española en esa época.

Es difícil hallar un testimonio tan vívido como éste de los choques y fusiones culturales que generó la conquista. El pasaje también revela que, sin ser un hombre de gran cultura literaria, Cabeza de Vaca tenía una virtud que no se aprende siempre en los libros: el arte de contar con un estilo directo y emotivo, cargado de sagaces observaciones. Un dato interesante: en los *Comentarios* (1554) que escribió Pero Hernández (1513?), secretario de Cabeza de Vaca, narra otra malhadada aventura (1540-1545) de nuestro personaje, esta vez en el Río de La Plata y Paraguay; se considera que esta crónica es la primera sobre la conquista española de esas tierras.

Texto y crítica:

NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar. *Los naufragios*. Ed. crítica de Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1992.

PASTOR, Beatriz. *Discursos narrativos...*, pp. 171-255.

### 2.3.6. Otros cronistas

Este grupo de tempranos cronistas y testigos de América bien puede ceñirse con una breve mención a las *Décadas del Nuevo Mundo* (las tres primeras de las cuales se publicaron en Alcalá en 1516) del humanista italiano Pedro Martir de Anglería (1459-1526), que abarca desde el descubrimiento hasta la conquista de México por Cortés (*supra*). Pero el hecho de haber sido escrita en latín y no haber sido conocida en castellano sino en 1947, convierten a esta obra, cuyo autor alguna vez fue llamado «el primer cronista de América», en un texto marginal a la literatura e historiografía del continente. Un caso semejante es el de otro italiano, Antonio Pigafetta (1480?-1534?), caballero veneciano que acompañó a Hernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano en la expedición que dio por primera vez la vuelta al mundo. En 1522, apenas terminada la travesía de tres años, Pigafetta entregó su narración de la aventura a Carlos V. Esta pasó luego a manos de Anglería, que hizo una copia de ella; la obra se publicó en Venecia en 1550 y sería conocida desde 1899 en castellano como *Primer viaje alrededor del mundo*. Entre los libros de viajes, éste es uno de los que conserva todavía su fascinación y sentido de la aventura. Ambas obras dan indicio del enorme interés que el tema americano despertaba en todo hombre culto de Europa, aun los que, como Anglería, nunca llegaron a estas tierras pero fueron seducidos por su encanto.

Textos y crítica:

PICAFETTA, Antonio. *Primer viaje alrededor del mundo*. Ed. de Leoncio Cabrera. Madrid: Historia 16, 1985.

RIBER CAMPINS, L. *El humanista P. Martir de Angleria*. Barcelona: 1964.

### 2.4. Los vencidos: memoriales, cantares y dramas indígenas

Al lado, pero a contracorriente, de la copiosa crónica española sobre América, hay un heroico esfuerzo de los pueblos dominados que, estimulados por frailes y letrados españoles deseosos de saber más sobre sus culturas—, para dar testimonio de sí mismos y sobrevivir así en la memoria de los hombres tras el apocalipsis que significó para ellos la conquista. Adopta formas variadas (memoriales, relatos, cantares, poemas, diálogos, profecías, etc.), pero en cuanto todas ellas aparecen como un registro de lo que acababa de pasar, cumplen una función crónica comparable a la de los conquistadores, pese a lo cual no siempre han recibido la atención que merecen. Nos brindan lo que se ha llamado «la visión de los vencidos» o «el reverso de la conquista», sin los cuales sólo veríamos la mitad del cuadro total. Por una razón adicional esta otra vertiente memorialista es importante: escrita directamente por indígenas y mestizos o transcrita por ellos mismos al alfabeto latino, constituye una innovación sustancial en la tradición esencialmente oral de los pueblos indígenas, concientes ahora de que la escritura fonética del invasor podía ser su aliada para fijar el testimonio de sí mismos; es decir, el conquistado se apropia de una de las armas fundamentales del conquistador (2.2.).

En varios casos, sin embargo, los sistemas de representación no verbal (pictografías, jeroglíficos) se siguen empleando y mantienen los mensajes en un nivel de interpretación más herético. Aunque los informantes y amanuenses indígenas podían tener un dominio cabal del castellano (aprendido en colegios coloniales, como el de Santa Cruz de Tlatelolco), eran concientes de la dificultad de comunicar con precisión lo que querían decir por las limitaciones de esa lengua para expresar la esencia de las instituciones y creencias ajenas al mundo occidental. Por eso no sólo recurrieron a sus propias lenguas (que se suponía debían desaparecer de la América española), sino que la suplementaron con el lenguaje visual, como testimonio irrefutable; más tarde, en el siglo XVII, el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala (4.3.2.)

renovará esa tradición en una obra que es un curioso ejemplo de integración entre la palabra y la imagen plástica. Ambos son elementos del mismo esfuerzo de recuperación y preservación de un legado que de otro modo se habría perdido. Este doble lenguaje es paralelo al castellano dominante y encarna el espíritu de resistencia que la población indígena mantuvo como un sustrato de la vida intelectual de la colonia. Son los cronistas nativos de los grandes imperios indígenas (azteca, maya, quechua) los que han dejado los testimonios más impresionantes de la caída de sus culturas.

En la primera parte del siglo XVI la mayoría de estos documentos son anónimos, pero los cronistas indios y mestizos que escribieron a partir de la segunda mitad del siglo y que veremos en el siguiente capítulo (3.2.5.), firmaron con sus propios nombres.

Texto y crítica:

*Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta el siglo XX).*  
Ed. de Martin Lienhard. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

## REGIÓN MEXICANA

### 2.4.1. Crónicas y otros testimonios náhuatl

De la conquista de México hay un conjunto de textos y códices pictográficos dejados por testigos indígenas, algunos de los cuales pueden datarse dentro de los cinco años siguientes a la caída del imperio azteca (1521). Los testimonios poéticos más importantes y tempranos están incluidos entre los *Cantares mexicanos*, al que ya nos hemos referido (1.2.2.) por contener también textos anteriores a la llegada de los españoles; por las mismas razones ya hemos mencionado otros códices como *Aubin*, *Florentino*, y *Ramírez* que son fuentes de tradición prehispánica pero contienen pasajes sustantivos sobre la conquista (1.2.1.). Otros códices pintados son el *Azcatlán*, el *Mexicanus* y el *Lienzo de Tlaxcala* (publicado en México en 1892).

La relación en náhuatl titulada *Unos anales históricos de la nación mexicana* (en la Biblioteca Nacional de París), redactada anónimamente hacia 1528 y recogida por Sahagún (3.2.4.), presenta una imagen muy cabal de la destrucción que sufrió la cultura azteca. Leer la

versión que los *Anales* ofrecen de Cortés, sus tratos con Moctezuma, la famosa Noche Triste, el asedio y caída de Tenochtitlán y otros episodios de la conquista de México, y compararla con la que dan el propio conquistador (2.3.3.), Díaz del Castillo (3.2.3.), Gómara (3.2.2.) y otros cronistas, es enormemente revelador y permite entender la verdadera dimensión de los hechos. La inmediatez del testimonio, su alta carga dramática y la sensación de estar viviendo el fin de los tiempos, anunciado por agoreras profecías y signos perturbadores en el cielo, dan al texto un gran valor literario e histórico. La sección conocida como el «Anónimo de Tlatelolco», que narra los trágicos sucesos que ocurrieron en ese lugar alterando pasajes narrativos, dialogados y de tono poético, es justamente famosa. El lirismo desgarrador de algunos de esos pasajes todavía nos conmueve:

Gusanos pululan por calles y plazas,  
y en las paredes están salpicados los sesos.  
Rojas están las aguas, están como teñidas,  
y cuando la bebimos,  
es como si bebiéramos agua de salitre.  
Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,  
y era nuestra herencia una red de agujeros...

Otro muy notable testimonio es el llamado *Libro de los coloquios de los Doce*, que sólo se conoce por un resumen hecho también por Sahagún. Se trata de un texto excepcional porque ofrece, en lengua náhuatl, la voz viva de los sacerdotes y sabios sobrevivientes del imperio azteca, que hicieron una firme defensa de sus creencias y valores frente a los primeros 12 franciscanos evangelizadores (de allí el título) que llegaron a predicar en la Nueva España hacia 1524. El manuscrito es fragmentario (quedan sólo 14 capítulos de los 30 originales); fue encontrado en el Archivo del Vaticano en 1924 y sólo ha sido traducido y publicado en forma facsimilar en 1986. Quien quiera atender al más temprano debate sobre la conquista y los derechos de los conquistados, debe consultar estos apasionantes diálogos. Léase el fragmento siguiente para tener una idea del espléndido tono con el que los indígenas razonan sus quejas:

Dijisteis  
que no eran verdaderos nuestros dioses.  
Nueva palabra es ésta,  
la que habláis,

por ella estamos perturbados,  
por ella estamos molestos.  
Porque nuestros progenitores,  
los que han sido, los que han vivido sobre la tierra,  
no solían hablar así.

.....

Es ya bastante que hayamos perdido,  
que se nos haya quitado,  
que se nos haya impedido  
que se nos haya impedido  
nuestro gobierno.  
Si en el mismo lugar  
permanecemos,  
sólo seremos prisioneros.  
Haced con nosotros  
lo que queráis.  
Esto es todo lo que respondemos,  
lo que contestamos,  
a vuestro aliento,  
a vuestra palabra.  
¡Oh, Señores Nuestros!

Textos y crítica:

LEÓN-PORTILLA, Miguel, ed. *El reverso de la conquista*.\*.

\_\_\_\_\_. *Visión de los vencidos*\*.

\_\_\_\_\_. *Coloquios y doctrina cristiana con que los doce frailes de San Francisco... convirtieron a los indios de la Nueva España...* México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas-Fundación de Investigaciones Sociales, 1986.

\_\_\_\_\_. y Ángel María GARIBAY, eds. *Visión de los vencidos*. 2.ª ed. México: Biblioteca del Estudiante Universitario, 1961.

GARIBAY, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*\*.

## REGIÓN MEXICANA Y ZONA INTERMEDIA: GUATEMALA

### 2.4.2. *Los testimonios quiché*

La conquista del imperio maya-quiché, que protagonizaron Pedro de Alvarado y Francisco de Montejo en una campaña larga y azarosa que culminó hacia 1546, también ha quedado registrada por los sobre-

vivientes de esa cultura. Uno de esos antiguos testimonios es la crónica llamada *Títulos de la Casa Ixquin Nebab*, escrita en quiché a comienzos del XVI, pero que sólo se conoce por su versión castellana, que relata la heroica resistencia indígena ante las tropas de Alvarado. Otros testimonios quichés son los *Anales de los X'abil*, que narran acontecimientos históricos que llegan hasta finales de ese mismo siglo; y el *Baile de la conquistista*, cuyo manuscrito también se ha perdido. En lengua maya yucateca, han llegado hasta nosotros la obra de Ah N'akuk Pech, poderoso señor de su pueblo, escrita hacia mediados del siglo XVI y que se titula *Crónica de Chac-X'uhub-Chen*; y el *Códice de Cal'k'ini*, que describe el encuentro con los españoles con esa población en la zona de Campeche.

Textos y crítica:

GARZA, Mercedes de la, ed. *Literatura maya*. Cronología de Miguel León-Portilla. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

REYNOS, Adrián, ed. *Crónicas indígenas de Guatemala*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1957.

FARRIS, Nancy. *Maya Society under Colonial Rule*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

#### 2.4.2.1. El Ch'iam Balam de Chumayel

Seguramente la crónica maya más importante sobre el impacto de la conquista en la cultura local, es el llamado *Ch'iam Balam de Chumayel*, parte de los *Libros del Ch'iam Balam* que estudiamos antes (1.3.2.). Chumayel es uno de los pueblos de Yucatán donde estuvo asentada buena parte de esa cultura y de donde provienen todos los otros *Libros*. Como el resto, el *Chumayel* es un conjunto misceláneo y hermético de textos y jeroglíficos, que brinda información sobre asuntos como religión, historia, medicina, astronomía, ritos sagrados, profecías, etc. Es, igual que los otros, un palimpsesto redactado por muchas manos durante muchos años, con variadas interpolaciones y adiciones espurias. Su proceso de redacción debe haber comenzado en el siglo XVI, poco después de sellada la suerte del imperio maya, y continuó hasta bien avanzado el siglo XVIII; por eso el nombre del copista (Juan José Hoil) y la fecha (20 de enero de 1782) que figuran en el manuscrito que conocemos, deben entenderse sólo como el punto final



de una obra «colectiva» que, por su estilo y tono, se basa en fuentes mucho más tempranas y cercanas a los hechos que evoca.

A pesar del lenguaje enigmático y secreto que el libro usa (en realidad, es una especie de guión que el sacerdote u oficiante debía usar para interpretar los antiguos ritos), las intrincadas genealogías con nombres cambiantes, las reiteraciones incantatorias y los tiempos cíclicos en los que el futuro y el pasado se reflejan mutuamente, la lectura de varios de sus pasajes es una experiencia fascinante, difícil de explicar para el que no la ha realizado. El historiador encontrará valiosas relaciones sobre el mundo maya y su destructor encuentro con el hombre europeo; pero no son los datos desnudos lo que más interesa, sino la deslumbrante e hipnótica belleza de las formas metafóricas con las que el libro expresa tanto la grandeza pasada como la presente misma del pueblo cautivo y su indeclinable fe en un renacimiento. Ese continuo choque entre la sensación de desamparo o angustia metafísica ante la violencia que viven y la esperanza de que los dioses vendrán algún día a rescatarlos, tiene una profunda resonancia: resume el drama de la caída y la redención que la historia promete a todos los pueblos. Según los capítulos que establecen las ediciones modernas (no existe esa división en el manuscrito), los que tratan asuntos relativos a la conquista española son los designados como II, III, X, XIII y XIV. Este es, por ejemplo, el testimonio de lo que ocurrió el *Once Abau Katún*, el año en el que llegaron los españoles según la cronología maya:

Bajan hojas del cielo, bajan del cielo arcos floridos. Celestial es su perfume. Suenan las músicas, suenan las sonajas del *Once Abau*. Entra al atardecer y cubre muy alegre con su palio al sol que hay en *Sulin cham*, al sol que hay en *Chitimpúnin*. Se comerán árboles; se comerán piedras; se perderá todo sustento dentro del *Once Abau Katún*.

En el *Once Abau* se comienza la cuenta, porque en este *Katún* se estaba cuando llegaron los *Dzules* [los españoles], los que venían del Oriente. Entonces empezó el cristianismo también. Por el Oriente acaba su curso. *Ichabansibó* es el asiento del *Katún*.

Y la profecía final es a la vez una terrible acusación y una manifestación de cautelosa expectativa:

No hay verdad en las palabras de los extranjeros. Los hijos de las grandes casas desiertas, los hijos de los hijos de los grandes hombres de las casas des-pobladas, dirán que es cierto que vinieron ellos aquí, Padre.

¿Qué Profeta, qué Sacerdote será el que realmente interprete las palabras de estas Escrituras?

Leyendo estas páginas uno puede comprender hasta qué punto la guerra de la conquista fue una guerra religiosa y cómo las cosas del cielo y las interpretaciones teológicas determinaban las otras.

Textos y crítica:

RIVERA, Miguel, ed. *Chilam Balam de Chumayel*. Madrid: Historia 16, 1986.  
 ROYS, Ralph L., ed. *The Book of Chilam Balam of Chumayel*. 2.ª ed. Norman: University of Oklahoma Press, 1967.

## REGIÓN ANDINA

### 2.4.3. En memoria de Atabwapa

En el área quechua, hay por lo menos dos notables testimonios inmediatos a la caída del imperio incaico y la muerte del Inca Atahualpa: una es la extraordinaria elegía *Apu Inca Atawallpaman* (*Al Señor Inca Atabwapa*), que conmemora su ajusticiamiento; la otra es una obra teatral, *Tragedia del fin de Atabwapa*, parte de todo un ciclo de expresiones dramáticas coloniales que giran alrededor de esa figura, compuestas en lengua quechua pero con mayor o menor grado de contaminación por los moldes del teatro español. Entre las expresiones poéticas en las lenguas llamadas «primitivas» (por haber interrumpido su desarrollo autónomo debido al dominio del hombre blanco), ésta es una pieza de altísimo valor literario, a la vez reflejo fiel de la hecatombe indígena y de cualquier pueblo ante un acontecimiento comparable. El célebre comienzo, con el fúnebre golpeo de sus imágenes, su ritmo entrecorrido y sus reiteraciones sintácticas, es memorable; la espléndida versión castellana se debe a José María Arguedas:

¿Qué arco iris es ese negro arco iris  
 Que se alza?  
 Para el enemigo del Cuzco horrible flecha  
 Que amanece.  
 Por doquier granizada siniestra  
 Golpea.

Mi corazón presenta  
 A cada instante,

Aún en mis sueños,  
Asaltándome,  
En el letargo,  
A la mosca azul anunciadora de la muerte:  
Dolor inacabable.

La fuerza de imágenes como «La muerte del Inca reduce/ Al tiempo que dura una pestañada» o «Sus dientes crujiendo ya están moriendo/ La bárbara tristeza»; la perfecta fusión de lo individual y lo colectivo en una oleada de visiones agónicas; la profunda emoción terribra, lo asemejan a la poesía contemporánea: es un texto digno de Vallejo o Neruda. Igual que los testimonios mayas a los que nos hemos referido antes, la elegía atestigüa también al desprecio indígena por la codicia de los conquistadores:

Enriquecidos con el oro del rescate  
El español,  
Su horrible corazón por el poder devorado;  
Empujándose unos a otros,  
Con ansias cada vez, cada vez más oscuras,  
Fiera enfurecida.

Bien puede decirse, sin exageración, que éste es uno de los más grandes poemas que, en español o en lenguas indígenas, aparece en América en el siglo XVI.

La *Tragedia del fin de Atahuallpa* puede considerarse el más significativo texto teatral en lengua quechua de esta misma época. La obra fue presentada en la ciudad de Potosí en 1555, junto con otras en celebración de las festividades del Santísimo Sacramento, la Virgen y el Apóstol Santiago, y se conoce por el manuscrito fechado en Chayanta en 1871 y traducido al español por el quechuísta Jesús Lara. En verdad, existen distintas versiones de la obra—que se sigue representado aún en nuestros días, incorporada al folklore del área—, con distintos grados de interpolación de creencias cristianas y también de las ideas insurgentes de fines del siglo XVIII; por testimonios de viajeros sabemos que su presentación en época tan tardía fue prohibida como obra «subversiva» por el visitador José Antonio Areche. (Esto explica que algunos historiadores del teatro colonial la coloquen entre las expresiones del teatro dieciochesco, aunque en verdad es muy anterior.)

Su visión del choque de las dos culturas y la destrucción de una,

simbolizada por el asesinato de Atahuallpa, refleja cabalmente los sentimientos de caos y cataclismo sufridos por el mundo incaico ante la invasión de los «hombres barbudos», anunciados por sueños y predicciones agoreras. Pero el espíritu del texto es profundamente mestizo: los indígenas son presentados como fieles vasallos de España, a los que ésta protege de los excesos del conquistador. Los personajes españoles—Pizarro, Almagro, Valverde—permanecen en silencio (salvo en la escena final) y sólo se hacen oír a través de la voz del intérprete Felipeillo, que aparece como traidor de su raza y verdugo del Inca. El drama cubre episodios históricos ocurridos entre 1532 y 1533, que presenta mediante una serie de largos parlamentos de alto lirismo, pero con escasa acción; esto le da un carácter más de oratorio con tema profano, que de teatro propiamente dicho. Pero el final es dramático y revelador: España misma (que figura como un personaje) rechaza el crimen de Pizarro al descubrir que el rostro del Inca muerto «es igual que mi rostro»; el conquistador cae en la desesperación, es entregado al fuego y «con él su dinastía toda». Su final contrasta con el de Atahuallpa, que al convertirse al cristianismo, se salva del fuego y muere decapitado. La conservación de su precioso cuerpo de acuerdo con las creencias indígenas, permite o promete su resurrección en otro tiempo histórico. Este simbolismo bien puede asociarse al importante mito del «Inkari» (Inca-Rey), del que se conocen hasta nueve distintas versiones, según el cual el orden indígena será restaurado cuando la cabeza del Inca se reúna otra vez con su cuerpo. Algunas otras imágenes (como «Qué nube de pena es aquella, Inca mío, que ennegreciéndose se acerca») recuerdan el clima de catástrofe cósmica que se respira en el poema *Apu Inca Atahuallpaman*.

Aunque más abajo (2.5.) nos ocuparemos del teatro, por lo menos otra obra dramática—ésta del área donde había dominado la lengua quiché—debe mencionarse en este apartado, por su alta significación testimonial sobre la conquista. Se trata de una interesante pieza titulada *Historia de la conquistista de Quezaltenango*, escrita en una variedad de versos y estrofas castellanos. También firmemente instalada en la tradición folklórica del área, cumple una función parecida a la obra anterior: explicar al pueblo quiché lo que significó la conquista. Los personajes—siete indios y siete españoles—aparecen como bandos enfrentados que declaran y exaltan su respectiva causa. Pero, aparte de que los conquistadores son personajes parlantes, la diferencia con la *Tragedia del fin...* es que esta obra tiene un tono conciliador, pues

destaca el heroísmo de ambas partes y sobre todo la venida del cristianismo, representada por la conversión general y las gozosas invocaciones a la Virgen que le dan conclusión.

Textos y crítica:

CID PÉREZ, José y Dolores MARTÍ DE CID, eds. *Teatro indioamericano colonial*.

Madrid: Aguilar, 1973.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, ed. *El reverso de la conquista\**.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. *El discurso disidente\**, pp. 60-69.

## 2.5. El teatro evangelizador y otras formas dramáticas.

### «Motolinía» y González de Eslava

Las primeras noticias de representaciones teatrales provienen de fechas tan tempranas como 1526; se sabe también que en Panamá, en 1544, hubo una representación teatral para honrar al virrey Blasco Núñez de Vela y otras en el Perú, en 1546, que exaltaban las hazañas militares de Gonzalo Pizarro en las guerras civiles entre los conquistadores. La mejor fuente de información son los cronistas y evangelizadores mismos; ya nos hemos referido a «Motolinía» (2.3.4.) pero también encontramos valiosos testimonios en el Inca Garcilaso (4.3.1.), Gutiérrez de Santa Clara, Acosta (3.2.6.) y otros, que nos cuentan cómo eran esas representaciones, el boato que a veces alcanzaban y la gran cantidad de público que las presenciaba.

En estos años iniciales, el teatro en América vino a cumplir sobre todo una alta función religiosa, más que de esparcimiento. Se desarrolló lo que vino a ser una forma nueva de expresión teatral: el *teatro misionero* o *evangelizador*. El esfuerzo por lograr la evangelización masiva de los indios (sobre todo en la Nueva España) y por estimular la fe entre los españoles en América, tuvo un oportuno aliado o soporte en este teatro religioso de origen medieval, pero adaptado a fines y funciones específicamente americanos. El adoctrinamiento, las ceremonias públicas, las procesiones y festividades del sanctoral católico (sobre todo las del Corpus Christi) estimulaban la presencia del elemento teatral, que como espectáculo tenía una poderosa sugestión visual y así cumplía un papel decisivo para ganar almas a la causa cristiana. Naturalmente, dado el carácter efímero y anclar de estas presentaciones, los indicios y noticias que tenemos de él son fragmentarios y dispersos;

conocemos sólo una parte de lo que debió ser una manifestación abundante. Pero sabemos que, apenas concluida la conquista de México y luego la del Perú, se inició una intensa actividad teatral que haría de estos territorios dos importantes centros —aunque no los únicos— para la creación dramática. Estos espectáculos populares y devotos consistían principalmente en autos sacramentales, villancicos, loas, «moralidades» y misterios sobre temas bíblicos o vidas de los santos, complementados a veces con obras cómicas.

En un principio, eran un traslado directo del teatro más tradicional de la península a tierras americanas: obras del portugués Gil Vicente, Juan del Encina o Lucas Fernández se representaron con alguna frecuencia. Pero luego fue evolucionando y aclimatándose a la nueva realidad: el público, los condicionamientos físicos y las exigencias del poder religioso eran distintos. Luego, este teatro empezó a hablar en lenguas indígenas (puesto que su audiencia lo era) y a entremezclarse con tradiciones que provenían de esas culturas y de sus propias herencias dramáticas. Los dramaturgos evangelizadores aprovecharon las formas nativas con virtualidades escénicas, como el *arete*, el *mitote* o el *taki*, y sobre todo las mismas lenguas indígenas, para extender lo más posible su mensaje; se produce así un teatro cuyos rasgos mestizos lo hacen (pese a su precaria naturaleza estética) en cierto modo original y lo ponen en contraste con el entonces incipiente teatro español renacentista. Esa dramaturgia de intención evangelizadora y en lenguas indígenas debió ser copiosa; sólo para el área del náhuatl se han recogido unas 42 obras producidas entre 1531 y 1768.

Estas expresiones pueden verse también desde otra perspectiva: a través del teatro misionero se produjo una supervivencia colonial del teatro indígena y del espíritu de resistencia aborigen; aunque adaptado a las necesidades ideológicas del mensaje religioso, no deja de incorporar, subrepticamente, sus mitos, su colorido y hasta su sensualidad pagana. Hubo, pues, una doble y contradictoria estrategia teatral: los españoles la usaron como un vehículo para la difusión del cristianismo; los indígenas se las arreglaron para difundir, bajo formas aceptables para la Iglesia, el mensaje de sus propios dioses. (Y aún hay un tercer ángulo que completa el fenómeno: el teatro de la metrópoli se enriquecerá considerablemente con temas, motivos y personajes del mundo indiano, como ciertas obras de Lope, Tirso y Calderón lo prueban.)

Su carácter ceremonial y altamente simbólico, junto con su utilización de danzas, coros y pantomimas agregaron una espectacularidad

que el teatro religioso medieval no tenía: los predicadores aprovecharon esos elementos con una intención didáctica y popularizadora del mensaje cristiano. Algunas críticas, como la del abuso de los indios, llegaron a deslizarse en él, aunque sus autores eran españoles. Por esta misma razón el teatro sería víctima del dogmatismo oficial que se endureció tras el Concilio de Trento (1545-1563) y con el fortalecimiento de la Inquisición bajo Felipe II (1556-1598). En 1552 el teatro en Lima había sido objeto de disposiciones oficiales en defensa del decoro y la moral, y en 1571 se instaló en México el Tribunal del Santo Oficio, con el que comenzaría en América una férrea política represiva del pensamiento y la actividad intelectual.

Alarmada por las libertades del teatro indiano, la Iglesia le impondría pesados hueros en el último tercio del siglo XVI y limitaría su creatividad; además, para esas fechas el vigor y la función pública del teatro misionero habían comenzado a decaer al haberse cumplido ya los fines de la evangelización. Cuando los jesuitas llegaron al Perú (1568) y a México (1572), se hicieron cargo de la educación colonial y a través de ella impusieron —también en el Paraguay y Río de la Plata— un tipo de teatro, el llamado «escolar», que siendo también religioso y didáctico, era bastante más académico y culto; al estar escrito en castellano y latín, el lazo con la fuente popular indígena fue disolviéndose lentamente. Un buen ejemplo de este teatro lo tenemos en la *Tragedia del triunfo de los santos*, representada en Nueva España en 1578; la obra fue probablemente redactada (tal vez sobre modelos de teatro religioso francés e italiano de los siglos XV y comienzos del XVI) por los jesuitas Vincencio Lannucci (1543-1592) y Juan Sánchez Baquero (1548-1619). Está escrita en versos de métrica variada y tiene cinco jornadas más un prólogo. Su tema son las persecuciones en los tiempos del emperador Diocleciano, y el sacrificio de varios mártires cristianos. Se ha afirmado, con razón, que el primitivo teatro indiano tuvo además significativas consecuencias en la arquitectura colonial: no sólo porque se tuvieron que crear espacios apropiados para la representación dramática, sino porque la asociación teatro/iglesia/misa abrió los austeros recintos de la construcción de la época, todavía con acentos medievales, para acomodar a un público que era a la vez espectador y participante de las representaciones. En algunas iglesias y catedrales de México y el Perú esa apertura hacia el exterior (atrio, plaza, cementerio) está evidentemente ligada a la práctica de un teatro que estaba apegado a la iglesia como institución y estructura física, pero que buscaba a la multitud en el aire libre.

Donde llegaron los españoles llevaron el teatro con ellos, casi siempre como auxiliar de la evangelización. Han quedado huellas de eso sobre todo en México, Santo Domingo, Quito y el Perú. Pero se registran muy pocos nombres de autores teatrales del XVI y de sus obras apenas conocemos algo más que los títulos. Ya nos hemos referido a las seis obras teatrales que «Mitolinia» escribió en náhuatl y que lo convierten en uno de los dramaturgos conocidos más importantes del período; por ello lo estudiamos también aquí. Esas obras son: *La Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista*, *La Anunciación de Nuestra Señora*, *La Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*, *La Natividad de San Juan* (representados en Tlaxcala en 1538), *La caída de nuestros primeros padres* y *La conquista de Jerusalén* (en 1539). Los textos de estos autos se han perdido, pero sabemos detalles de ellos y de cómo fueron presentados gracias al propio autor:

...fueron cuatro autos, que sólo para sacarlos dichos en prosa, que no es menos devota la historia que en metro, fue bien menester todo el viernes, y en sólo dos días que quedaban... lo dependieron, y representaron harto devotamente la Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista hecha a su padre Zacarías, que se tardó en ella obra de una hora, acabando en un gentil motete en canto de órgano. Y luego adelante en otro tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora, que fue mucho de ver, que se tardó tanto como el primero... (*Historia de los indios...*, Libro I, Cap. 15).

Y hasta transcribe fragmentos de un villancico del auto *La caída*...

La primer casada,  
Ella y su marido.  
A Dios han traído  
En pobre posada  
Por haber comido  
La fruta vedada. (*ibid.*)

Como puede verse por estas descripciones, las obras se representaban formando en conjunto un espectáculo de varias horas y en escenarios múltiples. El auto *La conquista de Jerusalén* incluye —aparte de aparatosos elementos escenográficos— curiosos anacronismos y libertades para darle mayor actualidad a la historia: entre otros personajes reales de la conquista, al lado de las figuras bíblicas, aparecen Cortés, Alvarado y el Virrey Mendoza.

Por investigaciones de Pedro Henríquez Ureña, sabemos que el religioso toledano Juan Bautista Corvera o Cervera (nacido en 1530), estudioso de la lengua náhuatl, sería uno de los más fecundos autores del período, pues llegó a acumular tres volúmenes de obras teatrales. De otros autores activos en México, conservamos pocos datos precisos: al franciscano Andrés de Olmos (1491?-1571; 2.7.), se le atribuyen dos autos en lengua náhuatl: *El Juicio Final*, representado en 1533, en Tlatelolco y ante el Virrey Mendoza; y *Adoración de los Reyes*, cuya fecha de representación ha sido muy debatida. Otro franciscano, Luis de Fuensalida (?-1545) escribió diálogos en los que conversaban la Virgen María y el Arcángel San Gabriel; el probable autor de *La comedia de los reyes*, cuya cronología es dudosa, se llama Agustín de la Fuente, autor indígena de Tlatelolco.

En Santo Domingo, Micael de Carvajal (n. 1490?) escribió varias piezas, entre ellas la *Tragedia llamada Josefina* (1535), de asunto sagrado, y el *Auto de las cortes de la muerte* (1557). En las misiones del Paraguay, los jesuitas usaron activamente el teatro para sus fines; estaba escrito en guaraní y otras lenguas de la región, frecuentemente en colaboración con los indígenas; poco ha sobrevivido, pero se sabe que en 1611 se representó en una «reducción» el *Drama de Adán*.

Parece ser que el primer autor teatral del que se tenga noticia en el Perú, fue un tal Florestán de Lasarte (?-1559), nacido en Plasencia y residente de Lima desde por lo menos 1551, que compuso obras con las que se festejó el Corpus Christi en 1557 y 1558. Se sabe también que, ya hacia 1560, solían convocarse concursos para estimular el teatro principalmente religioso. Sobre el teatro en el Perú, tenemos el importante testimonio del Inca Garcilaso, que nos dice:

Porque es así que algunos curiosos religiosos de diversas religiones, principalmente de la Compañía de Jesús, por aficionar a los indios a los misterios de nuestra redención han compuesto comedias para que las representasen los indios, porque supieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisiesen enseñarles.

Y, así, un padre de la Compañía compuso una comedia en loor de nuestra Señora la Virgen María y la escribió en lengua ayмара, diferente de la lengua general del Perú [quechua]. El argumento era sobre aquellas palabras del Libro tercero del Génesis: "Pondré enemistades entre ti y entre la mujer... y ella misma quebrantará tu cabeza". Representáronla indios muchachos y mozos en un pueblo llamado Sulli. Y en Potosí se fechtó un diálogo de la fe, al cual se hallaron presentes más de 12 mil indios.

En el Cosco se representó otro diálogo del niño Jesús, donde se halló toda

la grandeza de aquella ciudad. Otro se representó en la ciudad de los Reyes [Lima]... cuyo argumento fue el santísimo Sacramento compuesto a pedazos en dos lenguas... (*Comentarios reales*, Libro II, Cap. XXVIII).

En otra parte de su crónica, el Inca hace un recuerdo personal más temprano, que indica que la misma fusión de la tradición teatral indígena y la medieval producida en Nueva España, también ocurrió en el Perú antes de que se impusiese el molde jesuítico al que antes hemos hecho referencia:

Pareciendo bien estos cantares de los indios y el tono de ellos al maestro de capilla de aquella iglesia catedral [del Cuzco, compuso el año de 51 (o el de 52) una chanzoneta en canto de órgano para la fiesta del Santísimo Sacramento, contrahecha muy al natural al canto de los Incas.

Salieron ocho muchachos mestizos de mis condiscípulos, vestidos como indios, con sendos arados en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el *havyll* [himno] de los indios ayudándose toda la capilla al retuécano de las coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios... (Libro V, Cap. III).

En la última parte del siglo XVI, la figura más importante del teatro mexicano es, sin duda, Fernán González de Eszlava (1533-1601?), a quien estudiaremos como poeta en el capítulo siguiente (3.3.2). Este español, que llegó a las Indias en 1559 y que estuvo teatralmente activo desde 1567, es considerado el mejor autor teatral de América en el siglo XVI. Su producción dramática, representada con frecuencia en México hasta 1600, se compone de los 16 coloquios incluidos en *Coloquios espirituales y sacramentales* (publicados en México, junto con sus «canciones divinas», en 1610), más cuatro entremeses, nueve loas y dos villancicos. Los coloquios están escritos en prosa y/o verso y están inspirados en acontecimientos cotidianos y triviales, a los que el autor otorga una interpretación o sentido didáctico-religioso. Por ejemplo, el coloquio V (*De los siete fuertes*...) alude a las construcciones de defensa mandadas erigir por el virrey, pero también a los sacramentos. Son, por lo general, composiciones extremadamente simples, meros diálogos en los que la acción es mínima o inexistente; en realidad, pueden leerse como lírica dialogada. Pero algunos, como el coloquio XVI (*Del bosque divino donde Dios tiene sus aves y animales*), son obras de mayor solidez teatral. Eszlava no sólo mezcla prosa y verso, sino metros de distinta medida y trata los temas divinos con un lenguaje de fresco sabor popular o humorístico (con toques de la lengua na-

tiva), que es lo más distintivo de su teatro. La velada crítica al sistema colonial y las referencias a las tensiones entre criollos y peninsulares, también aparece en él. Siendo su producción de carácter religioso-alegórico, tiene fuertes ingredientes del profano, y anuncia la lenta transición que empezaba a sufrir el teatro colonial hacia su secularización.

Textos y crítica:

GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fermán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Ed. de José Rojas Garcidueñas. 2 vols. México: Porrúa, 1958.

HORCASTAS, Fernando. *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. 2 vols. México: UNAM, 1974.

RIBOLI, Carlos y Andrés VALDESPINO, eds. *Teatro hispanoamericano. Antología crítica\**, pp. 13-35.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José y José Juan ARROM, eds. *Tres piezas teatrales del Virreinato*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1976, pp. 3-219.

ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano (Época colonial)\**.

BALLINGER, R. E. *Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en la Nueva España*. México: UNAM, 1951.

GÁLVEZ ACERO, Marina. *El teatro hispanoamericano\**, cap. I.

GREER JOHNSON, Julie. «Fernán González de Esclava». En Carlos A. Solé, ed., vol. 1, pp. 33-37.

GRUZINSKY, Serge. *La Colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occi-dentalisation dans le Mexique espagnol XVI-XVIII siècles*. París: Gallimard, 1988.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El teatro de la América española en la época colonial». *Obra crítica\**, pp. 698-718.

KOZINSKA FRYBES, Joanna. «La representación encamada: una reflexión sobre el teatro evangelizador en Nueva España». En Sonia Rose de Fuggle, ed., pp. 101-113.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.

— y Raúl MOCILTA. «Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVII». *Revista de Filología Hispánica*, 5-4, pp. 313-343.

MAGAÑA ESCQUIVEL, Antonio y Ruth LAMB. *Breve historia del teatro mexicano\**.

RAWICZ, Marilyn Ekdahl, ed. *Early Colonial Religious Drama in Mexico*. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1970.

RELA, Walter. *El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina. Siglos XVI-XVII*. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 1988.

REYES, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. En *Obras completas*. vol. 12, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. México: Imp. Luis Álvarez, 1935.

SHELLY, Kathleen y Grígor ROJO. «El teatro hispanoamericano colonial». En Luis Inigo Madrigal, ed., I, pp. 319-365.

SOMMER-MATHIS, Andrea, Teresa CHAVES MONTOYA et al. *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*. Madrid: Mapfre, 1992.

VERSENYI, Adam. *Theatre in Latin America\**, caps. 1-2.

WARMAN, Grif A. *La danza de moros y cristianos*. México: Sep Setentas, 1972.

WEBER DE KURLAT, Frida. *Lo cómico en el teatro de Fernán González Esclava*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1963.

WECKMANN, Luis. *La herencia medieval de México*. México: El Colegio de México, 1984.

## 2.6. La vertiente poética popular

Al margen de los cauces culturales por los cuales discurrían la crónica y el teatro, una variada serie de expresiones más o menos espontáneas —romances, coplas, canciones galantes, parodias y burias irreverentes— surgían en la sociedad indiana como un eco de la robusta vertiente popular de la literatura peninsular. En verdad, hay que señalar que estas manifestaciones del genio español pueden ser anteriores a todo, incluso al teatro y la crónica, aunque aparezcan menos visibles y, por su naturaleza misma, sin cronología precisa. Y así como la actualidad americana ayudó a renovar esos dos géneros, con el viejo romancero español ocurrirá lo mismo. Testimonio vivo de la realidad marginada por el *establishment* político y cultural (en formación) de entonces, estas formas están cargadas de una pasión, una gracia y un espíritu rebelde que permiten medir la distancia que existía entre los ideales y la existencia concreta de gentes descontentas, nostálgicas de su tierra, levantiscas o simplemente despechadas por la aventura americana. Aquí el predominio de la letra escrita encontraba sus límites y la oralidad recobraba sus fueros; por eso su registro y supervivencia son muy azarosos, aunque no menos profundos en la memoria colectiva, donde han quedado impresos para trasladarse al folklore y la mitología popular. El ingenio criollo y la rica sátira que florecieron en la colonia poco después, son rebrotos de la semilla sembrada por la tradición de versificadores y copleros anónimos que venía del otro lado

del mar. Hay un romancero americano que habla con elocuencia de la fusión de esas viejas tradiciones con las características y circunstancias propias de la nueva sociedad. Ciertos hábitos del temperamento criollo —la tendencia al repentinitismo, el espíritu anárquico y travieso, la desconfianza ante la autoridad— se fijan en él y lo revitalizan.

Hay dos tipos o momentos del romance en América: el primero es el de tradición española directamente trasplantado al Nuevo Mundo; el segundo es de inspiración indiana, aunque siguiendo las formas y hábitos del primero, y bien puede llamárselo «romance histórico», pues está asociado a los personajes y peripecias de la conquista. Si hemos de crear a los cronistas y otros testigos tempranos, que recogen testimonios de ambos tipos de romance, los primeros son los relacionados con la conquista de Cortés (2.3.3). Díaz del Castillo (3.2.3) registra varios con algún detalle en su *Historia verdadera*... El más temprano data de 1519 y surge cuando alguien trata de animar a un dubitativo Cortés a proseguir la conquista de nuevas tierras; cuenta el cronista:

Acuérdome que llegó un caballero que se decía Alonso Hernández Puertocarrero, e dijo a Cortés: «Páreseme señor, que nos han venido diciendo estos caballeros que han venido otras veces a esta tierra:

Cata Francia, Montesinos,  
Cata París la ciudad,  
Cata las aguas del Duero,  
Do van a dar a la mar.

Yo digo que mireis las tierras ricas y sabeos bien gobernar». Luego Cortés bien entendió a qué fin fueron aquellas palabras dichas, y respondió: «Dénos Dios, ventura en armas como al paladín Roldán; que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender» (Cap. XXXVI).

Ambos romances provienen de viejas fuentes conocidas: el «Romance de Montesinos» y el «Romance de Gaferos», respectivamente. Es interesante observar al respecto del uso de éstos y otros romances, cómo la mente y la imaginación de los conquistadores estaban moldeadas por una tradición literaria que conjugaba lo histórico con lo fabuloso y que los hacía verse como herederos de los grandes héroes del pasado; los mismos ideales que habían guiado la guerra contra los moros, continuaba ahora en tierras salvajes y contra hombres infieles. El romancero era el nexo entre el pasado y el presente. En otros capítulos de su crónica, Bernal Díaz del Castillo recoge más romances usa-

dos en la campaña de Cortés sobre México, entre ellos el romance de Nerón («Mira Nero, de Tarpeya./ A Roma cómo se ardía...»), escuchado —según el cronista— en la famosa Noche Triste de 1520 (Cap. CXLV). Pero en este mismo capítulo, el cronista transcribe también el que se considera el primer ejemplo del «romancero de Cortés» que se extenderá hasta el siglo XVII; su texto comienza así:

En Tacuba está Cortés,  
Con su escuadrón esforzado,  
Triste estaba y muy penoso,  
Triste y con gran cuidado,  
La una mano en la mejilla  
Y la otra en el costado...

La conquista del Perú es otra rica fuente de coplas y romances. Cieza, Gutiérrez de Santa Clara, Acosta, Calvete de la Estrella, «El Palentino» y Xerez son algunos de los cronistas que proveen datos sobre ellos (3.2.6). Casi legendaria es la intencionada copla de 1527, que se atribuye a un malcontento de las huestes de Diego de Almagro y Francisco Pizarro, que se queja de ellos ante el Gobernador de Panamá, llamando al primero «recogedor» y «carnicero» al segundo:

Pues señor Gobernador,  
mírelo bien por entero,  
que allá va el recogedor  
y aquí queda el carnicero.

Se considera que esta copla es la primera manifestación literaria en suelo peruano. Otra, que recoge Gutiérrez de Santa Clara, data de 1546, y es un homenaje a Gonzalo Pizarro por su victoria sobre el Virrey Nuñez de Vela:

De Vargas es mi linaje,  
y de Chaves mi opinión,  
de León tengo el coraje  
y de rey la condición

En su *Verdadera relación de la conquista del Perú*, Xerez dirige una copla al Rey que reitera el motivo de la fabulosa grandezza de la empresa conquistadora:

Aventurando sus vidas  
han hecho lo no pensado,  
hallar lo nunca hallado,  
ganar tierras no sabidas...

La investigadora Emilia Romero señala que el primer romance sobre las guerras civiles del Perú entre los Pizarro y Almagro, data de 1537 y sirvió para prevenir a éste de una traición: «Tiempo es el caballero, tiempo es de andar de aquí...». Tanto Gonzalo Pizarro como el feroz pero pintoresco Francisco de Carvajal, sirvieron de motivo para evocar y adaptar varios viejos romances. La rebelión de Hernández Girón (1553-1554) también inspiró romances basados en su figura y la de su esposa doña Mencía. La misma Romero recoge tres extensos romances históricos anónimos (aunque algunos atribuyen el primero a Alonso Enríquez de Guzmán), uno sobre Gonzalo Pizarro aparecido hacia 1538, y dos sobre Hernández Girón (hacia 1553).

Debe agregarse que la pervivencia y transformación del romance en América, para adaptarse a las circunstancias de la realidad criolla, es un fenómeno cultural de considerable interés. Su influjo se nota incluso en algunas instancias de la poesía culta, pero es más visible en el acervo de las expresiones populares líricas y teatrales, así como en la música y el folklore. La forma como el romance emigra de una a otra región, se metamorfosea de acuerdo a la ocasión y se integra con tradiciones locales del todo ajenas al tronco original, es digna de estudio. Para llamar la atención sobre su importancia, baste decir que formas tan variadas como el «corrido» mexicano, la poesía gauchesca, el son afrocaribano y la música negroides peruana están traspasadas por temas, motivos y formas del romancero.

Textos y crítica:

DÍAZ ROIG, Mercedes, ed. *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México, 1990.

HERRNQUEZ UREÑA, Pedro. «Romances en América». En *Obra crítica\**, pp. 579-594.

REVOLDS, Winston A. *Romancero de Hernán Cortés (estudio y textos de los siglos XVI y XVII)*. Madrid: Alcalá, 1967.

ROMERO, Emilia. *El romance tradicional en el Perú*. México: El Colegio de México, 1952.

## 2.7. El interés por las lenguas y culturas indígenas

Entre los estudios de gramática y mitología indígena de esta época, aparte de los cronistas que se preocupan por ellas, hay que mencionar los del franciscano Andrés de Olmos (1491?-1571?), muy activo en la campaña evangelizadora —en la que colaboró con «Motolinía»— por toda la Nueva España. Llegó a esta región en 1528 y allí pasó el resto de sus días, consagrado a su misión como religioso y al estudio de varias lenguas indígenas. Además de su *Arte para aprender la lengua mexicana*, terminado en 1547 (publicado en París en 1875) y que incluye un *Vocabulario* del náhuatl, es autor de un *Tratado de hechicerías y sortilegios*, curioso ejemplo de demonología india escrito en lengua náhuatl. Ya nos hemos referido (1.2.4) a su tarea de recopilación de los llamados *Huebuehahualli* o textos náhuatl de «la antigua palabra»; quizá sea bueno aclarar aquí que, contradictoriamente, el autor registraba estos valiosos datos etnográficos sobre la religión mexicana, mientras participaba activamente en la destrucción de todo resto o monumento que tuviese relación con ella.

Otros dos franciscanos estudiosos de la antigua cultura mexicana: Fray Martín de la Coruña (1480-1568), autor de una *Relación de Michoacán*, fechada en 1549, que incluye un estudio del calendario tarasco; y Fray Alonso de Molina (?-1585), a quien se deben un *Arte de la lengua mexicana y castellana* (1551) y un *Vocabulario* (1571).

Crítica:

BAUDOT, Georges. *Utopía e historia en México: los primeros cronistas de la civilización mexicana* (1520-1569). Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

## 2.8. El contexto cultural: la universidad y la imprenta

Ningún fenómeno social, y menos la literatura, opera en el vacío y desligada de instituciones y soportes culturales que configuren su contexto y les permite florecer. Una característica muy singular de la conquista es que el proceso de colonización se basaba en la ficción de que las nuevas tierras eran una España de ultramar, en nada distinta de la metrópoli. Mientras los colonos ingleses de Norteamérica querían crear sólo «factorías», territorios meramente funcionales para la explotación y el comercio, los españoles intentaban trasladar lo esencial de su civilización a América. «duplicar» en el Nuevo Mundo lo que habían desarrollado en el Viejo; es decir, la idea era *europizarlo* del modo más completo posible, y recrearlo a su imagen y semejanza. Eso se nota incluso en el proceso de redenominación de las tierras descu-



biertas: Nueva España, Nueva Castilla, Cartagena de Indias, etc. La simple coincidencia histórica de que 1492 sea el año del descubrimiento y de la *Gramática* de Nebrija, la primera de la lengua castellana, se convertirá en un símbolo del proyecto conquistador: si la religión era el fin, la lengua fue su instrumento. Las grandes tareas de ese proyecto eran la evangelización y la alfabetización; sus agentes fueron los frailes misioneros (especialmente, franciscanos y dominicos) y las órdenes religiosas que llegaron tras ellos.

Los conventos fomentaron los primeros centros educativos de América. Tan temprano como 1505, un franciscano, Fernando Suárez, establece una escuela primaria en Santo Domingo regentada por la Orden. Los franciscanos que llegaron a México en 1523 (un año antes que los llamados «doce primeros», entre los que estaba «Morolín») fueron en realidad flamencos: Johann Van de Auwera, Johan Dekkers y Pierre de Gand. Este último fundó colegios para la educación de adultos, especialmente destinados a los miembros sobrevivientes de la nobleza indígena y donde estos aprendían la lengua, la religión y las disciplinas básicas que se enseñaban en la España de la época. Los dominicos fundaron un convento en Santo Domingo hacia 1515 y pronto organizaron un colegio que en 1538 fue designado como la Universidad Pontificia, considerada la primera de América. Otras la siguieron poco después (la Universidad Mayor de San Marcos, de Lima, data de 1551; la de México fue fundada el mismo año e inaugurada en 1553) y se convirtieron en focos de cultura indispensables en las cabeceras de virreinato y otras ciudades importantes.

Para compensar el exclusivismo de aquellos colegios, las clases más humildes contaban con centros educativos, también anexos a los conventos, donde aprendían artes y oficios. Nombrado primer obispo de México en 1528, Juan de Zumárraga estableció seminarios para estudiar las lenguas y las diversas culturas indígenas de la región, donde se formaron los traductores, gramáticos y demás investigadores que trabajaron en ese campo. Conforme la población criolla crecía, la administración colonial fue estableciendo colegios y centros de estudios humanísticos o científicos, que entregaron a los agustinos y jesuitas. Un dato interesante, que contrasta con la realidad presente: en la Universidad de San Marcos, el Virrey Toledo hizo que fuese obligatorio el conocimiento del quechua para obtener un grado.

La imprenta se estableció también muy rápidamente en América: en 1535, el año en que se inaugura el Virrey Mendoza, se instala en México, con el apoyo y autorización del obispo Zumárraga, la prime-

ra imprenta de América. Los primeros libros allí impresos son dos obras religiosas: *La escala espiritual para llegar al cielo* (1535) y la *Breve y compendiosa doctrina cristiana en lengua castellana* (1539) del mismo Zumárraga. Un detalle significativo de las encontradas corrientes de pensamiento que entonces soplaban en las Indias: en la *Doctrina...* había pasajes hábilmente infiltrados de Erasmo, sin duda porque el obispo tenía algunas veleidades antiescolásticas, lo que no deja de sorprender. En el Perú la imprenta llega en 1582, gracias al impresor italiano Antonio Ricardi, que también ayudó a promover la imprenta en México en 1548; el primer libro aparecido en Lima fue la *Doctrina cristiana o Catecismo...* Estas prensas y otras que se establecieron en diversas partes, tuvieron una actividad bastante intensa que se expresa en miles de obras impresas en los dos primeros siglos de colonia.

Pero, contradictoriamente, mientras la imprenta facilitaba la creación y la difusión de la cultura escrita, pesó sobre América una enojosa prohibición sobre los libros que podían llegar desde la metrópoli y otros centros europeos: por razones políticas, religiosas y morales, la corona excluyó de la circulación en el Nuevo Mundo la literatura de imaginación, como las novelas de caballerías y otras obras de fantasía y entretenimiento, y terminó decretando prácticamente la supresión de todo libro que no fuese de tema religioso. El propósito declarado era preservar a los lectores americanos de las distracciones y peligros que encerraban los libros profanos y de sus efectos perniciosos en su vida espiritual y moral. Pero la razón político-ideológica era tan poderosa como ésta: se trataba de eliminar además todo contacto con obras que, según el *Index*, se inspiraban en filosofías y teorías heréticas o subversivas, pues cuestionaban el poder espiritual y material de España en América; es decir, la medida se aplicaba tanto a los textos que estimulaban la imaginación como el pensamiento crítico libre. Muchos libros prohibidos eran precisamente los que estaban más de moda en España, donde circulaban libremente: la picaresca, el *Quijote*, las comedias de Lope, etc. El doble estándar de la medida es una notoria excepción a la regla general, señalada arriba, de que la cultura hispánica era homogénea en la metrópoli y en ultramar. La misma razón política estaba detrás de las regulaciones que, desde el temprano establecimiento de la Casa de Contratación de Sevilla (1503), restringían el comercio de las coloniales y las sometía a la hegemonía metropolitana.

Por fortuna, había una distancia entre la letra y el cumplimiento de la ley. El veto sobre los libros fue constantemente violado y esas obras circularon clandestinamente, contrabandeadas de muchos modos

para beneficio de los lectores indianos. Los libros llegaron y se leyeron, pero de manera restringida y a veces en un clima de riesgo y clandestinidad, aunque también hubo tolerancia oficial. Puede decirse que, paradójicamente, estas condiciones negativas los hicieron más atractivos y potencialmente más sugestivos de lo que hubiesen sido en un contexto menos represivo. A fines del siglo XVIII, con el espíritu de rebeldía ya encendido en muchas partes de América, ese aspecto provocador de la creación y la actividad intelectual cobrará especial significado.

Crítica:

DOMÍNGUEZ COMPANYY, F. *La vida en las pequeñas ciudades hispanoamericanas de la conquista. 1494-1549*. Madrid: Cultura Hispánica, 1978.  
LEONARD, Irving. *Los libros del conquistador\**.

## Capítulo 3

### EL PRIMER RENACIMIENTO EN AMÉRICA

#### 3.1. El conflicto entre libertad y censura

Los lazos medievales y arcaizantes que todavía retenían el impulso creador en los movimientos literarios de la primera parte del siglo XVI, se van aflojando al compás del horizonte cultural que se abre en España: el primer Renacimiento. El proceso es un poco más lento en América, pero no por eso menos visible al avanzar la segunda mitad del siglo. Había en Europa una atmósfera de invención cuya riqueza de formas y visiones casi no tenían paralelo en la historia de la cultura. Hacia 1526 el enviado veneciano Andrea Navagero, había persuadido a Boscán, en Granada, para que experimentase con la métrica italiana. Aunque los resultados fueron un tanto fríos o desabridos, la adopción de ese estilo fue fundamental para la poesía española: su amigo el poeta Garcilaso lo usaría para llevar el lenguaje poético castellano a la máxima perfección de su tiempo. Después vendrían el *Lazarillo de Tormes* (1543), la primera novela picaresca; la *Diana* (1559) de Montemayor, el gran modelo de la novela pastoral; y en 1562 Santa Teresa empieza a escribir *Camino de perfección*, alta expresión de la mística peninsular; tres importantes obras que

señalan en qué direcciones se movían entonces las letras: realismo, idealismo, misticismo. El pensamiento erasmista (que empieza a notarse en España desde 1527, año en que se traduce el *Enquiridón*), las ideas humanistas y el refinamiento estilístico venido de Italia habían iniciado ese giro hacia un nuevo ideal de libertad y belleza y, a través de ellas, hacia la verdad. Ya en 1543, Copérnico había sostenido que el Sol, y no la Tierra, era el centro del sistema planetario, con lo cual echaba abajo uno de los fundamentos del geocentrismo escolástico.

Pero el paisaje cultural e intelectual era más complejo y contradictorio de lo que parece. Si, por un lado, Erasmo encarnaba la aspiración a un saber sin las trabas de una autoridad indiscutible, y defendía un saludable relativismo (ni la razón ni la fe nos garantizaban que alcanzásemos a descentrañar los múltiples significados de la realidad); por otro la Iglesia acrecentaba continuamente su poder político y espiritual (precisamente por sus éxitos en América) y trataba de imponer lo sobre toda manifestación estética o de pensamiento. Ya en 1540, Juan Luis Vives, amigo y seguidor de Erasmo, había sido quemado en la hoguera de la Inquisición por sus críticas a la escolástica y la hagiografía propias de su tiempo. El espíritu de la Contrarreforma, defensivo y celoso hasta la paranoia, creó una rígida y sombría ortodoxia que intimidó las mentes y las dorzó a cultivar su talento en un clima oscuro y fanático. En América este clima se sintió todavía con mayor agudeza, fomentado por el dogmatismo de jesuitas, catequistas y obispos empeñados en convertir el Nuevo Mundo en un semillero de nuevas almas cristianas ganadas al cielo.

Algunos miembros de estos mismos grupos eran hombres verdaderamente ilustrados y enamorados de las nuevas ideas que soplaban a despecho de la Iglesia. Lo cierto era que la sociedad colonial se iba haciendo crecientemente más refinada, más próspera e interesada en ejercer el mecenazgo de las artes: el elemento de prestigio personal asociado al ejercicio literario empezaba a tentar a muchos. La poesía italianizante, la épica guerrera o cortesana, la prosa doctrinal y erudita, van encontrando más cultores y más público. Y un género dominante en la etapa anterior —la crónica—, sigue siéndolo en ésta, aunque con un rasgo más reflexivo, más riguroso. Pero lo más significativo es el surgimiento de la épica y la lírica culta americanas, con las que se asienta la tradición literaria occidental que dominaría en los siglos venideros. Examinaremos aquí las obras que mejor definen el perfil de este periodo.

### 3.2. La crónica de la segunda mitad del siglo XVI

La mayoría de crónicas se distribuye en dos grandes grupos: las de la conquista de México (Nueva España) y las de la conquista del Perú (Nueva Castilla); el resto trata asuntos relativos a Nueva Granada (Colombia) y el Río de la Plata (Argentina y Paraguay). Como cronista de Indias, López de Gómara (*infra*) se ocupa de acontecimientos y ámbitos geográficos diversos, aparece aquí dentro de la región mexicana, porque se concentra en la conquista de Cortés (2.3.3.) y recoge su testimonio personal de la campaña. La obra de Bartolomé de las Casas, cuya experiencia americana como cronista está asociada a la expansión territorial de los conquistadores en Cuba, La Española y otras islas de las Antillas, es el fruto de su larga experiencia en el área caribeña, por lo que aquí aparece bajo ese rubro. Pero es una figura decisiva para el destino de la empresa conquistadora en toda América; con él, el debate sobre el indígena americano se convierte en el tema más trascendente del periodo e inquieta hondamente el alma nacional española.

## REGIÓN CARIBEÑA

### 3.2.1. Bartolomé de las Casas y la cuestión indígena

Personaje todavía más polémico que Colón (2.3.1.), fray Bartolomé de las Casas (1484-1566) sigue siendo considerado casi con la misma pasión que lo acompañó cuando vivía. Su propio equilibrio psicológico ha sido invocado para retutar su denuncia de la colonización española y los métodos de explotación del indígena; Menéndez Pidal llegó a tratar el tema de su «doble personalidad». Sin entrar en riesgosos análisis psicológicos de las Casas, hay que recordar el curioso proceso intelectual que lo lleva de colono y amo de indios esclavos en América (donde llega en 1502 con el feroz comendador Nicolás de Ovando), a ser el gran abogado de los indígenas que aparece en sus obras; es decir, hay un profundo proceso de *conversión* (y un ánimo de expiación) que ayuda a explicar la militante pasión del clérigo: hizo suya la causa de los indios explotados y sacrificó a ella todo lo demás. Quizá no era una cuestión de dos personalidades, sino más bien de un foco único y excluyente que absorbía el resto en una vorágine de argumentaciones, reclamos y propuestas. Pero fue, sin duda, una gran causa,

que lo coloca mercedadamente entre los primeros humanistas de su tiempo: los que tuvieron una clara conciencia de la devastación etnológica y cultural que la conquista estaba produciendo.

Su experiencia de ocho años en la isla La Española, de la que da cuenta en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Sevilla, 1552), es fundamental. Aparte de que fue testigo de los métodos de terror que usaba Ovando contra los naturales, la presencia de varios dominicos en la isla, entre ellos Anton de Montesinos, quien lanza una de las primeras acusaciones sobre la barbarie desatada por la conquista, es importante. Pero siendo decisivo el influjo que sus denuncias tuvieron en Las Casas, su efecto no fue inmediato: sólo en 1514, después de varios años de encomendero en Cuba, donde presencié más atrocidades, decidió ceder sus tierras, renunciar a sus privilegios y asumir la defensa de los indios; su primer viaje a España con este fin data de 1515. Su lucha comprende distintas fases: la pugna directa con los encomenderos; sus apelaciones ante la corona española; su plan para establecer una comunidad libre con indígenas y colonos en Tierra Firme, utopía que fracasó rápidamente; su encierro en el Convento de Dominicos en La Española y su preparación para escribir las crónicas, tratados y alegatos que le darían fama. (Las Casas no estaba solo: importantes figuras del pensamiento español —como Vitoria [1486?-1546], quien a partir de 1526, desde su cátedra de Salamanca, había acusado a los españoles de barbarie— sumaron sus voces a la campaña lascasiana en la península.) Es la última fase que nos interesa examinar, aunque no hay que olvidar sus andanzas, como Obispo de Chiapas, por Centroamérica y México, que se reflejan en sus escritos.

Su denuncia de la empresa española, observada en la realidad de prácticas y hechos concretos, apunta a una cuestión de fondo: el total desdén de los conquistadores por el sufrimiento humano si éste era rentable. La evangelización era la máscara de un brutal sistema de esclavitud y de atropello a súbditos que se suponía estaban bajo la protección de la corona española; el racismo y la codicia, y no la bondad cristiana o el impulso culturizador, eran los pilares que sostenían el sistema colonial. Las Casas iba tan lejos como pedir que no sólo cesaran los abusos y las crueldades físicas, sino que hubiese una reparación económica por los ingentes daños sufridos por la raza vencida. Así, inició un gran movimiento revisionista y se enfrentó a Ginés de Sepúlveda en un complejo debate de carácter teológico y jurídico sobre la legitimidad moral de la conquista y sus límites frente a la raza dominada. (El voluminoso expediente de lo expuesto en ese debate, que se reali-

zó en la Junta de 1550-1551 convocada en Valladolid por Carlos V, figura en la *Apología* preparada en latín por Las Casas y cuya traducción castellana fue publicada por primera vez sólo en 1975.) El reconocimiento y denuncia del lado sombrío de la conquista comienza con él. Pero hay que advertir que Las Casas no niega la necesidad de llevar adelante la empresa misma: lo que sí quiere es reformarla y humanizarla mediante medidas que él llama «remedios», que permitirían cumplir los altos cometidos de la corona y al mismo tiempo los del humanismo.

El estilo personal del autor tendía a la hiperbole y al argumento inflamado: era a la vez un abogado, un fiscal y un juez implacables. De hecho, la composición de la *Brevísima relación*... es el resultado de un esfuerzo por sintetizar y fijar en un «epítome» las copiosas argumentaciones orales que había hecho ante la citada Junta para presentar el problema. Debe aclararse, además, que la corona fue en general sensible a sus razonamientos y que, a iniciativa del clérigo, promulgó en 1542 las llamadas «Nuevas Leyes», un conjunto de provisiones, normas y reglamentos que tendían a mejorar considerablemente la condición de los indios; pero que fueron los encomenderos y autoridades coloniales los que representaron el obstáculo mayor para que la situación realmente cambiase.

Si bien las ideas de Las Casas no alcanzaron el triunfo total que él esperaba, no es difícil imaginar lo que habría sido de los indios sin su intervención: el exterminio hubiese sido total y nuestra historia sería sustancialmente distinta. El impacto de su obra fue, pues, decisivo y mantiene su interés hasta ahora: no es exagerado considerar a Las Casas un precursor del pacifismo y la lucha por los derechos humanos. Su nombre, sin embargo, fue demigrado casi de inmediato como el iniciador de la llamada «leyenda negra» de la conquista española, campaña en la que se empeñaron después (por rivalidad política) las otras potencias coloniales de la época: Francia, Inglaterra y Holanda (6.4).

El argumento bien puede invertirse: si la pasión de Las Casas no hubiese llamado la atención a los españoles sobre sus propios excesos, la «leyenda negra» habría sido más que una leyenda: una política generalizada e inapelable, ajena a toda razón humana y jurídica. Y tan importante como eso es que en sus obras más vastas, *Historia de las Indias* y *Apologética historia sumaria* (ambas publicadas muy tardíamente), se revele como un adelantado de la sociología y la antropología modernas. Esto no quiere decir que, aun siendo su causa básicamente justa, no puedan hacerse críticas. Era un visionario, y como suele

ocurrir con ellos, cayó en la intransigencia y la virulencia, poseído por la certeza de que era un predestinado. Escribe con una santa ira que a veces lo ciega, pero hay que entender que reaccionaba a situaciones tremendas que había presenciado muchas veces y que lo habían sinceramente asqueado. Cultivaba una especie de humanismo utopista, que ofrece interesantes semejanzas con las ideas de su contemporáneo Tomás Moro, cuya *Utopía* apareció en latín en 1516; recientemente, Durán Lucio ha hallado sus huellas en la información que usó el gran Montaigne en dos de sus *Essays*: «De los caníbales» y «De los cochés». No debemos olvidar tampoco que, a pesar de no ser un escritor dotado, acierta aquí y allá cuando retrata, en la *Brevísima*..., a los responsables de los crímenes o describe todo el horror de sus hechos. He aquí un ejemplo que bien puede ser la primera denuncia en nuestra lengua de la tortura como instrumento del poder:

Una vez vide que, teniendo en las parrillas quemándose cuatro o cinco principales y señores..., y porque daban muy grandes gritos y daban pena al capitán o le impedían el sueño, mandó que los ahogasen: y el alguazil, que era peor que verdugo, que los quemaba..., no quiso ahogallos, antes les metió con sus manos palos en las bocas para que no sonasen, y atizóles el fuego hasta que se asaron de espacio, como él quería.

Si la *Brevísima*... es realmente sucinta (apenas más de un centenar de páginas), la *Apologetica*, terminada en 1559 y publicada sólo en 1909, es monumental y aplastante, tanto por su extensión como por la densidad de su argumentación teológica y jurídica. Se trata de obras totalmente distintas: la *Apologetica* (no confundir con la *Apologetica*) es, en verdad, un elogio de las culturas aborígenes americanas, un libro de afirmación, no de acusación, alentado por una fe y una adhesión profundas por las grandezas del arte y los avances sociales del mundo precolombino. Pero el peso de la erudición y el desahilvanado acopio informativo, hacen difícil y hasta indigesta la lectura de la obra. La *Historia de las Indias*, publicada en Madrid en 1875, es igualmente vasta (cinco volúmenes en esa edición) y ardua. Pero fue el fruto más pensado de su producción: componerla le llevó unos 35 años, a partir de 1527, y dispuso que se imprimiese sólo 40 años después de su muerte, posiblemente porque creía que el clima sería entonces propicio para un debate más justo de las cuestiones que planteaba. Su propósito era hacer relación de todo lo que había ocurrido con la empresa española de la conquista, desde el descubrimiento hasta 1520. Curiosamente, el estímulo que tuvo para llevar adelante esta tarea fue saber, por el *Su-*

*mario*... de Fernández de Oviedo (2.3.2.), su archienemigo en la campaña por la defensa de los indios, que éste tenía ya en originales su futura *Historia general*.... Las Casas quería adelantarse con la suya, lo que no pudo lograr. Las rencillas y las críticas contra Fernández de Oviedo son muy visibles en la crónica de Las Casas, que no desperdicia oportunidad para tildarlo de insensible ante la condición de los indios; entre otras cosas, lo llama «robador y matador de los indios» y lo acusa de haberlos explotado en las minas (Libro III, Cap. XXIII).

El autor emprendió su tarea con un impresionante acopio de citas, referencias eruditas, materiales y documentos. Entre esas fuentes, una de las más importantes son los *Diarios* de Colón (2.3.1.), que afortunadamente conocemos gracias a que él los transcribió en esta obra. El mismo volumen del material informativo que el autor trata de incorporar, afecta la organización y claridad de la *Historia*.... La obra está llena de relatos entrecortados por largas digresiones o referencias poco pertinentes al tema. Su estilo es también errático: con frecuencia difuso y pesado (quizá por el influjo de la sintaxis latina), a veces eficaz y convincente. En medio de la inmensa maraña de hechos, personajes y comentarios históricos, lo que queda claro es la justa indignación de Las Casas por el trato inhumano dado a los indios y su certeza de que pueden ser convertidos por medios pacíficos; precisamente, entre las ocho razones principales que tuvo para escribir su *Historia*.... Las Casas señala la de corregir el habitual error de considerar a los indios «brutales bestias, incapaces de virtud y doctrina» (Prólogo), una de las grandes retenciones que convierten a esta obra histórica en una defensa de los naturales. Puede decirse que por su mezcla de pasión y erudición, por su doble carácter de historia y de alegato, este libro (y toda la producción del autor) es una de las más polémicas piezas del período.

#### Textos y crítica:

Las Casas, Fray Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

Ed. André Saint-Lu. Madrid: Cátedra, 1982.

\_\_\_\_\_. *Historia de las Indias y Apologetica historia. Obras completas*. Vols. 3-8.

Ed. de Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

\_\_\_\_\_. *Historia de las Indias*. Ed. de Agustín Millares Carlo. Estudio preliminar de Lewis Hanke. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

BATAILLON, Marcel. *Estudios sobre fray Bartolomé de Las Casas*. Barcelona: 1967.

\_\_\_\_\_. y André Saint-Lu. *El Padre Las Casas y la defensa de los indios*. Espu-  
ges de Llobregat. Barcelona: Ariel, 1976.

BEUCHOT, Mauricio. *Los fundamentos de los derechos humanos en Bartolomé de Las Casas*. Barcelona: Anthropos, 1994.

DURÁN LUZIO, Juan. *Bartolomé de Las Casas ante la conquista de América. Las voces del historiador*. Heredia: Costa Rica, EUNA, 1992.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El P. Las Casas y Vitoria; con otros temas de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

O'GORMAN, Edmund. *Historiadores de Indias, Siglo XVI*. México: Secretaría de Educación Pública, 1972.

## REGIÓN MEXICANA

### 3.2.2. López de Gómara, cronista de Indias

Francisco López de Gómara (1511-1564) no sólo es uno de los hombres verdaderamente cultos que escribe sobre América, sino uno de los primeros cuya personalidad intelectual y obra histórica muestran claras huellas del nuevo espíritu humanista. Sin duda, se empapó de esas ideas en los años que pasó en Italia (1531-1540); se sabe que conoció, y quizá trató, a Benvenuto Cellini, Andrea del Sarto, Tiziano, Ariosto y otros. Al volver de Italia, el clérigo entró a servir a Cortés (2.3.3.) como capellán, quien entonces vivía en Valladolid. Allí mismo, empezó a escribir, hacia 1542, su *Historia general de las Indias y conquista de México* (Zaragoza, 1552), que dedica a Carlos V. El suyo es el típico caso del «cronista de oídas», pues compuso su obra sin haber estado en América. Para escribirla, se basó en los testimonios de algunos hombres que acompañaron a Cortés en su campaña mexicana, pero sobre todo en el del mismo conquistador, con quien sostuvo largas conversaciones hasta el año de la muerte de éste (1547); Gómara aprovecharía la cercanía física del conquistador para conocerlo a fondo y escribir, en latín, el fragmento conocido como *Vida de Hernán Cortés* y publicado como obra anónima en 1858.

La *Historia general*... tuvo un destino contradictorio: en tres años obtuvo seis ediciones, pero en 1553 fue prohibida en Zaragoza (aunque en 1554 todavía circulaba) por orden de Felipe II y por gestión de un Las Casas (*supra*) indignado por las acusaciones que Gómara le hacía en su obra. Es éste un claro indicio del poder moral y el favor real que Las Casas llegó a gozar por entonces. Si se recuerda que éste logró también la prohibición de la crónica de Oviedo (2.3.2.), así como las opiniones negativas de Díaz del Castillo (*infra*) y el Inca Garcilaso (4.3.1.) sobre Gómara, puede tenerse una idea de las grandes tensio-

nes y pasiones que dividían a los mayores cronistas de Indias. En el fondo, no es de extrañar: eran un grupo de poderosas personalidades que competían por el mismo espacio histórico-literario.

Al intentar una crónica de las proporciones de la suya, que aspiraba a superar a las de sus predecesores, Gómara es muy consciente de la grandeza de su tema; es famosa la declaración inicial de su *Historia general*...: «La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias; y así las llaman Mundo Nuevo». Aunque su intención es glorificar la conquista española («nunca jamás rey ni gente anduvo y sujetó tanto en tan breve tiempo como la nuestra») y justificarla como una gran obra civilizadora, reconoce que es un error «haber hecho trabajar demasiadamente a los indios en las minas, en la pesquería de perlas y en las cargas» (Cap. CCXXIV). Gómara casi no deja aspecto o asunto sin tratar: comenzando por precisiones cosmológicas (bastante peregrinas, en verdad), describe la geografía americana, su fauna y flora, las diferentes culturas y razas, la religión y las costumbres, el avance conquistador desde las islas descubiertas por Colón (2.3.1.) hasta los reinos del Perú, pasando por las exploraciones del Amazonas y las islas Malucas; hay incluso una discusión sobre la existencia de la isla Atlántida, de la que no duda

pues el descubrimiento y conquistas de las Indias aclaran llanamente lo que Platón escribió de aquellas tierras, y que en México llaman a la agua *atl*, vocablo que parece, ya que no sea, al de la isla (Cap. CCXX).

Pero el foco de su obra es la conquista de México, que ocupa toda la segunda parte de la *Historia*...; en realidad cabe considerar la primera como el contexto general que enmarca y destaca la actuación de Cortés. El hecho de que la principal fuente de su información sea la cortesiana, explica la contextura y visión históricas de la obra de Gómara, y también las críticas que recibiera. Aparte de Cortés, las fuentes históricas más consultadas por el autor son Oviedo, «Motolinía» y Anglería (2.3.2.; 2.3.4.; 2.3.6.).

En la parte mexicana de su crónica, exalta, con colores heroicos, la figura de Cortés, a la que pone por encima, no sólo de los hombres que participaron en su campaña, sino también de cualquier conquistador o hazaña realizada por otro. Ni la Nueva Castilla (el Perú) puede compararse con la Nueva España, ni Pizarro le llega a los talones a Cortés. Las diferencias de cuna, educación y temperamento de ambos

personajes son acentuadas para empujarse a aquél y su conquista. A Gómara se debe la leyenda de Pizarro «criador de puercos», que se convirtió en verdad aceptada y repetida por tantos cronistas e historiadores desde entonces. Pese a estos defectos, las páginas de la *Historia general*... dedicadas a la conquista del Perú están entre las más interesantes del libro: es un relato que capta animadamente, con sus luces y sombras, el drama de la aventura, especialmente el episodio de las guerras civiles entre los conquistadores, lo cual basta para considerarlo entre los mejores cronistas del Perú.

Su concepción histórica es aristocrática: la historia es la obra de grandes hombres, heroicos, excepcionales, señalados por el destino; Cortés es indudablemente uno de ellos. El contraste entre esta visión y la de Díaz del Castillo, como señalaremos de inmediato, explica por qué las respectivas obras de estos hombres tenían que divergir. La prosa de Gómara, elegante, con resabios clásicos y eruditos, subraya esos rasgos internos. Porras Barrenechea elogia la concisión y sobriedad de la frase, que destaca «en medio del farrago de los otros cronistas». Si se compara su *Historia general*... con la *Historia de las Indias* de Las Casas, que trata acontecimientos semejantes, se apreciará la enorme diferencia en favor de Gómara. Con frecuencia, el atildado cronista se permite excursiones por el terreno de lo anecdótico y curioso, captado con una mezcla de buena observación y fantasía, como puede verse en sus digresiones sobre cómo «las bubas [sífilis] vinieron de las Indias» (Cap. XXIX) o sobre la entretenida historia de un manatí domesticado por los indios que «salía fuera del agua a comer en casa» (XXXI).

Textos y crítica:

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. Ed. de Jorge Gurria Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.  
 ———. *Historia de la conquista de México*. Ed. de Jorge Gurria Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

IGLESIA, Ramón. *Cronistas e historiadores de la conquista de México*, páginas 97-159.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Los cronistas del Perú*, pp. 190-198.

### 3.2.3. Vitalidad de la historia en Díaz del Castillo

Si en cultura y erudición, Gómara aventajaba largamente a Bernal Díaz del Castillo (1496?-1584) lo supera por la inmediatez de su testimonio: fue uno de los soldados de Cortés y asistió a la caída de México-Tenochtitlán, que Gómara jamás pisó, y escribe a partir de experiencias directas y recuerdos personales. Hay que aclarar, sin embargo, que Bernal es, como el Inca Garcilaso (4.3.1.), un escritor tardío, pues redacta a buena distancia de los hechos mismos: empezó a componer su obra en Guatemala al parecer hacia 1545. La redacción le llevó unos 30 años (el autor remitió a España su manuscrito hacia 1575) y la crónica fue publicada, bajo el título de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, sólo en 1632. También hay que advertir que del texto de la crónica existieron tres distintos manuscritos (el primero, conocido como el manuscrito *Remón*, se ha perdido) y que en él y los otros dos (el que se encuentra en el Archivo de Guatemala y el de la Biblioteca Nacional de Madrid) hay supresiones e interpolaciones de mano ajena; los investigadores han añadido sus propias teorías y transcripciones del texto, y han disputado la legitimidad de uno u otro manuscrito. La difícil cuestión sólo se menciona aquí para prevenir al lector sobre la azarosa historia textual de la crónica, que se suma a la de su prolongado proceso de redacción.

Nacido y criado en Medina del Campo, el autor llegó a América hacia 1514, al parecer entre los hombres que sirvieron a Pedrarias Dávila, Gobernador de Tierra Firme. Los datos que el autor da sobre este episodio de su vida, igual que sobre su participación en las expediciones a México anteriores a Cortés, son a veces confusos y han sido también discutidos. Pero de lo que no cabe duda es de su importante participación en la expedición cortesiana de 1519 y de que presente la caída del imperio azteca. Aunque, como se dijo más arriba, Bernal recordará y escribirá todo esto muy tarde, el gran mérito de su *Historia verdadera*... es el de creamos una imborrable sensación de inmediatez y cercanía a los acontecimientos que narra. Su enfoque es desentadamente personal, en vivo contraste con las *Cartas* de Cortés, que tratan de evitar referencias de ese tipo. (Las obras de Cortés y de Bernal están estrechamente ligadas y pueden leerse como complementarias: el segundo agrega lo que el primero no pudo o no quiso relatar.)

Es bueno recordar también dos grandes estímulos que tuvo Bernal para iniciar o culminar la redacción de su obra: primero, el afán de destacar su participación y la de otros compañeros en esa campaña

que, en la versión cortesiana, está oscurecida o ausente; segundo, el de corregir los errores de información y juicio que encuentro en la *Historia general de las Indias...* de Gómara (*supra*) y que le produjeron una viva reacción que no oculta en su propia crónica:

...tomé a leer y a mirar las razones y pláticas que el Gómara escribió, y vi desde el principio y medio hasta el cabo no llevaba buena relación, y va muy contrario de lo que fue y pasó en la Nueva España... Pues de aquellas grandes matanzas que dice que hacíamos, siendo nosotros obra de cuatrocientos soldados los que andábamos en la guerra, que harro teníamos que defendemos que nos matasen o llevasen de victoria; que aunque estuvieran los indios atados, no hicieramos tantas muertes como dice que hicimos; que juró ¡amén! que cada día estábamos rogando a Dios, y a nuestra señora no nos desbaratasen (Cap. XVIII).

El primer estímulo también se deja notar en su crónica cuando expresa su descontento con las encomiendas y cargos administrativos recibidos, que le parecen siempre menores a sus reales merecimientos. Este aspecto autojustificatorio ha dado origen a críticas sobre su excesiva vanidad y ambición material. La existencia de una *Probanza de méritos y servicios* preparada por Bernal, parece confirmar esas versiones. Es cierto que hay un tono contencioso y laudatorio en varios pasajes de la crónica, pero esta clase de actitudes no es rara en el género de las crónicas y se confunde con el gran motivo literario de la época: la defensa de la honra y el buen nombre personal. En el caso de Bernal, hay que decir que, si por un lado, esa actitud pone en cuestión algunos de sus juicios históricos, por otro favorece la presentación de datos y referencias concretos que habrían quedado olvidados si no fuese porque él los invocó. Al hacer la alabanza de sus propios hechos, el autor contribuyó indirectamente a recuperar los de otros y así completar el cuadro de la conquista de Nueva España. De hecho, ese afán defensivo comunica a su obra un tono animado y rico en detalles, sobre todo cuando hace retratos de personajes que conoció y con los cuales compartió aventuras y sufrimientos.

El motivo declarado por el cual decide escribir su *Historia...*—cuando llevaba ya varios años viviendo en Guatemala y era oidor—, es el de restaurar la verdad, según él seríamente afectada por Gómara y otros historiadores. El adjetivo *verdadera* (por otra parte, repetido en varias crónicas americanas) es el elemento decisivo en el título de la obra. Reconociendo que, comparadas con las de Gómara, sus palabras pueden ser «groseras y sin primor» Bernal declara que lo mueve una razón superior a la del arte literario:

Y quiero volver con la pluma en la mano, como el buen piloto lleva la sonda por la mar, descubriendo los bajos cuando siente que los hay, así haré yo en caminar a la verdad de lo que pasó (Cap. XVIII).

Movido por ese propósito, Bernal inicia su gran esfuerzo por recordar el pasado tal como él lo recuerda y tal como, al parecer, lo fijó en apuntes y documentos en distintas etapas de su vida. En el fondo, su *Historia verdadera...* es un recurso para salvar del olvido una memoria múltiple y entrelazada: la de su propia vida, la hazaña de Cortés y de sus hombres, y la grandeza de la obra conquistadora.

Ese triple bagaje del pasado (individual, colectivo e histórico) circula continuamente por las páginas de su texto. El largo proceso de redacción, relectura y revisión de lo escrito al que sometió su trabajo, favoreció un constante cotejo entre lo recordado y la *forma* en que lo fijaba, que a su vez estimulaba su memoria y su afán de escribir lo vivido del modo más minucioso posible. Puede decirse que así fue definiéndose tanto su perspectiva histórica como su estilo de memorialista y cronista. Bernal escribe de lo que vivió tiempo atrás, pero escribirlo constituye una forma de volver a vivirlo y de recrearlo.

La crítica se ha referido abundantemente a esos aspectos: la visión «popular» de la historia y el sabor «espontáneo» de su prosa; en ambos—y no en la veracidad factual, que tanto subrayó él— se apoya la honda fuerza persuasiva de la obra. Como escritor, Bernal no se ciñe a un orden preestablecido, ni su crónica es un modelo de organización. Podría decirse que, ganado por la riqueza de los detalles, descuida la visión de conjunto y la claridad expositiva. Por ejemplo, después de dedicar el grueso de su obra al tema central de la expedición de Cortés y la conquista de México (Caps. XIX-CIV), la abandona para tratar otras noticias heterogéneas, y la retoma en los capítulos finales (a partir del CCV) con la importante relación y alabanza de los hombres que, como él, acompañaron a Cortés; el último capítulo, de modo todavía más incongruente, trata de «las señales y planetas que hubo en el cielo de Nueva España antes que en ella entrásemos...» (CCXII bis).

Pero estos defectos no oscurecen sus cualidades esenciales de narrador, apasionado con su materia, capaz de darle un fuerte soplo de vida mediante retratos, diálogos y escenas que, evocados por la fiel memoria de Bernal, vuelven a aparecer ante nuestros ojos con la nitidez y el dinamismo que alguna vez tuvieron; no recuerdos, sino presencias envueltas en un notable aliento épico y caballeresco. Hay poco de literario en la crónica (salvo las alusiones al fabuloso Amadís y los



ecos del romancero) y nada de pretensión erudita: la *Historia verdadera*... se coloca decididamente en la vertiente de la historiografía popular de la época, con su dialéctica de fuertes individualidades, movimientos colectivos y tradiciones por todos aceptadas. Incluso puede decirse que Bernal recupera el aspecto anónimo y «democrático» de la conquista española: el héroe Cortés es exaltado como el capitán de un conjunto de hombres tan valientes como él. Los motivos capitales de la literatura aurisecular—idealismo, pasión, las trágicas alternativas de la grandeza y la miseria humanas—están aquí apuntados en algunas escenas que parecen adelantarse a las mejores de la novela o el teatro españoles. Léase, por ejemplo, la airada respuesta que da el capitán Gonzalo de Sandoval a un clérigo llamado Guevara, que viene con los emisarios de Pánfilo de Narváez, enemigo de Cortés, a requerirles sus tropas:

Y como el Sandoval oyó aquellas palabras y descomedimientos que el padre Guevara dijo, se estaba carcomiendo de pesar de lo que oía y dijo: «Señor padre, muy mal habláis en decir esas palabras de traidores; aquí somos mejores servidores de su majestad que no Diego Velázquez [gobernador de Cuba], ese vuestro capitán; y porque sois clérigo no os castigo conforme a vuestra mala crianza. Andad con Dios a México, que allá está Cortés, que es capitán general y justicia mayor de esta Nueva España, y os responderá; aquí no tenéis más que hablar» (Cap. CXI).

Y para defenderse de la acusación de estar exagerando sus propios méritos y los de sus compañeros, se pregunta con gracia:

¿Habíanlo de hablar los pájaros en el tiempo que estábamos en las batallas, que iban volando o las nubes que pasaban por alto, sino los soldados que en ello nos hallábamos? (Cap. CCXIII).

Pero es en las descripciones de las grandezas de México y su perfil físico, en lo que realmente brilla Bernal. Gracias a él tenemos una de las primeras imágenes minuciosas y fieles de las grandes ciudades, los pueblos, las gentes y las riquezas del imperio azteca, tal como los vieron los españoles. Estas páginas comunican todavía el asombro y la emoción auténticos con los que fueron escritas. La espléndida descripción de la plaza de Tlatelolco, que recoge el rumor de su multitud, su colorido y su bullicio, es justamente célebre y ha inspirado a algunos escritores mexicanos contemporáneos; uno de ellos es Carlos Fuentes, quien ha llamado a Bernal «nuestro primer novelista». En un momen-

to de ese pasaje, como si el autor sintiese que su larga serie enumerativa de objetos y realidades nunca antes vistos es, a la vez, insuficiente y abrumadora, escribe:

¿Para qué gasto yo tantas palabras de lo que vendían en aquella gran plaza? Porque es para no acabar tan presto de contar por menudo todas las cosas... Ya querría haber acabado de decir todas las cosas que allí se vendían, porque eran tantas y de tan diversas calidades, que para que lo acabáramos de ver e inquirir era necesario más espacio; que, como la gran plaza estaba llena de tanta gente y toda cercada de portales, que en un día no se podía ver todo (Cap. XCII).

Debe observarse también—y ésta es otra diferencia con las *Cartas* cortesianas—que, siendo el ideal lingüístico de Bernal «nuestro hablar de Castilla la Vieja... que en estos tiempos se tiene por más agradable» (Cap. CCXII), supo incorporar a su relato una gran cantidad de voces indígenas que luego se asimilarían al acervo de la lengua española. Sentido popular, oralidad y mestizaje: en esas tres virtudes se funda la singular importancia de este autor.

Texto y crítica:

DIÁZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. de Miguel León Portilla. 2 vols. Madrid: Historia 16, 1984.

ALVAR, Manuel. «Bernal Díaz del Castillo». En Luis Inigo Madrigal, *Historia...\**. Vol. I, pp. 127-134.

AROCENA, Luis A. «Bernal Díaz del Castillo». En Carlos A. Solé, ed. \*. Vol. 1, pp. 17-21.

FUENTES, Carlos. «La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo». En *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990, pp. 71-94.

SAENZ DE SANTA MARÍA, Carmelo. *Introducción crítica a la «Historia verdadera» de Bernal Díaz del Castillo*. Madrid: Instituto G. F. de Oviedo, 1967.

### 3.2.4. Los estudios del mundo azteca: Sahagún y otros

El franciscano fray Bernardino de Sahagún (1499?-1590) llega a Nueva España en 1529, es decir ya destruido y dominado el antiguo imperio azteca. Su misión era la de evangelizar a los naturales, pero al

margin de ella Sahagún desarrolló, por encargo de «Motolinía» (2.3.4.), una admirable labor de recopilación, estudio y rescate de la cultura vencida, gracias a la cual ocupa un lugar muy importante en el proceso espiritual de la colonia. La tarea no podía ser más difícil porque, poco antes, el obispo e inquisidor fray Juan de Zumárraga había iniciado la destrucción de todo objeto o símbolo religioso de los indígenas, como medio para extirpar la idolatría. Familiarizado con el náhuatl, Sahagún se adentró en el conocimiento de los aspectos fundamentales de esa cultura: religión, filosofía, astronomía, cosmogonía, arte, poesía... Lo hizo consultando e incorporando las versiones directas de los miembros sobrevivientes de la nobleza azteca y de pintores o *tlacuales* de los códices que describían los antiguos mitos y costumbres. Por ese motivo, su *Historia de las cosas de Nueva España*, terminada en 1579 pero sólo publicada por primera vez en 1793 a partir del llamado *Códice Florentino*, es un documento de muy alto valor antropológico: es la primera recopilación orgánica de los aspectos espirituales del mundo mesoamericano a partir de versiones e informaciones orales indígenas. La historiografía que presenta la llamada «visión de los vencidos» comienza con ella (2.4).

En otro nivel, la *Historia*... de Sahagún plantea un interesante caso de asimilación cultural. Lo que comenzó como un mero proyecto instrumental para la evangelización, se va transformando gradualmente en el vehículo de su identificación profunda con el mundo que investigaba y de su auténtica admiración por la grandeza de sus instituciones, teñidas ambas por la nostálgica certeza de que lo que logra recobrar es apenas una pequeña porción de la totalidad perdida para siempre. Así, puede decirse que en este libro las dos culturas enfrentadas por la guerra de conquista, empiezan a dialogar, a reconocerse como tales y a entenderse mutuamente. En las páginas que presentan el propósito y contenido de la obra, Sahagún afirma, con profunda comprensión, que «estas gentes son todas nuestros hermanos, procedentes del tronco de Adán como nosotros, son nuestros prójimos, a quienes somos obligados a amar...»; y poco más adelante llega a decir que «en estas tierras y en esta gente» se juega el destino del cristianismo escindido por el movimiento reformista. La obra está concebida de un modo muy singular: los 12 libros están dispuestos en tres distintas partes: los relatos indígenas mismos, la versión en lengua castellana y 1.800 dibujos en color, todo complementado por un vocabulario de voces náhuatl. La integración de los aspectos histórico-lingüísticos e iconográficos de la obra le otorgan una significación permanente para entender el antiguo mundo mexicano.

Un seguidor de «Motolinía» y Sahagún es fray Juan de Torquemada (1557?-1624), nacido en España, muerto en México y considerado el último de los cronistas franciscanos del xv. Aparte de haber contribuido al teatro evangelizador (2.5.) con obras como *Pasos de la Pasión*, es el autor de *Los veintitún libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerra de los indios occidentales* (Sevilla, 1615), más conocida como *Monarquía indiana*, dividida en tres partes, la segunda de las cuales ofrece amplia información sobre la vida y costumbres de los antiguos mexicanos. La atrevida analogía que propone entre los sacrificios aztecas y el rito de la comunión, inspiró al parecer a Sor Juana (5.2.) cuando ésta escribió las loas de *El divino Narciso* y *El cetro de San José*.

Textos:

SAHAGÚN, Fray Bernardino de. *Hablan los aztecas. Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. de Klaus Litterscheid. Barcelona: Tusquets Editores-Círculo de Lectores, 1985.

— *Códice Florentino*. Ed. facs. del ms. de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana. 3 vols. México: Secretaría de Gobernación-Archivo General de la Nación, 1979.

### 3.2.5. Cronistas indios y mestizos de México

Poco conocidos y aún menos leídos fuera de la región, estos cronistas e historiadores aportan sin embargo datos valiosos sobre las culturas asentadas en ella y de su encuentro con los conquistadores; contribuyen a prolongar la llamada «visión de los vencidos» (2.4.), aunque muestran diversos grados de la asimilación e integración de la antigua sociedad indígena a la nueva realidad colonial. Nos referiremos aquí sólo a tres de ellos.

Hernando (o Ferrnando) Alvarado Tezozómoc (1520?-1610) es autor de una *Cronica mexicana*, comenzada hacia 1598 y terminada en 1609, cuya segunda parte se perdió o quedó inconclusa. Sus datos biográficos son escasos, pero se sabe que, como nieto de Moctezuma, pertenecía a la nobleza derrotada. Sólo a muy avanzada edad emprendió la tarea de recoger sus recuerdos y otros testimonios directos en la *Cronica mexicana*. Desgraciadamente, la obra, escrita en náhuatl y probablemente traducida al castellano por él mismo, resulte de lectura algo

penosa, por el estilo reiterativo, confuso y sin relieve. Pero para conocer las relaciones entre los distintos pueblos y culturas de la meseta mexicana en el siglo XV, sus feroces guerras, sus ritos y costumbres, ésta es una fuente de importancia.

Diego Muñoz Camargo (1528?-1599) era hijo natural de un extranjero que acompañó a Cortés y una mujer nativa. Su vida está asociada a la actividad política y financiera de Tlaxcala, su región natal en la que llegó a ser una figura bastante visible. Aunque se le atribuyen varias obras, la única que realmente escribió fue la que se conoce como *Historia de Tlaxcala*, que fue publicada primero en francés y luego en castellano (México, 1892). La obra es tardía, pues fue escrita la última década del siglo XVI. Su interés histórico-literario reside principalmente en ofrecer una versión «regional» de la conquista. Las antiguas rencillas que dividían a los aztecas y los tlaxcaltecas fueron hábilmente aprovechadas por Cortés, a cuyo lado se alistaron los de Tlaxcala, con la esperanza de ver derrotados a sus enemigos, cuando Cortés desembarcó en las costas de Veracruz. El testimonio de Camargo, además, exuda cierto resentimiento contra el mundo indígena, cierto arbitrio de mestizo que quiere identificarse con la clase criolla más que con las tradiciones de su sangre materna. En la crónica hay claras muestras de su poco aprecio por los nativos, que «carecen de razón y honra, según nuestro modo». Lo malo es que la crónica parece haber sido terminada a la carrera y casi con desgarro; eso produce una sensación de desigualdad, pues el lector pasa de capítulos bastante animados (como el cap. II del Libro II, en el que habla de la Malinche) a otros escritos con un reseco estilo administrativo.

Otro cronista mestizo es Fernando de Alva Ixtlilxochitl (1578?-1650), descendiente de la nobleza de Texcoco y México. Fue alumno del Colegio de Tlatelolco e intérprete en el juzgado de indios. Escribió en castellano, a partir de 1600, una *Historia de la nación chichimeca*, que quedó incompleta, y una serie de *Relaciones*, entre las cuales la más conocida e importante es la *Sumaria relación de todas las cosas que han sucedido en la Nueva España*; ambas obras contienen numerosos datos sobre la vida y los hechos de Nezahualcōyōtl (1.2.3.), lejano antecesor suyo, suficientes como para componer una biografía, aunque bastante imaginativa, del ilustre poeta precolombino. En varios pasajes de sus relaciones hay una nota de serena queja y protesta contra el trato que los de su clase habían recibido de los españoles a pesar de haber aceptado ser vasallos de la corona:

...se nos han quitado los pueblos de nuestra recámara, de donde teníamos nuestras haciendas y heredades en los propios pueblos que nosotros de nuestra gente hicimos y poblamos, de los cual hemos recibido y recibimos notorio agravio, y vivimos muy pobres y necesitados sin ninguna renta... (*Relación de cmoherca*).

Como quizá pueda verse por el fragmento citado, la prosa de Ixtlilxochitl suele ser desabrida y monótona, un incómodo compromiso entre el arte de la crónica española y la de tradición indígena.

Textos y crítica:

ALVA DE IXTILXOCHITL, Fernando. *Historia de la nación chichimeca*. Ed. de Germán Vázquez. Madrid: Historia 16, 1985.

ALVARADO TEZOZÓMOC. *Crónica mexicana*. Ed. de Mario Mariscal. México: UNAM, 1943.

MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Ed. de Alfredo Chavero. México: Innovación, 1978.

## REGIÓN ANDINA

### 3.2.6. Los cronistas del Perú

Aparte de Gómara (3.2.2.) y otros historiadores de Indias, hay una pléyade de cronistas que narran la historia de la conquista del Perú o Nueva Castilla, iniciada por Francisco Pizarro hacia 1528 y culminada en 1532, con la captura del Inca Atahualpa en Cajamarca por un puñado de españoles. Siendo esta conquista la de mayor trascendencia después de la de México, pues abrió vastos territorios al sur del Ecuador para la exploración y brindó grandes riquezas a la corona, es fácil explicarse la copiosa producción cronística que la acompaña o la sigue. Tan abundante, en verdad, que constituye un capítulo aparte en el desarrollo del género, con modalidades y formas de evolución propias. Ha sido necesario, por eso, ordenarlas. Raúl Porras Barrenechea, una fuente de consulta indispensable para la crónica peruana, propone clasificarlos en: cronistas del descubrimiento; cronistas soldadoscos y de la conquista; cronistas de Indias (que se refieren al Perú dentro de obras generales); cronistas de las guerras civiles; cronistas precolombinos (o sea anteriores al Virrey Toledo, cuyo gobierno va de 1569 a

1581), toledanos y postoledanos; y cronistas indios. Nos referiremos a continuación sólo a un puñado de ellos: los que ofrecen el mayor interés histórico o literario.

Entre los soldados y protagonistas de la primera hora de la conquista, prosistas algo bárbaros y testigos tendenciosos, un caso pintoresco, quizá el más literario de todos: el de Alonso Enríquez de Guzmán (1501-1549?), autor de una novelosa autobiografía titulada *Libro de la vida y costumbres de...* (posterior a 1543), que relata sus andanzas de «caballero noble desbaratado» convertido en pícaro indiano —justo cuando está por aparecer la picaresca en España— durante las guerras civiles entre los conquistadores del Perú; aunque es uno de los testigos iniciales de la conquista, confiesa que «no hay cosa más desabrida» que la verdad y prefiere ser ameno, burlón, irreverente. Enríquez escribió además, hacia 1548, un poema en 39 estrofas de arte mayor en homenaje a Diego de Almagro, su protector. De los que escribieron sobre las mismas guerras civiles, Agustín de Zárate (1514-?) es posiblemente el que ofrece la relación más completa, confiable y legible de esos sucesos y de la conquista del Perú. El hecho de haber estado un tiempo en ese lugar, como contador, presenciando directamente las menudas y grandes querellas de los conquistadores, y a veces envuelto en ellas, hace de su testimonio, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* (Amberes, 1555), una obra de considerable valor sobre esos episodios. Bien puede cotejársela con la versión que de ellos da la crónica de Gómara. Anteriores a la época toledana son, entre otros, Juan de Betanzos (1519-1576), quien tiene el mérito de haber sido uno de los primeros quechuistas, lo que lo impulsó a escribir una *Suma y narración de los Incas*, de la que sólo se conoce parte a través de una copia de 1574; y Pedro Cieza de León (1519-1569), que es el primero en escribir una crónica integral sobre el Perú. Este último merece atención especial.

Cuando Cieza llegó a tierras peruanas (1548), el virreinato vivía los tiempos más agitados de las guerras civiles y pudo asistir, como soldado, a la ejecución de los rebeldes Gonzalo Pizarro y Francisco de Carvajal. Sus cualidades de orden y ecuanimidad, igual que su don de observación como viajero e investigador de las realidades de la Nueva Castilla, se advierten en su obra. Su *Crónica del Perú*, cuya primera parte aparece en Sevilla en 1553 (la segunda, *El señorío de los Incas*, se publicó sólo en 1873), lo muestra como un conocedor profundo de la geografía peruana, de sus aspectos etnográficos, su historia antigua y los sucesos de la conquista. Teniendo en cuenta la época que vivió

cuando recogía los datos que le permitieron escribir, admira la voluntad de ser objetivo y enjuiciar serenamente tanto a los indios como a los españoles. Sin poder llamársele un defensor de indígenas como Las Casas (3.2.1.) —y menos por el bajo grado de su pasión—, Cieza deja claramente establecida su profunda comprensión de la cultura quechuina y su adhesión humanista por ella. No sólo eso: por primera vez, la crónica peruana incorpora el testimonio de la historia oral incaica, recogida de labios de los *quipucamayoc* y *orejones* indígenas que lo informaron de valiosos detalles sobre las instituciones de su imperio. Su crónica demuestra que tenía la virtud nata del historiador: la capacidad para organizar, a partir de datos dispersos, un cuadro orgánico, compendioso e interesante para el lector. Una tercera parte de la crónica, que versa sobre el descubrimiento del Perú, anduvo perdida largo tiempo hasta que fue encontrada en la Biblioteca Vaticana y publicada en Roma en 1979.

Los cronistas de la época toledana se distinguen, en general, por su interés en estudiar testimonios de la época incaica y trazar su historia. Es importante aclarar que el florecimiento de la investigación histórica estimulada por Toledo, es consecuencia de un esfuerzo de clara raíz política: tratando de demostrar que España tenía justos títulos para conquistar el Perú, el Virrey impulsó personalmente una extensa serie de *informaciones*, o sea indagaciones *in situ* para probar que habían sido los Incas los que habían conquistado injusta y cruelmente a muchos pueblos indígenas al formar su imperio, lo que era esencialmente cierto; los españoles aparecían así como los «liberadores» de esos pueblos y defensores de sus derechos, aparte de extripadores de sus idollarías. Esto señala un cambio profundo respecto de la cronística anterior, que se había caracterizado por una cierta tendencia benevola o «incásica», pues se basaba principalmente en los testimonios recogidos de los sobrevivientes mismos del imperio. Así se explica la poca simpatía que algunos toledanos, como Polo de Ondegardo (?-1575), tuvieron por el mundo cultural que estudiaron. Otros, en cambio, como Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592?), autor de una *Historia Indica* (terminada en 1572), parecen ganados por la misma grandezza épica de los hechos que narran.

Pero la obra más ambiciosa e importante de este grupo es la *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590) del jesuita José de Acosta (1540-1600). Es una crónica con pretensiones eruditas, que enmarca la realidad física, cultural e histórica del Nuevo Mundo entre consideraciones cosmológicas, bíblicas y moralizantes. En realidad, sólo los

libros V y VI tratan sobre el Perú incaico (además de referencias en otras partes), mientras el VII y último se concentra en la historia del México antiguo; básicamente el interés de Acosta está en la descripción del mundo natural americano, que puede compararse con la de Fernández de Oviedo (2.3.2.). Porras dice que es su continuador y que lo supera en profundidad. Hay una pugna interna en la personalidad del cronista: por un lado, es un devoto defensor de la fe y de la evangelización forzosa de los indios; por otro, es un racionalista, una mente renacentista que niega las creencias dudosamente científicas difundidas por la escolástica, y que manifiesta una comprensión de la naturaleza humana de los nativos. Por estas razones se le ha considerado uno de los primeros escritores científicos de su tiempo, hay una línea que va de Acosta, pasa por el español Bernabé Cobo (*Historia del Mundo Nuevo*, 1636) y llega a Humboldt (6.6.). Como prosista, además, el autor destaca por su claridad, su elegante concisión y su convicción de que la historia, para ser útil, debía estar «bien escrita».

Son también numerosos los cronistas postoleanos, pero nos limitaremos sólo a tres de ellos, muy diferentes entre sí: Martín de Murúa, Miguel Cabello Valboa y Títu Cusi Yupanqui. Fray Martín de Murúa es un personaje del que se desconocen las fechas de nacimiento y muerte, aunque se sabe que escribió en la última década del siglo XVI. Tenía dotes de historiador, pero su interés real quizá no esté tanto en su puntual y extensa relación de la historia del antiguo Perú que nos presenta, desde la fundación del imperio incaico hasta los tiempos que entonces corrían, sino en su gusto (que Porras convierte en prurito literario) por los detalles menudos de la vida cotidiana de los Incas, con las costumbres indígenas trabajando como doctrinero en la región andina peruana y desempeñando altos cargos eclesiásticos; según la crónica de Guamán Poma de Ayala (4.3.2.), quien lo denigra y representa en uno de sus dibujos como una encarnación del mal, era un ex-torsionador y un hombre disoluto. A favor de él como cronista, debe decirse que dominaba el quechua y el aymara y que conocía bastante bien las claves para interpretar los *quipus* incaicos. Su crónica *Origen e historia de los Incas* (Lima, 1911) —que ha sido publicada desde entonces con variantes en su título— estaba acompañada de varias ilustraciones, lo que la hace extrañamente semejante a la *Nueva Corónica* de su antagonista, el indio Poma de Ayala.

La obra no fue completada por su autor y esos vacíos se añaden a la confusa presentación de la genealogía incaica y al estilo de larguissi-

mas frases laberínticas. Más que la primera parte de la obra, que contiene el recuento histórico incaico, o la tercera que describe el perfil físico de la tierra, importa la segunda, en la que Murúa da rienda suelta a su propia pasión o debilidad por la riqueza de los palacios, los complicados ritos de la realeza incaica y el boato de su corte. Sus virtudes son las de un costumbrista, más que la de un cronista. Pero gracias a su gusto por las «ficciones o fábulas» indígenas, nos enteramos de detalles sobre la cultura de los Incas que de otro modo no conoceríamos. Ese continuo trasiego de fuentes indígenas le permite descubrir tesoros de la tradición quechua que reproduce en su texto, como la extraordinaria historia del pastor Acoytrapa y la *niesta* Chuquillanitu, la leyenda erótica (y tal vez pansexual) a la que ya nos hemos referido (1.4.3.). Aunque comprendía bien este mundo y hasta se identificaba con él, Murúa consideraba a los indios —quizá por reflejo de las ideas dominantes en la época toledana— «tristes, melancólicos, cobardes, flojos, tibios, viles, mal inclinados, mentirosos, ingratos...», de poca memoria y de ninguna firmeza» (Libro Segundo, cap. IV).

Más singular es el caso de la *Miscelánea Antártica* (1586) del padre Miguel Cabello Valboa, de quien se conocen pocos datos seguros. Nació en Málaga, se supone que entre 1530 y 1535, y se fija su muerte hacia 1608. Llegó a las Indias en 1566 y vivió en diversas ciudades, entre ellas Bogotá, Quito y Lima; en el Perú (donde estuvo asociado a la Academia Antártica; 4.2.1.) permaneció 25 años y terminó de redactar su obra. Considerar la *Miscelánea* una crónica quizá sea forzado: su mismo título señala que el interés principal de su autor no está en la narración histórica propiamente dicha, sino en la especulación, en la digresión amena, la recopilación de datos curiosos y leyendas fabulosas. Una de sus obsesiones era establecer el origen del hombre americano, tratando de conciliar las evidencias antropológicas y naturales con las Sagradas Escrituras, lo que lo lleva a elaborar (como tantos otros cronistas) las más peregrinas tesis sobre las tribus de Israel, el rey Salomón y el reino de Ofir. Leer esos razonamientos, sus teorías sobre el origen de los volcanes y sus versiones de leyendas de origen indígena, como la de Naylamp (recogida cuando vivía en Lambayeque, en la costa norte peruana), es entrar en un mundo de casi pura fantasía, mucho más cerca de la literatura (salvo quizá en la tercera parte del texto) que de la historia. Por referencias de otros autores, sabemos que Cabello escribió también comedias y poemas, de los cuales sólo se conserva un soneto laudatorio.

El cronista indio Títu Cusi Yupanqui (1529-1570?) es el iniciador

de una vertiente historiográfica que hasta entonces faltaba: la versión de los descendientes del pueblo vencido. Cusi Yupanqui era en verdad un Inca, hijo bastardo del Inca rebelde Manco Inca II, quien encabezó en el Cuzco una revuelta (1536) que puso en serio peligro la conquista española recién lograda. Suele olvidarse que, pese a la rápida derrota militar de los Incas, hubo en el Perú un largo período de resistencia indígena armada, iniciada con la acción de Manco Inca II, que sólo acabará en 1572 con la derrota de Tupac Amaru I, en la época del Virrey Toledo. Durante todo ese tiempo los sobrevivientes de la nobleza incaica lograron restaurar los ritos y costumbres antiguos y establecer, desde el valle de Vilcabamba, en las afueras del Cuzco, un precario «estado neoinca», a veces tolerado por el poder colonial, a veces entremetido en las luchas de sus facciones, otras en abierta rebeldía. En la dinastía de gobernantes posthispánicos que tuvieron un poder político —limitado pero revelador de la fluida y conflictiva situación de los primeros años de la conquista—, Titu Cusi fue el penúltimo Inca, protagonista y testigo de esas sangrientas luchas entre las dos razas.

Su *Instrucción o Relación de la conquista del Perú* (Lima, 1916) no fue escrita por él, sino dictada en 1570 a fray Marcos García, el fraile que lo catequizó en Vilcabamba. La obra era parte de un plan político de esclarecimiento y pacificación, pues antes, emulando a su padre, el heredero se había levantado en armas contra los españoles y había causado algunos estragos. Contiene el relato de la caída del imperio incaico y de la resistencia iniciada por su padre. Aunque la mediación del redactor español crea continuas interferencias cristianizantes en el testimonio, son claros la exaltación de la campaña del padre rebelde y el tono de agravio por las ofensas y abusos recibidos por los indios, sobre todo de parte de los hermanos del conquistador Francisco Pizarro. Es un texto de valor antropológico, pues está cargado con un sentimiento de orgullo por los valores de la vida incaica, el deseo de legitimar su causa y el afán de dar una versión de la historia desde el punto de vista indígena. Se ha dicho que la crónica comporta una recificación de la historia, pero se trata más bien de la «creación», a veces muy antojadiza y tendenciosa, de otra historia paralela, entretijada con mitos, leyendas y simples intereses políticos. Sorprende, en un hombre criado en una tradición histórica como memoria oral, su grado de asimilación de las ventajas que le ofrecía la palabra escrita como vehículo para alcanzar su propósito: «la memoria de los hombres es débil y flaca» nos dice a través de la versión que, ya cristianizado, dicta en quechua a García, en una extraña alianza de vencedor y vencido o de nueva estrategia cro-

nística, que sucede a la lucha armada. Una cuestión difícil de establecer es la proporción en que funcionan los elementos de la triple mediación: la voz del que dicta, la traducción al castellano, la escritura del redactor. Para captar el clima de recelo y división que todavía se vivía en el virreinato peruano, ésta es también una fuente notable.

Las que son indudablemente las más grandes expresiones de la crónica mestiza e india, el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala son autores tardíos, cuyas obras corresponden a comienzos del siglo xvii y los estudiaremos, dentro de ese contexto histórico, en el capítulo siguiente.

Textos y crítica:

- ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Ed. de José Alcina Franch. Madrid: Historia 16, 1987.
- CABELLO VALBOA, Miguel. *Miscelánea Antártica*. Lima: Instituto de Etnología, Universidad Mayor de San Marcos, 1951.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro. *La crónica del Perú*. Ed. de Manuel Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1984.
- MURÚA, Martín de. *Historia general del Perú*. Ed. de Manuel Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1987.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia de los Incas*. Madrid: Miraguano Ediciones-Ediciones Polifemo, 1988.
- TITU CUSI YUPANQUI. *Instrucción del Ynga don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui*. Introd. de Luis Millones. Lima: El Virrey, 1985.
- ZARATE, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Ed. de Jan Kermenic. Lima: Imp. Miranda, 1944.
- CHANG-RODRIGUEZ, Raquel. «La historia del Perú y la Relación del penúltimo Inca». En *Violencia y subversión...*, pp. 1-18.
- O'GORMAN, Edmundo. «Joseph de Acosta», en *Cuatro historiadores de Indias\**, pp. 121-181.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Los cronistas del Perú\**.

## REGIONES RIOPLATENSE Y ANDINA; ZONA INTERMEDIA; COLOMBIA

### 3.2.7. Descubrimientos y exploraciones. Testimonios sobre Chile, Nueva Granada y Río de la Plata

La conquista del Perú, como señalamos, abrió el camino para la exploración y el avance territorial en América del Sur, y trajo consigo ri-

quezas que incrementaron las arcas de España en proporción nunca antes vista. Eso estimuló tanto el interés personal de los conquistadores (que pensaban encontrar todavía mayores tesoros si se internaban en las vastas tierras desconocidas), como el de los testigos que querían documentar sus hechos. Estimuló también su fantasía, pues les hizo soñar con tierras donde podían hacerse realidad viejos mitos y utopías: El Dorado, La Ciudad de los Césares, las Amazonas, el País de la Canela... El descubrimiento del río Amazonas fue una de las empresas más fascinantes y pródigas en apasionantes episodios, aventuras y personajes; entre ellos están: el capitán Francisco de Orellana, descubridor del Amazonas en la expedición organizada por Gonzalo Pizarro para llegar al País de la Canela y el primero en navegarlo a todo lo largo (1541-1542); la expedición del Gobernador Pedro de Ustúa en 1559, organizada por el Virrey Hurtado de Mendoza, cuyo objetivo era conquistar las tierras del oriente peruano en busca de las fabulosas tierras de El Dorado y Omagua, lo que fue impedido por su asesinato en medio de las luchas por el poder con Lope de Aguirre, llamado «El Traidor»; la sangrienta rebelión de éste, cuya figura y leyenda alcanzaron proporciones novelescas y casi míticas, que han sido una constante fuente de inspiración literaria hasta nuestros días. En la formación de la imaginación americana los varios testimonios que recuentan estos hechos son fundamentales.

Ya hemos mencionado el de Gaspar de Carvajal (2.3.2.), que relata el viaje de Orellana, a quien acompañó en esa jornada. De las varias crónicas que tratan la expedición a Omagua y la rebelión de Lope de Aguirre, la más detallada y completa es la titulada *Relación verdadera de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado...* (escrita en el siglo XVI y publicada recién en 1881), del bachiller Francisco Vázquez, soldado del rebelde pero fiel a la autoridad del Rey. Sobre ella se basa otro testimonio: el de su compañero Pedrarias de Almeso, que pinta una imagen aún más negativo del insurrecto. (Todavía en el siglo XVII este tema seguía interesando a los cronistas; ejemplo de ello es el *Historial de la expedición de Pedro de Ustúa al Marañón y de las aventuras de Lope de Aguirre*, del franciscano Pedro Simón [1574-?], desgraciadamente escrito en un lenguaje farragoso e ingrato.)

Aunque en grado menor que las campañas de México y el Perú, las conquistas de Chile, la Nueva Granada (Colombia) y Río de la Plata rindieron una cosecha de cronistas y variados testigos, que fijaron por primera vez el perfil de esas regiones y las hicieron ingresar a la historia y la literatura. Las *Cartas de relación de la conquista de Chile* que Pedro de Valdivia (1500?-1554), conquistador de esa región, dirigió a los

hermanos Pizarro, a Carlos V, al príncipe Felipe y al Consejo de Indias, brindan una interesante narración, hecha en buena y clara prosa, de la fundación de Santiago de Chile y otras ciudades de esa región.

Nos referimos antes, pues está vinculado a las peripicias de Cabeza de Vaca (2.3.5), a los *Comentarios* de Pero Hernández, primer cronista de las conquistas del Río de la Plata y Paraguay. No siendo un prosista refinado, Hernández sabía al menos encontrar episodios pintorescos o entretenidos para aligerar su relato; al contar las constantes luchas entre los españoles y los indios, deja traslucir cierta comprensión por éstos, lo que es digno de mención. Sobre la conquista y la primera fundación de Buenos Aires en 1536 por Pedro de Mendoza —habrá una segunda, en 1580, por Juan de Garay— escribió el fraile Luis de Miranda (1500?) un *Romance*, cuyos 150 octosílabos valen más como testimonio histórico de las penurias sufridas en el asedio de la ciudad, que como obra poética. Quizá más interesante y curiosa sea la *Carta* (1556) que una mujer española, Isabel de Guevara, escribió desde Asunción del Paraguay a la princesa Doña Juana, en la que exalta (y reclama que se reconozca) la heroica y abnegada labor que las mujeres habían cumplido al lado de los hombres en la conquista de esa región. Es, sin duda, el primer documento americano escrito en defensa de las mujeres como protagonistas históricas.

Crítica:

MURRAY, James C. *Spanish Chronicles...*, cap. 4.

PASTOR, Beatriz. *Discursos narrativos...*, cap. 4.

### 3.3. Una nueva retórica

Mientras el interés por el recuento de la gesta conquistadora se mantenía en un punto alto en la conciencia de los ilustrados y el público de mediados del siglo XVI, era visible también que otros azares, otras actitudes empezaban a manifestarse en las jóvenes letras coloniales. La vida se iba pacificando y organizándose, creando una sociedad que —queriendo ser un reflejo de la que existía en la metrópoli— era sin embargo distinta por razones de clima física y espiritual: una sociedad española en la que los incipientes rasgos criollos mudaban los acentos y colores de la vida cotidiana. Los centros de actividad admi-

nistrativa y política eran también los centros que irradiaban la cultura; México y Lima crecían como cortes donde pululaban los poderosos, los abogados, los burócratas, los clérigos y también los aspirantes a poetas y escritores de fama. Poco a poco, las asperezas de la crónica propia de la primera hora, se van limando y apareciendo los ideales de refinamiento, cortesanía y grandeza que eran comunes en la España de entonces.

Haba un sustrato socioeconómico que lo permitía: las cortes virreinales eran tan ostentosas y pródigas como la de la propia península (si no más, para probar justamente la importancia de la España de ultramar). La llegada de cada virrey o su muerte, los actos solemnes de su gobierno, las festividades religiosas y aun las simples actos colectivos tradicionales, estaban rodeados de un boato que incluía las manifestaciones literarias o paraliterarias: teatro, oratoria, declamaciones, concursos poéticos, dedicatorias y homenajes. La palabra cumplía una visible función pública: la de reafirmar el poder colonial y los valores en los que se apoyaba. Surgen así formas características de la época: la prosa cortesana, la lírica culta, la épica guerrera o laudatoria. Y al lado de estas formas —o tal vez al frente— la vertiente satírica y festiva de los que asumían la perspectiva burlesca o escéptica del pueblo o de los meros descontentos, que contemplaban con escepticismo y desdén toda esa bien estimulada abundancia retórica. Un nuevo lenguaje literario nace en esta parte del siglo en América.

## REGIÓN MEXICANA. ZONA INTERMEDIA: COLOMBIA

### 3.3.1. *La prosa cortesana en México y Nueva Granada*

La mayor parte de la obra (diálogos, comentarios, una epístola) del toledano Francisco Cervantes de Salazar (1514?-1575) fue escrita en latín; de lo que escribió en castellano desde que llegó a México (1551), donde se asentó y alcanzó a ser rector (1567) de la Universidad, sólo cabe mencionar su *Crónica de la conquista de la Nueva España*, redactada entre 1557 y 1564 por encargo oficial del Ayuntamiento, y en la que, siguiendo a Gómara (3.2.2.) glorifica a Cortés (2.3.3.). Personaje contradictorio y conflictivo, Cervantes de Salazar debe ser recordado, sobre todo, como un creyente del humanismo erasmista (escribió unos comentarios a los *Diálogos* de Luis Vives) y, en general, un espiñón moderno.

Gonzalo Jiménez de Quesada (1499-1579), el fundador de la Nueva Granada debe ser, junto con Cortés, uno de los conquistadores más cultos de

América. Era un soldado pero también un humanista y un espíritu tan bien cultivado en las antiguas tradiciones poéticas españolas que polemizó ardientemente, como poeta y como crítico, defendiendo el octosílabo contra el endecasílabo italianizante que había invadido ya la península. Su obra poética se ha perdido, pero podemos juzgarlo como prosista a través de una obra que es una densa y vasta refutación histórica en defensa de España: *El Antivoto*, cuyo manuscrito del siglo XVII fue publicado en Bogotá en 1952. Se titula así porque fue escrita para discutir las encomadas tesis antihispanicas del historiador italiano Paulo Jovio. El estilo digresivo y de sobrecargados períodos hace más difícil leer esta polémica revisión de la conducta del imperio español en el marco de la historia mundial.

### 3.3.2. *La lírica culta*

Esta vertiente poética está dominada por el influjo italianizante del Renacimiento. Poetas, versificadores y aficionados a las letras lo siguieron y se mezclaron en un cúmulo casi inextricable de voces. En esta época, parecía que todo aquel que había leído un poco a los clásicos y conocía ciertas reglas del buen decir, encontraba el tiempo, la imprenta y el público que le permitían cultivar la poesía y divulgarla. Prestigiosas academias poéticas, como la Academia Antártica, de Lima, no sólo estimulaban el ejercicio de ese arte, sino que establecían escuelas y orientaban los gustos. Siendo un esfuerzo específico de las sociedades ilustradas criollas, contó con el apoyo entusiasta de los ingenios peninsulares que celebraron a sus colegas americanos. Los visitaron y los cantaron en sus propias composiciones. La imitación era parte del juego literario de entonces; también la imitación de la imitación, lo que explica la superabundancia de sus productos.

Esto mismo plantea un problema bastante espinoso para el historiador y el crítico: separar la paja del grano en un conjunto enorme. Es fácil, en cambio, usar una ironía benevolente o rechazar todo en bloque como manifestaciones triviales, sin ningún valor ni originalidad. Sería un error hacerlo, precisamente porque la cuestión de la originalidad o la sinceridad no pesaba entonces como entre nosotros y, en verdad, era casi desdenable como valor estético: lo que importaba era imitar e imitar bien, dejando a la vista los modelos y el gesto tributario. Hay que leer estas expresiones literarias con un criterio contextual e histórico, es decir, anterior a la interpretación de la creación hecha por el romanticismo. Los poetas del siglo XVII y los siguientes crean como miembros de una comunidad, que comparte un conjunto de valores



estéticos, un repertorio retórico de metáforas y motivos bien establecidos. Crear no era tanto inventar, como tomar algo de la tradición literaria y, de alguna manera, reelaborarlo. El valor no estaba, pues, de nosotros ahora lo ponemos, sino en la habilidad del poeta imitador para *interpretar* coherentemente eso que imitaba, provocando un diálogo entre ambos textos; haciéndolo dialogar con el suyo, el seguidor reanimaba al modelo y lo hacía suyo, ganándose el aplauso del público comprensivo. Delicado balance el de reconocer cuándo este fenómeno se produce, pero es el que tratamos de mantener aquí, destacando lo que alcanza ese objetivo y dejando de lado lo que es mera grafomanía ociosa, la que no produce el efecto justificador y, en cierto modo, innovador de la imitación.

### REGIONES MEXICANA Y ANDINA

En México, los poetas peninsulares Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar y Alarcón vivieron en México por un tiempo y animaron su ambiente literario; en el Perú, poetas españoles menores pero bien establecidos entonces, como Diego Mexía de Fernangil y Diego Dávalos y Figueroa, y el portugués Enrique Garcés, que tradujo hermosamente a Petrarca, se asimilaron a los cenáculos y salones limeños (aunque Dávalos había escrito e influido desde el Alto Perú, donde se dedicaba a la minería), llegando a crear toda una escuela petrarquista cuya fama irradió desde esa capital hasta España. Son bien sabidos los homenajes y préstamos americanos que los miembros y adherentes a estas cortes poéticas merecieron de sus colegas peninsulares, y que aparecen en las obras de Cervantes, Lope y Tirso; recuérdese solamente el elogio al poeta mexicano Francisco de Terrazas que encontramos en el hiperbólico «Canto de Calíope» de Cervantes (en *La Galatea*, 1584):

Francisco el uno de Terrazas tiene  
el nombre acá y allá tan conocido  
cuya vena caudal nueva Hipocrece  
ha dado al patrio venturoso nido.

El trato con las musas indianas era, pues, intenso y venía a coronar, en los numerosos certámenes y torneos poéticos, la grandeza que habían ganado las hazañas bélicas; en realidad, armas y letras eran las dos

fases de un mismo empeño: alcanzar fama y gloria. La competencia académica convertía a cada capital o ciudad grande en la sede misma del Parnaso; en esa afirmación local se asentó el orgullo parroquiano que luego dio origen a la exaltación sistemática de los poetas y las tradiciones nacionales. No las seguiremos aquí, pues el riesgo es nublar con un catálogo de nombres y títulos el panorama de lo que realmente puede interesar al lector de hoy. El mismo monto de los cultores del verso nos permite (o nos obliga a) ser selectivos.

En 1577 apareció en la capital mexicana *Flores de barria poesía*, una recopilación antológica de poetas novohispanos al lado de muestras de sus colegas y contemporáneos españoles, en un esfuerzo por demostrar que sus émulos indianos no les iban a la zaga. Entre los poetas locales, entresacamos dos nombres de considerable importancia: el de Francisco de Terrazas y el de Fernán González de Eslava, a quien ya vimos antes como autor teatral (2.5.). Se considera a Terrazas (1525?-1600) el primer poeta mexicano. Gran parte de su obra se ha perdido; lo que se conserva es poco: nueve sonetos, 10 décimas, una epístola y fragmentos de un poema épico (3.3.4.3.). Pese a estar traspasado por la tradición italianizante (Petrarca, Garcilaso) y por ecos de Camões y Herrera, revela tener auténtica inspiración y finura verbal; este soneto titulado «A una dama que deshabló una vela con los dedos» demuestra además su ingenio y su don de observación:

El que es de algún pelígro escarmentado,  
suele temerle más que quien lo ignora;  
por eso temí el fuego en vos, señora,  
cuando de vuestros dedos fue tocado.

Mas ¿vistes qué temor, tan excusado  
del daño que os hará la vela agora?  
Si no os ofende el vivo que en mí mora,  
¿cómo os podrá ofender fuego pintado?

Prodigio es de mi daño, Dios me guarde,  
ver el pábilo en fuego consumido,  
y acudirle al remedio vos tan tarde:

Señal de no esperar ser socorrido  
el mísero que en fuego por vos arde,  
hasta que esté en ceniza convertido.

El caso de González de Eslava, de cuyo origen y vida se sabe poco, presenta un caso singular de escritor que cultivó el teatro y la poesía, la vertiente culta y la popular, la lírica religiosa y la burlesca. Llegó a Nueva España hacia 1558; hacia 1575 se ordenó de sacerdote. Fue amigo del poeta Terrazas, con quien sostuvo un debate poético en décimas (el insólito tema era *Sobre si la lei de Moisés es buena o no*) y con quien sufrió proceso judicial. En una época dominada por el petrarquismo y el general influjo italianizante, Eslava, sin renunciar del todo a él, cultiva una veta poética más cercana a la tradición castellana, siguiendo el modelo del cancionero: un lenguaje (lírico, satírico o dramático) más simple, más espontáneo y popular, aunque no menos riguroso y formalizado. El autor lo usa con especial destreza en sus composiciones de tema religioso o devoto que son graciosos razonamientos sobre los misterios y hechos milagrosos de la tradición judeocristiana. En una «Canción a Nuestra Señora» celebra a una Virgen morena con estos versos de fresco sabor popular:

Al Sol, morena, anduvistes,  
tanto, que en vos se encerró:  
el Sol de vos se vistió  
y vos del Sol os vestistes;  
y por vos, linda morena,  
rindiéndose a vuestro amor,  
el tiempo abrevió el Señor  
de nuestra gloria y su pena.

Pero abundan en su obra las composiciones que tienen un grado mucho más alto de elaboración conceptual y retórica, que permiten ver a Eslava como un precursor del conceptualismo del siguiente siglo. Esta canción «a lo divino» inspirada o «contrahecha» a partir de otra, da un buen ejemplo de esa vena:

—¿Cómo, siendo por quien vivo,  
yendo en vos, me quedo acá?  
Libre quedáis de captivo,  
y atado en mi yugo allá.  
—Pues, ¿por qué así me apremiáis,  
si premiarme pretendéis?  
—Porque suelto no perdáis  
lo que preso ganareis.

Algunos de sus sonetos y líras aparecieron por primera vez en *Flores de varia poesía*, pero la edición póstuma de sus obras, *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas* (México, 1610), recoge, aparte de sus piezas teatrales, más de 150 composiciones poéticas. Al leer la poesía de Eslava hay que tener en cuenta que es, en su mayor parte, poesía de circunstancia, escrita bajo exigencias del santoral católico, y que era complemento de la música sacra.

Al sacerdote erasmista Lázaro Bejarano (comienzos del siglo XVI-1574?) hay que recordarlo sobre todo como introductor en México de los metros italianos y activo miembro del círculo de Cetina. Su *Diálogo apologetico*, en el que mostró su independencia frente a la escolástica (por lo que ya había tenido problemas con la Inquisición), se ha perdido.

Ya nos hemos referido al pasar a Enrique Garcés (1525?-1595?). Hay que agregar ahora que su traducción de los *Sonetos y canciones* (Madrid, 1591) de Petrarca, realizada mientras vivía en el Perú (1547-1589), fue también celebrada por Cervantes en su «Canto de Callope», como uno de los más notables intentos por difundir al poeta italiano en América: ese mismo año publicó su versión de *Los Lusitádas* de su compatriota Camões. Dejando de lado el ditirambo cervantino, hay que decir que las traducciones petrarquianas de Garcés, siendo inspiradas, son menos fieles de lo que se cree y son a veces paráfrasis o versiones libres de motivos y fórmulas en los que ambos de veras sintetizaban. Al margen de la fidelidad textual, podía lograr resultados tan finos como éste:

Valle que de mis llantos eres lleno,  
río, que dellos tomas más aumento,  
peces, aves y fieras, que el asiento  
en tal lugar tenéis, y tan ameno.

Aire con mis suspiros más sereno,  
senda dulce, que amarga ahora siento,  
collado que otro tiempo gran contento  
me dabas, con quien tanto ahora peno:

En vosotros conozco lo pasado,  
mas en mí no, que de una dulce vista  
albergue soy tomado de amargura.

De aquí vía yo mi bien, de donde es ida desnuda al cielo en paso apresurado, dejando acá su linda vestidura.

La actividad de este portugués dentro de la Academia Antártica, al lado de Dávalos y Figueroa y otros ingenios limeños, fue decisiva en la formación de la escuela poética local. Dávalos y Figueroa había nacido en Écija en 1550; de noble cuna y temperamento galante, abandonó su patria tras un lance de amor y llegó en 1574, tras azarosa navegación, a Lima con la triple aureola de exiliado, enamorado y poeta. En su tierra, ya había bebido en fuentes italianas, varias de las cuales trajó; numerosos versos y coloquios amorosos de su propia cosecha se leen en la *Miscelánea Austral* (Lima, 1602), de la que puede considerarse segunda parte la *Defensa de damas*, poema en octavas reales que subraya el artificioso feminismo que se respira en todo el conjunto. El siguiente soneto, de alambicada delicadeza, muestra bien el ideal petrarquista (la mujer amada reflejando en el espejo su perfección extraterrena) que Dávalos perseguía:

Belleza suma en suma gentileza,  
sumo valor en sumo entendimiento,  
suma grandeza en singular talento  
y suma gracia, suma en su riqueza.

Suma bondad en suma de pureza,  
sumo esplendor en sumo crecimiento,  
sumo donaire en tal merecimiento  
que envidia explica y canta su grandeza.

No me troquéis por otra luz alguna  
que si es más clara en vos será dañosa,  
manifestándoos lo que yo no nuestro,  
pues sol, estrellas, cielo y clara luna  
no son cual vos, y así de voz penosa  
llena de amor padeceréis del vuestro.

Es interesante relacionar los coloquios de éste en la *Miscelánea Austral* con los *Diálogos* de Platón, *Il Cortegiano* de Castiglione (que liga la condición de poeta a la de amante) y los *Dialoghi d'Amore* de

León el Hebreo, que en 1590 traduciría del toscano el Inca Garcilaso (4.3.1.); el clima del humanismo renacentista había introducido en los hombres cultos de la época el gusto por especular con estos sutiles temas filosófico-morales en forma de coloquios, que permitían hablar de un poco de todo, desde el amor hasta la astronomía. No hay que confundir este libro con la *Miscelánea Antártica* de Cabello Valboa (3.2.6.). En ésta y otra miscelánea, el *Parnaso Antártico de obras amatorias* (primera parte, Sevilla, 1608; segunda parte, 1617) del poeta andaluz Diego Mexía de Fernangil (1565?-1620) aparecen, aparte de sus traducciones de 21 epístolas de las *Heroidas* y «la invectiva contra Ibis» de Ovidio, algunos autores y textos vinculados al espíritu de la academia limeña. De ellos el más importante es un texto anónimo, el *Discurso en loor de la poesía*, epístola en verso que estudiaremos en el próximo capítulo como ejemplo del manierismo americano (4.2.1.). Quizá debe rescatarse el nombre del director de la Academia, Antonio Falcón, poeta y traductor del que se sabe que imitaba a Tasso y Dante en versos que se han perdido. Como puede verse, la labor que caracteriza a estos escritores (y que les da un lugar en el proceso histórico de las letras coloniales) es sobre todo la de traductores y difusores de la literatura italiana y de la herencia grecolatina, mucho más que su propia creación; son mediadores entusiastas de una cultura que será dominante en el período.

Textos y crítica:

Becco, Horacio Jorge, ed. *Literatura colonial hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.

— *Flores de varía poesía, un cancionero inédito mexicano de 1577*. Ed. de Renato Rosaldo. México: Abside, 1952.

GONZÁLEZ DE ESTABA, Fermán. *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas*. Ed. de Joaquín García Icazbalceta. México: Antigua Librería Imprenta de Francisco Díaz de León, 1877.

— *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ed. de Margit Frenk. México: El Colegio de México, 1989.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México: UNAM, 1942.

MEXÍA, Diego. *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*. Ed. facs. e introd. de Trinidad Barrera. Roma: Bulzoni, 1990.

TERRAZAS, Francisco de. *Poesías*. Pról. de Antonio Castro Leal. México: Pórtula, 1941.

- BLANCO, José Joaquín. *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura de la Nueva España. 2.\**
- CARILLA, Emilio. «La lírica hispanoamericana colonial». En Luis Inigo Madrid. Ed. *Historia de la literatura hispanoamericana\**, I, pp. 237-274.
- COLONBI-MONCUNO, Alicia. *Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la «Miscelánea Austral»*. Londres: Tamesis Books, 1985.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1962.
- PASCUAL BUÑO, José y Arnulfo HERRER. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: UNAM, 1994.
- PENA, Margarita. *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México: Dirección de Literatura/UN, Ediciones del Equilibrista, 1992.
- TAURO, Alberto. *Esguinidad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Huascarán, 1948.

### 3.3.3. La poesía satírica: Rosas de Oquendo

Junto a esta línea poética, generalmente envarada y desligada del acontecer profundo de la sociedad, corría otra, más vibrante, animada y espontánea: la sátira, expresión que llegará a ser una robusta tradición en nuestra literatura, viva todavía hasta bien avanzado el siglo XIX. En verdad, la sátira es la forma favorita en la que se manifestaba el espíritu crítico de la época y es por eso un testimonio de considerable importancia para conocer el funcionamiento real de la sociedad americana y la conducta concreta de sus individuos: nos permite ver, entre violentas burlas e insinuaciones festivas, la distancia que frecuentemente se abría entre las doradas expectativas de venir a «hacer la América» y las miserias de la vida cotidiana, entre la pomposa retórica del mundo oficial y la terquedad con la que la negaban los hechos menudos. Las Indias era un semillero de grandes ilusiones y un purgatorio de desencantados y rencorosos, los estímulos ideales para generar una literatura que podía hablar, con pugnacidad y gracia, a veces con malos modales, desde los márgenes mismos de lo aceptable; una *literatura de protesta* disimulada en la alusión risueña pero envenenada y radicalmente escéptica. Es también interesante observar que la sátira era una forma muy versátil, que nacía arimada a la vertiente de la poesía popular, pero que podía prestarse también recursos propios de la lírica culta. Además, la sátira liga las viejas tradiciones del verso español (remontando así la corriente italianizante) con el incipiente espíritu

tu criollo, algo levantisco y desconfiado de las normas socioculturales impuestas por la península.

Ejemplo de ello es un poeta vinculado tanto a Lima como a México: Mateo Rosas de Oquendo (1559?-1612?), cuyo talento es definitivamente satírico. No se sabe mucho de él, aparte de lo que él mismo incluye en su obra:

Digo que salí de España  
en el verdor de mis años  
y el abril de mi esperanza,  
cuando Fenis, mi enemiga,  
tan hermosa como ingrata  
quiso pagar a mi fe  
la cuenta en que se hallaba...

(«Respuesta de una carta...»)

Se presume que era andaluz, soldado, aventurero y encomendero de indios en el Río de la Plata. Estruvo en América desde 1585, vivió en Lima hacia 1594 y en 1598 pasó a residir en México, donde estuvo hasta su muerte. Lo más conocido y celebrado de él es su largo romance (más de 2 mil versos) titulado *Sátira hecha por... a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598*, uno de los primeros grandes ejemplos de su género en América. Es una diatriba tan feroz como divertida de las costumbres y vicios del mundillo limeño, desde los poderosos de la corte hasta los vagabundos de la calle. Oquendo conocía bien los mejores ejemplos de la poesía festiva, sus técnicas demoleedoras del ridículo y el vejamen despiadado. Su poema es una verdadera catara de injurias y bromas contra todo y contra todos, pero especialmente contra las mujeres (cuyas costumbres sexuales fustiga con verdadero furor), la pretensión social, la codicia de comerciantes y aventureros, y el relajamiento y frivolidad general de las gentes. Entrando y saliendo de la escena, el autor hace desfilar ante nosotros una verdadera galería de tipos y figuras que no valen tanto (sobre todo ahora) por su alusión a realidades concretas o verdaderas, sino por su vigor retórico y la energía verbal con los que se les retrata. Véase aquí cómo el recurso anafórico refuerza esa impresión:

¡Qué de rostros amarillos,  
qué de purgas y jarabes,  
cuántas por no poder más

dan billetes y mensajes  
y otorgan sus escrituras  
para el día que se casen!  
Qué pocas ejecuciones,  
qué pocas costas les hacen,  
qué quejosos los maridos,  
qué contentos los galanes,  
qué de ladrones en rueda,  
qué de justos en la cárcel;  
qué de aguas van a la plaza,  
qué aunque claras y suaves,  
no las beberá un enfermo  
si viese los manantiales! (vv. 203-218).

En la tradición satírica peruana, Oquendo inicia una línea que seguirá con Caviedes (5.5.1.) y se prolongará en muchos otros escritores festivos coloniales y republicanos.

Textos y crítica:

ROSAS DE OQUENDO, Mateos. *Sátira hecha por M. R. de O. a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598*. Ed. crít. de Pedro Lasarte. Madison: The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1990.

JOHNSON, Julie Greer. «Mateo Rosas de Oquendo». En *Satire in Colonial...\**, pp. 32-49.

### 3.3.4. El surgimiento de la épica

Se ha notado, con razón, que los gérmes de la épica están en ciertos pasajes de la crónica americana, con su exaltación de las hazañas bélicas y las increíbles aventuras en tierras extrañas que forman parte de la conquista. Esta empresa era no sólo un desafío para el afán de dominio del hombre europeo de ese tiempo, sino también para su imaginación. El tema americano vendrá a enriquecer y renovar la épica; en la España aurisecular, no logró alcanzar mayor relieve, incluso en las manos de Lope. Quizá porque, pese al prestigio de la epopeya como la más alta forma literaria, crecía el gusto por la novela en sus formas favoritas entonces (la pastoril, la picaresca), como género ideal para expresar los nuevos intereses y conflictos de la sociedad peninsu-

lar. Entre mediados del siglo xvi hasta mediados del siguiente, la mejor épica escrita en castellano será, pues, la hispanoamericana, lo cual confirma las intensas relaciones que existían entre las letras de ambas orillas. Pero hay que subrayar que los contextos extraliterarios en los que ambas épicas se producían, eran considerablemente distintos: la peninsular se apoyaba en la tradición grecolatina y se adaptaba a las exigencias de afirmación nacional en la época medieval; tal tradición no existiría, por cierto, en América (la de origen prehispánico era casi totalmente ignorada entonces) y había que adecuar los rígidos preceptos épicos a una realidad nueva y disímil. El paradójico resultado es que los poetas épicos que escribieron en América respetaron y reinterpretaron esos principios mejor que los peninsulares, y que los hechos asociados a la experiencia americana revitalizaron la tradición europea incorporándole temas, paisajes y asuntos que le eran del todo ajenos. En un género cuyos modelos estaban cabalmente consolidados, la épica hispanoamericana abrió perspectivas que suponían una inesperada renovación; una de ellas deriva del hecho de que los asuntos eran contemporáneos y no reconstrucciones fabulosas o imaginarias de épocas remotas: en la mayoría de los casos, como veremos, el poeta épico era un testigo o un actor de los hechos que narraba, lo que lo acercaba al tono de la crónica y el testimonio. Ocupémonos aquí de los dos que inician este género en la segunda mitad del xvi: Ercilla y Castellanos.

#### 3.3.4.1. La gesta de Chile en *La Araucana*

La aparición, en 1569, de la primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), inaugura la épica culta americana. Este poema es cronológicamente el primero de una larga tradición, y sin duda, pese a sus lagunas y sus fórmulas convencionales, el ejemplo más logrado del género entre todos los que lo siguieron. Nacido en Madrid, de familia noble, Ercilla entró a servir en la corte, a los quince años, como paje del príncipe Felipe. Llegó al Perú en 1556, acompañando al Virrey Hurtado de Mendoza, nombrado para combatir la rebelión de Hernández Girón (3.2.7). Sofocado este alzamiento, el Virrey designó a su hijo don García como Gobernador de Chile, y Ercilla se sumó a la expedición, cuya finalidad era someter a los aguerridos araucanos. Así, llega a Chile en 1557; el año y medio que pasa en esa campaña es la parte decisiva de su experiencia americana, a la que llamará más tarde «los más floridos años de mi vida», pues allí

protagonizó o presenció hechos tremendos y heroicos, y concluyó la idea de escribir un poema que recogiese sus impresiones de la lucha.

La primera parte de ese poema, *La Araucana*, consta de 15 cantos y apareció en Madrid en el año arriba indicado; en 1578 vieron la luz la primera y la segunda (cantos XVI-XXIX); y en 1589 la tercera (cantos XXX-XXXVII), en la misma ciudad. Según la leyenda (y el poema está envuelto en esa atmósfera por varios motivos), Ercilla escribió secciones de su obra prácticamente en el campo de batalla o, como él declara, en los descansos nocturnos de la lucha, usando algunas veces «cuero por falta de papel». En su tiempo, la historicidad del poema fue dada por supuesta e invocada muchas veces, como si fuese una crónica escrita para confirmar la verdad de lo que ocurrió en tierras chilenas; hoy sabemos que hay mucho más de fantasía, invención e hipóbole poética en lo que nos cuenta Ercilla. Su verdadero mérito, como cantor de la campaña del Arauco, no está en su veracidad, sino en la convicción general que inspira su voz, pese a los notorios préstamos y trasplantes directos de la herencia épica clásica y europea. En varios pasajes, el autor insiste en hablar sólo de lo que vio y conoció mejor que nadie, pues

Pisada en esta tierra no han pisado  
que no haya por mis pies sido medida

y afirma que

Si causa me incitó a que yo escribiese  
con mi pobre talento y torpe pluma,  
fue que tanto valor no pereciese  
ni el tiempo injustamente lo consuma (XII, est. 71-72).

Pese a estas protestas, lo contrario es lo cierto: es la invención literaria de una realidad física y de un acontecer histórico, que suplantaron a los hechos mismos pero sin desvirtuarlos, lo que hace de él un auténtico fundador de las letras chilenas y del lenguaje épico hispanoamericano. Su intención al escribir el poema es clara y común a muchos poetas épicos: dejar memoria para la posteridad de un notable hecho de armas y exaltar el valor de los vencedores. Ha sido bien observado y largamente discutido que también exalta el coraje de los araucanos. Hay que aclarar de inmediato que, siendo transparentes la viva impresión que la resistencia indígena le produjo y los impulsos de piedad

que le inspiraron, el levantar los méritos del enemigo para elevar los del vencedor, es un recurso épico habitual en el Renacimiento.

Debe advertirse igualmente que esos méritos son esencialmente viriles y guerreros: valor, entereza, amor a su tierra, capacidad para soportar el sufrimiento físico, arrogancia ante la muerte; al margen de eso, Ercilla no deja de mostrar el horror que le producen la barbarie araucana, su crueldad, su baja espiritual juzgada desde la perspectiva de la civilización cristiana. Creer, por sugestión del americanismo del poema, que hay en él un sentimiento «proindigenista», es un error o al menos una exageración: Ercilla no olvida que es un conquistador español cuya alta misión es someter a los naturales a sangre y fuego, y lo justifica como parte de una gran empresa imperial. Al exaltar la fuerza y resistencia física de los indios (como lo demuestra el tan citado episodio [Canto III] del desafío entre los caciques araucanos que gana Caupolicán), Ercilla otorga además a estos personajes un papel muy importante en el poema: subrayar el elemento exótico y pintoresco, que contribuye al carácter excepcional y sobrehumano de la epopeya. *La Araucana* transmite, frecuentemente con una cercana autobiográfica, esa experiencia de un mundo de hazañas y hombres vistos como extraordinarios, los que sin duda lo impulsaron a escribir.

El poema le da margen incluso para aludir veladamente a su disputa armada con Juan de Pineda, debido a la cual perdió el favor de García Hurtado de Mendoza, fue enjuiciado, condenado a muerte y enviado a prisión. Con amargura apenas contenida, dice al pasar

... que es opinión de sabios  
que adonde falta el rey sobran agravios (IV, est. 5).

Pero en las líneas finales del poema el asunto reaparece con mayor urgencia, pues lo vincula a la escritura del mismo:

Que el disfávor cobarde, que me tiene  
arrinconado en la miseria suma,  
me suspende la mano y me detiene  
haciéndome que pare aquí la pluma (XXXVII, est. 73).

Hay una presencia dominante del cantor en el texto (en lo que sigue otra convención del género), cuya voz individual o colectiva es la

que dirige explícitamente la acción y aun comenta o reflexiona sobre el acto mismo de narrarla:

Aquella noche, yo mal sosegado,  
 reposar un momento no podía  
 o ya fuese el peligro o ya el cuidado  
 que de escribir entonces yo tenía (XVII, est. 34).

A pesar de esas instancias de confesión personal que lo atraviesan, el interés mayor del poema está en su núcleo épico: las batallas e incidentes sangrientos que enfrentan a los españoles con los araucanos. Es por eso que cabe considerar que el foco está en la Segunda Parte (y parcialmente en la Tercera) y que fue ésa la que el autor escribió primero, en el mismo escenario de los acontecimientos; lo demás brinda el marco necesario para dar mayor grandiosidad e importancia a la historia central. En los 20 años que lleva la publicación completa de la obra, Ercilla tuvo amplia ocasión de revisar y modificar su plan original, que nació como un esfuerzo específico por dejar un testimonio poético de la guerra chilena.

Por eso, la Primera Parte narra sólo acontecimientos anteriores a la llegada del autor a Chile, es decir, los prolegómenos de la expedición punitiva contra los araucanos rebeldes, cuya resistencia había puesto en serios problemas la conquista española de esas tierras; presenta episodios bélicos claves como la derrota española en Andalicán (V), las muertes de Lautaro y Juan de Villagra (XIV); y termina con el relato de la tempestad «que entre el río de Maule y el puerto de la Concepción pasamos», es decir, justo el momento en que su testimonio directo de la expedición chilena puede comenzar. La primera octava real, que sienta el noble tono del poema y da una idea del arte literario de Ercilla, es justamente famosa:

No las damas, amor, no gentilezas  
 de caballeros canto enamorados,  
 ni las muestras, regalos y ternezas  
 de amorosos afectos y cuidados;  
 mas el valor, los hechos, las proezas  
 de aquellos españoles esforzados,  
 que a la cerviz de Arauco no domada  
 pusieron duro yugo por la espada.

El asunto histórico y la exaltación épica quedan allí definidos con nitidez y sobria elegancia, bien aprendidas de Ariosto, cuyos conocidos versos del *Orlando furioso* parece evocar y a la vez contradecir: «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto*». Que Ercilla es consciente de los riesgos de esa decisión de entregarse como poeta «al furor de Marte» (I, est. 5), se hace evidente en el exordio que da comienzo al canto XV —una fórmula que se repite en la mayoría de los otros—, donde lo oímos lamentarse en una octava que contiene un eco de la primera:

¿Qué cosa puede haber sin amor buena?  
 ¿Qué verso sin amor dará contento?  
 ¿Dónde jamás se ha visto rica vena  
 que no tenga de amor el nacimiento?  
 No se puede llamar materia llena  
 la que de amor no tiene el fundamento;  
 los contentos, los gustos, los cuidados,  
 son, si no son de amor, como pintados (XV, est. 1).

Esto explica por qué hay episodios amorosos en el texto, incluyendo los pasajes en los que aparece Dido (XXXII-XXXIII), a los que volveremos en un momento. Hay otros episodios amorosos en el poema, protagonizados por lo general por mujeres indígenas, como el de Guacolda y Lautaro (XIII-XIV) o el de Fresia y Caupolicán (XXXIII), que tratan de romper la monotonía del asunto dominante y establecer el clásico contraste entre los temas bélicos y eróticos. Tampoco está ausente el motivo de la Fortuna, que decide los combates entre españoles y araucanos, pues

...no bastó riqueza, honor y gloria  
 con todo el bien que puede desearse  
 a llevar adelante la victoria;  
 que el claro cielo al fin vino a turbarse,  
 mudando la Fortuna en triste estado  
 el curso y orden próspera del Hado (II, est. 5).

En varias ocasiones, sin temor de abandonar el tema central de su poema, el autor intercala relatos de carácter histórico, legendario, mitológico o fabuloso. En el canto IX se produce la aparición milagrosa de una figura femenina «cubierta de un hermoso y limpio velo» (o sea

la Virgen) que salva a los españoles de una tempestad. La aparición de la diosa Belona, mientras el cantor duerme, es el pretexto que usa en los cantos XVII y XVIII para evocar la batalla de Felipe II en San Quintín, contra los franceses, mientras narra el asalto al fuerte de la Concepción. En los cantos XXIII y XXVI se desarrollan los episodios relativos al mago Fitón, de cuyos extraordinarios poderes le da señas —anacrónicamente— el anciano indígena Guaticolo, y que parecen inspirados en motivos de Virgilio y Lucano. Todo el canto XXIV está consagrado a anunciar el triunfo español en la batalla de Lepanto contra «la armada turquesca», en la que reaparece fugazmente el mago Fitón. Pero el episodio más comentado (y criticado) de todos por positizo e inverosímil, es el mencionado de la reina Dido, personaje virgiliano que Ercilla evoca con el pretexto de que lo hace «a ruego de ciertos soldados» y con la intención moralizante —que luego se volverá un motivo constante en la épica americana— de restaurar el honor que el poeta latino arrebató «a la reina de Tiro injustamente». Estas digresiones, anacronismos e interpolaciones eran parte del lenguaje épico de la época, que el autor no hace sino seguir. Más que el carácter peregrino o extraño de ese material, puede reprochársele a Ercilla la excesiva longitud de tales pasajes, que, en vez de aliviar la monotonía temática del texto creando situaciones que refresquen la atención del lector, se vuelven más bien obstáculos a la fluidez de la acción.

Aunque la cultura renacentista del autor era menos amplia de lo que todo esto hace suponer (puede considerársele un aprendiz del humanismo de su tiempo, aprendizaje que sólo completó en su madurez), los pasajes citados revelan que estaba familiarizado no sólo con Ariosto y Virgilio, sino también con Dante, Boccaccio, Petrarca, Sannazaro y otros poetas menores de la tradición italiana. Dejando de lado la discusión sobre fuentes clásicas, medievales o renacentistas en episodios específicos de *La Araucana*, lo importante es destacar la *libertad estética* con la que Ercilla compone su poema; si Ariosto y Virgilio son los influjos más notorios, hay que subrayar que el autor marca sus diferencias con ambos. Del primero aprendió, por ejemplo, la técnica de cortar un relato y continuarlo más adelante creando un efecto de expectativa y «suspensión», pero no lo siguió del todo en el gusto desotibinado por lo fantasmagórico y abiertamente fantástico. Y ya hemos visto que, en el episodio de Dido, corrigió deliberadamente a Virgilio. Las virtudes de Ercilla son las de la medida, el rigor, la fidelidad general a una visión histórica (ya que no a sus detalles concretos), la sobriedad de su voz incluso cuando usa la hipérbole propia del género. Aun-

que no siempre parezca inspirado, su diligencia y sensibilidad poéticas bastan para convencer al lector y capturar su interés.

Lo singular en su tratamiento poético de la historia está en que, verdaderamente, no se deja distraer de lo que constituye su centro de interés: la gesta que un puñado de hombres realiza en un medio extraño y contra un enemigo temible. No importa cuántos desvíos y excursos tome, cada vez que Ercilla vuelve a su asunto lo hace con la misma fuerza y convicción, y como si nada lo hubiese interrumpido; es esa constancia del tono lo que otorga al poema una identidad estética perfectamente reconocible. El autor sintió profundamente el carácter dramático, trascendente y heroico de su tema y así se lo deja sentir al lector. Los elementos básicos del acontecimiento grandioso y a la vez trágico están presentes: el triunfo y la derrota, la libertad y la opresión, el mundo ideal y la violencia, el valor y la traición, el sufrimiento y la gloria... En la visión de Ercilla, estas oposiciones se presentan frecuentemente en un estado de fusión inextricable, que envuelve a vencedores y vencidos en una misma aura: la de protagonistas de un hecho señero. Hacia el final del poema, al relatar la terrible muerte de Caupulicán, el poeta retoma el motivo de la Fortuna y exclama:

No hay gusto, no hay placer sin su descuento  
que el dejo del deleite es el tormento (XXXIV, est. 1).

Es decir, no hay victorias ni derrotas absolutas y los grandes acontecimientos están también teñidos en sangre, miseria e injusticia. En el discurso que pronuncia ante Reinoso, Caupulicán le da al español una lección moral sobre el arte de vencer y perdonar:

Mira que a muchos vences al vencerte,  
frena el ímpetu y cólera dañosa  
que la ira examina al varón fuerte  
y el perdonar, venganza es generosa (XXXIV, est. 11).

Si bien se mira, el tema de este poema épico elaborado según los tópicos y costumbres estéticas del renacimiento europeo, plantea una cuestión que no puede ser más actual: la inhumanidad de la guerra y la sangrienta conquista de un pueblo por otro (aunque afirme, en el canto XXXVII, que la guerra es de derecho natural pues «la guerra fue del cielo derivada»). No es de extrañar, por eso, que *La Araucana* haya sobrevivido a su época con una lozanía que ningún otro ejemplo



del género ha alcanzado entre nosotros. Así, ha inspirado, aparte de romancistas y otros poetas épicos del siglo xvii y xviii, a poetas de nuestro tiempo, como Gabriela Mistral o Neruda, quien, en su *Canto general*, celebró a Ercilla por su profunda afirmación humana y social de la realidad chilena.

Texto y crítica:

ERCELLA, Alonso de. *La Araucana*. Ed. de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, 2 vols. Madrid: Castalia, 1979.

LENER, Isaías. «Ercilla y la formación del discurso poético áureo». En *Basqueiros otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*. Brian Dutton y Victoriano Roncero López, eds. Madrid: Castalia, 1992, pp. 155-166.

MADRIGAL, Luis Inígo. «Alonso de Ercilla y Zúñiga». En L. I. M., ed. *Historia de la literatura hispanoamericana\**, I, pp. 189-214.

PASTOR, Beatriz. *Discursos narrativos\**, cap. 5.

PIERCE, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1968.

PINERO RAMÍREZ, Pedro. «La épica hispanoamericana colonial». En Luis Inígo Madrigal ed. \*, I, pp. 161-188.

RIECHTGFEN, Erich von. *Tradicionalismo épico-novelistico*. Barcelona: Planeta, 1972.

VEGA, Miguel Angel. *La Araucana de Ercilla. Estudio crítico*. Santiago: Spenador, 1969.

VEGA DE FEBLES, María. *Huellas de la épica clásica en «La Araucana» de Ercilla*, Miami: Ediciones Universal, 1991.

## ZONA INTERMEDIA: COLOMBIA

3.3.4.2. La desmesura épico-histórica de Juan de Castellanos

El poema *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos (1522-1607) goza de la justa pero incómoda fama de ser el más extenso que existe en lengua castellana (se ha observado que es ocho veces más largo que la *Divina Comedia*), y tal vez que cualquier otra obra poética moderna en cualquier lengua. Es una obra tiránica y aplastante, cuyos versos, como decía Menéndez Pelayo, son «casi ilegibles de seguidas». Algunos detalles de su génesis y composición agravan su enormidad: Castellanos escribió la obra dos veces, primero en prosa, como una crónica, y luego como un poema, en octavas; siendo im-

so, al publicarse el conjunto se eliminó de él toda una sección, con más de 5 mil versos, sobre las aventuras del pirata Francis Drake; en total, Castellanos empleó unos 50 años de su vida en elaborarlo; no contento con eso, en la parte IV y final del poema, anunciaba su intención de prolongarlo, deseo que sólo la muerte le impidió realizar. Nacido en Sevilla, la experiencia vital del autor es más americana que española, pues pasó por lo menos unos 66 años entre la Capitanía de Venezuela y el virreinato de Nueva Granada, cumpliendo diversos cargos eclesiásticos y sobre todo redactando su gigantesca obra. Únicamente la primera parte se imprimió en vida del autor (Madrid, 1589). Sólo en 1847 se publicaron las tres partes juntas; y en 1886, la cuarta, todas en la misma ciudad. El total supera los 100 mil versos.

Queriendo dar una versión completa de la conquista y acontecimientos de la región en que vivió, comenzando por el descubrimiento de Colón, Castellanos estaba obsesionado por la historicidad de su poema, que persiguió hasta en cada ínfimo detalle. Para lograrlo, leyó, devoró todos los testimonios a su alcance y rehízo sus borradores incontables veces. (Habría que anotar que, pese a su título, el resultado final no resultó precisamente muy elegiaco de los protagonistas de esos hechos.) Después de haber intentado ser un cronista en prosa, procedió como un cronista en verso, no como un poeta, lo que explica el carácter pedestre y prosaico de vastos episodios del texto. Hay una contradicción insalvable en él: el tamaño es descomunal y la voz épica diminuta y casi insignificante. Del conjunto puede rescatarse sólo una pequeñísima parte: ciertas escenas bélicas, descritas con alguna fuerza, y —algo muy curioso en un clérigo al parecer tan severo y erudito— los pasajes donde se regodea con escenas de gran crudeza y vulgarismos subidos de color; allí el poema cobra cierta vitalidad y sabor rabelésiano, como en:

Apechugó con él y echóle mano  
de la parte que sale más enhiesta  
de las calzas...

(IV, Nuevo Reino, canto 17).

Esto resulta todavía más contradictorio si se tiene en cuenta que el texto manifiesta un marcado retorno a los austeros ideales y al tono moral de la épica medieval (su modelo es Juan de Mena) en pleno auge de la renacentista. La crítica ha destacado también que el poeta incorpora un vocabulario autóctono (repleto con voces indígenas, del

náhuatl, las lenguas caribes y el quechua), más profuso que la misma *Araucana*. Hay que reconocerle a Castellanos un mérito intelectual en el que pocos lo pueden superar: su fecundidad y la absoluta entrega al proyecto de su vida. Pero nada de esto puede redimir a un poema que se hunde bajo su propio peso y que sólo puede disfrutarse entresacando de la hojarasca unas cuantas ramas vigorosas.

Texto y crítica:

CASTELLANOS, Juan de. *Elegías de los varones ilustres de Indias*. Bogotá: Editorial ABC, 1955, 4 vols.

ALVAR, Manuel. *Tradición española y realidad americana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1972.

MEO-ZILLO, Giovanni. *Estudio sobre Juan de Castellanos*. Florencia: Valmartina, 1972.

PADO, Isaac J. *Juan de Castellanos. Estudio de las «Elegías de Varones Ilustres de Indias»* [con selección antológica]. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1991.

## REGIONES MEXICANA, ANDINA Y RIOPLATENSE

### 3.3.4.3. La huella de Ercilla en la épica hispanoamericana

El casi inmediato éxito de *La Araucana* (el poema completo fue reeditado dos veces, en 1590 y 1597) despertó el interés de numerosos seguidores, émulos e imitadores de Ercilla (*supra*), que quisieron repetir su hazaña literaria, recontando la conquista de Chile o la de otras regiones americanas, en un despliegue de exaltación local o nacionalista. Se ha hablado, así, de un «ciclo del Arauco» en la épica del continente. Quien más claramente representa ese ciclo de epígonos es el chileno Pedro de Oña (1570-1643) con su poema *El Arauco domado* (Lima, 1596).

Oña, que vivió un tiempo en Lima y estuvo asociado a la Academia Antártica (3.3.2.), escribió la obra por encargo, con el propósito específico de destacar la participación de García Hurtado de Mendoza, que había sido algo soslayada por Ercilla. El poema cumple ese objetivo sin levantar mucho el vuelo, salvo en contados momentos. Cuando más se aleja de su tema y sus obligaciones de cantor forzado a exaltar una determinada figura, mejor luce su moderado talento poético, que se inclina con más naturalidad por lo lírico y decorativo que por lo épico. Varios personajes que aparecieron en *La Araucana*,

como Caupolicán y Fresa, reaparecen en este poema, y resulta útil comparar su respectivo tratamiento. Como poeta, Oña era capaz, sin duda, de alcanzar una expresión refinada y culta (a veces, ya culterana), pero la suya es una elegancia fría, distante y sin gran seducción. Como versificador, introdujo una variante en la estructura de las rimas en la octava real, lo que es un aporte interesante. Algo llamativo es que este criollo chileno tenga una visión mucho más negativa del araucano (y más positiva de la conquista española) que el propio Ercilla: los indígenas son comparados con animales, pues son seres crueles y repulsivos. Y cuando describe paisajes y figuras femeninas autóctonos brinda de ellos una visión del todo europea, directamente tomada de la literatura clásica y renacentista. Aparte de que usaba los tópicos propios del género, puede presumirse que, siendo un criollo en época todavía temprana de la sociedad colonial, había un factor de inseguridad o ambigüedad moral: sabía que era un americano escribiendo por encargo para un público español; esa actitud hispanizante se nota todavía mejor en otro poema suyo: *El Vasano* (1635), cuyo tema es la reconquista de Granada por los Reyes Católicos. Escribió un poema más, muy menor, de tema americano: *El temblor de Lima de 1609*. Siendo el discípulo más visible de Ercilla, su *Arauco domado* no se acerca mucho a su modelo.

El resto de poemas épicos que giran en la órbita de Ercilla, son todavía inferiores al de Oña y apenas merecen una rápida mención. Varios de estos poemas son ya frutos que aparecen a comienzos del siglo XVII, pero los colocamos aquí para completar el cuadro de la época: el poema que Diego de Santistevan y Osorio tituló *La Araucana* (Salamanca, 1597), para agregarle una cuarta y quinta partes al original, es el tributo más directo a la bien ganada fama de Ercilla; *El Perú indomito*, escrito hacia 1603 y atribuido por unos críticos a Hernando Álvarez de Toledo y por otros a Diego Arias de Saavedra, trata también de la conquista chilena; *Cortés valeroso* (Madrid, 1588) y *Mexicana* (Madrid, 1594) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, son modestos poemas de tema cortesiano que reflejan la huella de Ariosto y Tasso; *La Argentina* (Lisboa, 1602), de Martín del Barco Centenera (1535-?), es el poema fundador de la épica rioplatense, cuya versificación irregular subraya su sabor más arcaizante que renacentista; *Nuevo mundo y conquista de Terrazas* (3.3.2.), fragmento de un poema en octavas (escrito hacia 1580), es otra exaltada celebración de la campaña cortesiana; el soldado Gaspar Pérez de Villagrà (1555?-1620), autor de un poema titulado *Historia de Nuevo México* (Alcalá de Henares, 1610), ha sido llamado con justicia «poeta abomnable», pero su obra ofrece una valiosa información histórica — que puede cotejarse con la que da Cabeza de Vaca en los *Naufragios* (2.3.5.) — sobre la exploración española en la zona sureste del actual territorio norteamericano y de las tribus indígenas llamadas *pueblos*; *Armas antárticas* (Quito, 1921), del español Juan de Miramontes y Zuázola, poema también inconcluso (escrito entre 1608 y 1614), presenta la conquista como una empresa más moralizante y religiosa que épica. Los episodios que tratan de las corrientes del

pirata Cavendish por las costas de América, quizá sean las más legibles y animadas de este último texto.

Texto y crítica:

- MIRAMONTES y ZUAZOLA, Juan de. *Armas Antárticas*. Ed. de Rodrigo Miró. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- OÑA, Pedro de. *El Arauco domado*. Selec., pról. y notas de Hugo Montes. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.
- PÉREZ DE VILLAGRÁ, Gaspar. *Historia de Nuevo México*. Ed. de Mercedes Junquera. Madrid: Historia 16, 1989.
- PEARL SMITH, Victoria. *Pedro de Oña's «Arauco domado», A Study and Annotated Edition based on the Princeps Edition*, 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1984.

## Capítulo 4 DEL CLASICISMO AL MANIERISMO

### 4.1. La madurez del Siglo de Oro en América

El siglo XVII es una época de notable esplendor en las letras americanas, en todos los géneros: épica, lírica, teatro, prosa. Hay una floración de grandes personalidades creadoras, cuyos proyectos y visiones estéticas tienen un grado de complejidad, grandeza y originalidad tal vez sorprendente en un ambiente que sólo había sido introducido a la lengua española y empezado a organizar su vida cultural un siglo atrás. Los proyectos que los ingenios americanos encaran ahora producen una sensación general de madurez, afirmación y certidumbre interna. Bastaría citar dos nombres —el del Inca Garcilaso en la primera parte del siglo (4.3.1.) y el de Sor Juana Inés de la Cruz (4.5.2.) en la segunda— para confirmar que la creación literaria ha alcanzado en América las cumbres de la verdadera genialidad; sin olvidar que esos autores están rodeados por numerosos talentos de considerable trascendencia que dan a las letras coloniales un perfil muy definido. (Tampoco hay que olvidar lo que está pasando en otros campos ajenos a la literatura: aparecen escuelas de pintura criolla y estilos mestizos, compositores de música sacra, altas expresiones de la arquitectura y la decoración,

etc.) La expansión de la actividad intelectual continúa y supera largamente a la registrada en el siglo anterior hasta convertirse en una realidad con características de una verdadera institución; es decir, deja de ser algo casual y discontinuo.

Se suele ver este esplendor como un natural y simple reflejo de la cultura peninsular del Siglo de Oro (y del apogeo cultural renacentista europeo), del que la América colonial se aprovechó. En cierta medida lo es: la hegemonía de la metrópoli era también espiritual y estética, y estos ecos ultramarinos y periféricos de la cultura central —que pasaba por una etapa de intensa innovación y febril actividad creadora e intelectual— no eran sino confirmaciones de un vigor que se desbordaba por sus fronteras físicas. Desde esta perspectiva, el Siglo de Oro tiene una expresión americana que queda absorbida en la gran órbita del imperio español. Pero esto sólo parcialmente es verdad: lo cierto es que, si los escritores de América (al margen de su origen peninsular o local) crearon estimulados por las obras de los grandes nombres que venían desde España —Lope, Cervantes, Calderón, Quevedo y tantos otros—, lo hicieron con un creciente sentido, no de subordinación, sino de *comunidad estética*, de la que ellos eran protagonistas con un rango en nada inferior a los peninsulares.

Es precisamente esta actitud lo que explica la rápida evolución y ascenso registrados por la producción americana. Pese a todas las limitaciones, ataduras y desigualdades del contexto histórico-político, pese a las restricciones para la circulación de libros (2.8.), la censura eclesiástica y los prejuicios morales y sociales que embriocaban el acceso de la sociedad criolla a su propia realización (3.1.), la creación de esos años (no sólo la literaria) demuestra que los espíritus eran más libres de lo que el peso de las normas concretas hacía suponer. Tan libres, en verdad, que algunos, como el caso eminente de Sor Juana lo demuestra, entraron en un conflicto insalvable con esas restricciones y dieron una señal dramática de que el grado de independencia intelectual alcanzado en América, podía llevar a una inquietante impugnación del *establishment*. Pensar y escribir tenían un filo peligroso que no siempre el celo de la autoridad pudo contrarrestar. Y en no pocos autores veremos cómo el impulso general desatado por el esplendor renacentista los llevará a descubrir sus raíces indígenas, señalar peculiaridades de la sangre y la lengua, encontrar sugerencias criollas e inconfundibles colores paisajísticos que no venían del otro lado del Atlántico.

Por eso, nuestra perspectiva del fenómeno es ecléctica: el «Siglo de

Oro» americano es consecuencia del otro, pero éste no lo abarca ni lo explica del todo. El trasplante de las robustas raíces y venerables troncos del alto Renacimiento español, y su tránsito hacia el Barroco, producen, bajo distinto clima, ramas, flores y frutos primorosos cuya textura y sabor ya no son exactamente los mismos. Hay pues, dos sistemas literarios coordinados, con un complejo juego de ecos, reelaboraciones, préstamos, rebrotes, mestizajes y frecuentes contradicciones que se mueven por lo general simultáneamente, pero también de manera asincrónica, en las dos orillas del orbe de la lengua literaria española. Podemos llamar al conjunto total «Edad de Oro» (y celebrarlo como un proceso generado por el vigor peninsular), pero siempre reconociendo que la presencia americana introduce en ese término una dialéctica nueva e imprevisible bajo la fórmula europea. Quizá no sea difícil entenderlo si se piensa que, en el fondo, todo gran momento o esfuerzo creador es siempre una manifestación liberadora de los condicionamientos históricos, aunque nazcan en medio de éstos.

Pero el esplendido arte español de este período corresponde a una etapa histórica cuyas agudas contradicciones políticas apuntan ya a un lento declinar del imperio y cuyo primer gran síntoma es la derrota de la Armada Invencible en 1588: el período que se abre bajo los mejores auspicios se cerrará con el más sombrío ocaso. El siglo XVII será el último del reinado de los Austrias: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II el Hechizado (1665-1700) señalan el irrevocable final de la dinastía. Sus errores y trágicas carencias como gobernantes —especialmente las del último, que envió al trono en una tenebrosa atmósfera de locura e incapacidad física, simbólica del agotamiento de la casa— condujeron al ascenso de los Borbones, cuyo primer monarca será Felipe V, con quien comienza una era totalmente distinta: la del influjo francés. Esas contradicciones sumadas a las religiosas introducidas por la Contrarreforma especialmente tras el Concilio de Trento (1545-1563), se transparentaban ya bajo las tersas superficies del clasicismo renacentista, pero emergerán al primer plano en los artificios del manierismo, que estudiamos de inmediato, y luego en los esplendores y oscuridades del barroco, que será la materia del siguiente capítulo.

Una cuestión que ha sido largamente debatida es la de las variadas formas y fases que llevan del clasicismo al manierismo y de allí al barroco americano, sus relaciones con el proceso peninsular, su verdadero apogeo y originalidad. Como en el caso de las manifestaciones del primer Renacimiento criollo y la importación de los modelos italianos

zantes (3.3.2.), aquí tropezamos también con el escollo de la superabundancia de la producción, aún mayor que en el siglo anterior. En el XVII hay una vasta élite intelectual, principalmente asentada en las cabezas de los virreinos, una inmensa clase dirigente y administrativa, dispensada de las cargas que recaían en los hombres de los sectores más pobres de las clases criollas e indígenas. Lo que les dejaba un tiempo generoso para cultivar, como forma de distracción o como medio para alcanzar fama en círculos prestigiosos, las letras. Varios virreyes fueron poetas o al menos versificadores: cabe mencionar a dos de ellos: Juan Manuel de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, virrey de México primero (1603-1607) y luego del Perú (1607-1615), donde fue protector de la Academia Antártica y amigo de Diego de Hojeda, que le dedicará su *Cristiada* (4.2.2.2.); y Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, virrey del Perú de 1615 a 1621. Había una crecida «clase ociosa» que podía invertir largas horas en una versión trivializada del verdadero ejercicio literario. El culteranismo llegó a extremos algo perversos y espurios en estas costas, pues fue interpretado como una licencia para escribir sobre cualquier cosa con cualquier pretexto y en cualquier ocasión: ya señalamos que la llegada del virrey o su muerte eran temas obligados, pero también las necesidades ceremoniales del santoral católico, el elogio del protector de las artes o del amigo poeta, la construcción de un puente o una iglesia, las correrías de los piratas, los terremotos y otros fenómenos naturales, etc. Hay que despejar esa hojarasca para encontrar las líneas significativas y rescatables del proceso.

#### 4.2. Rasgos del manierismo

Ese proceso está marcado por una secuencia, no siempre muy clara, formada por el clasicismo, el manierismo, el barroco propiamente dicho y el conceptismo. La dificultad para distinguir estos estilos (principalmente el manierismo frente al barroco) se debe a que no son estéticas del todo distintas, sino *variantes* o *grados* diversos de una misma forma básica: y esos grados pueden apreciarse en asuntos, motivos y lenguaje. (La crítica germana ha contribuido grandemente al examen de estos conceptos, pero también a la confusión de nomenclaturas y cronologías: Curtius los absorbe bajo el nombre general de manierismo; para Helmut Hatzfeld no hay sino barroco.) El concepto *manierismo* proviene del lenguaje crítico de las artes plásticas y sólo en este

siglo fue aplicado a la literatura. Como tal, se lo ha usado para reconocer una primera variante, afectada e hipercluta, en las letras renacentistas. Es una retórica ornamental, con ciertos acentos sutiles y pruritos estetizantes, todavía apegada del molde clásico, aunque sin su vitalidad. El manierismo complica y acentúa, con un dejo decadente, lo que el clasicismo simplemente presentaba sin subrayar. Y lo distingue de la sensualidad barroca la tendencia intelectualista, fría, más apoyada (como observa Arnold Hauser) en una experiencia de cultura que de la vida; su campo de influencia es puramente estético. Puede afirmarse que, en América, el manierismo, por lo general, está asociado a un momento histórico de baja tensión heroica y marcado por preocupaciones de orden más prosaico y cortesano, lo que explica el gusto creciente por las variadas formas del estilo encomiástico: el elogio (usualmente dirrámbico), el homenaje poético, los torneos celebratorios y aun autocelebratorios de cenáculos y academias.

Hay un tranquilo ideal conformista en la actitud social de los manieristas, que refleja un grado de satisfacción básica con los valores dominantes en su tiempo, sobre todo con los religiosos; pero, contradictoriamente, esta actitud convive con las manifestaciones de la sátira colonial, que pone en entredicho la autoridad de esas normas y revela su carácter encubridor de una realidad muy distinta, donde bullen gestos y expectativas disonantes. Ese contraste entre lo aparente y lo real quizá explique el carácter mustio y melancólico del manierismo, y su refugio en la artificialidad de las formas como suprema expresión del arte. Por otro lado, es importante subrayar que esta literatura está íntimamente asociada al arte manierista (el nombre fue usado primero por la crítica de las artes visuales para designar la pintura irracionalista y afectada que surge en Florencia hacia 1520 con Pontorno y otros artistas), y especialmente a un estilo arquitectónico. Puede decirse que el manierismo propicia una integración artística entre las artes plásticas y las expresiones literarias—textos cuyas formas describen o evocan palios, túmulos, arcos triunfales, carros alegóricos, juegos florales—, pues ambas confluyeron frecuentemente como manifestaciones ceremoniales o rituales propias de la época.

El estilo manierista, aunque es más reconocible a comienzos del XVII, se anuncia en ciertas obras de la segunda mitad del XVI, como la de los poetas de la Academia Antártica (3.3.2.) y la de Erilla (3.3.4.). Y ya en pleno siglo XVII, domina en el campo de la épica y en algunas expresiones de la lírica y la prosa narrativa, que estudiaremos a continuación.

Crítica:

CARULLA, Emilio. *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos, 1983.

Gredos, 1983.

CURTJUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1964.

HAUSER, Arnold. *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.

OROZCO DIAZ, Emilio. *Manierismo y barroco*. Salamanca: Anaya, 1970.

PASCUAL BUXÓ, José. *La dispersión del manierismo*. México: UNAM, 1980.

## REGIÓN ANDINA

### 4.2.1. La lírica manierista: las poetisas anónimas

Pese a la bien conocida postergación social de la mujer en los tiempos de la colonia, que la mantenía relegada en su hogar y le brindaba pocas ocasiones para alcanzar una educación esmerada, hubo mujeres que tuvieron una destacada figuración intelectual y demostraron un dominio del arte literario, especialmente poético, que nada tenía que envidiar al de los varones. Si la universidad les estaba vedada, al menos el convento, la corte y las academias literarias les permitían acercarse al mundo de los libros y la vida intelectual. En el «Discurso en loor de la poesía», la anónima autora nos informa:

y aun yo conozco en el Pirú tres damas  
que han dado en la poesía heroicas muestras (vv. 458-459).

Algunos sospecharon que una de ellas era la «Amarilis» que escribió posiblemente hacia 1615 la «Epístola a Belardo», inflamada de pasión ideal por Lope, quien la publicó (y la contestó con una epístola de su cosecha) como parte de su poema *La Filomena* (1621). Esa hipótesis y la de que ambos poemas anónimos son de la misma autora, pueden desecharse como totalmente infundados. Pero el misterio de quién fue esta «Amarilis» ha inquietado a los críticos, quienes, siguiendo las pistas deslizadas en el texto, sospecharon que era María de Alvarado, descendiente de Gómez de Alvarado, fundador de la ciudad de Huánuco, en las sierras orientales del Perú; o María Tello de Lara y de Arévalo, emparentada con los hombres que combatieron la rebelión de Hernández Girón (3.2.7.). Y no faltó quien sugiriera que la tal

«Amarilis indiana» era una simple superchería tramada por los enemigos de Lope para burlarse de él, suposición absurda porque en diversas comedias y obras en prosa del gran ingenio español se encuentran ecos y reminiscencias de la epístola anónima.

Sólo muy recientemente el historiador Lohmann Villena ha examinado documentalmente las conjeturas que otros hicieron antes que él y establecido que la verdadera autora es, con toda probabilidad, María de Rojas y Garay (1594?-1622), dama también nacida en Huánuco y de ilustre familia, cuyos antecesores habían llegado con los conquistadores del Perú y fundado ésa y otras ciudades. Ella misma da varios indicios de su origen, estado y ambiente, aunque envueltos en claves sugerentes y enigmáticas. Esto se añade a la atmósfera encantadora del poema y las delicadas coqueterías de una voz que quería ventilar lo que sentía sin que dejase de ser secreto. Es de presumir que, habiéndolo escrito a temprana edad, poco antes de casarse y de morir prematuramente, éste sea el único texto que nos queda de ella, lo cual hace más esquivo y curioso el asunto.

Escrito en elegantes silvas, sus 335 versos son, a la vez, una exaltación del amor platónico y una hiperbólica alabanza de Lope. El comienzo, con sus delicados hipérbatos y sutiles razonamientos amatorios, da bien el tono de la epístola:

Tanto como la vista la noticia  
de grandes cosas suele las más veces  
al alma tiernamente aficionarla;  
que no hace el amor siempre justicia,  
ni los ojos a veces son jueces  
del valor de la cosa para amarla...

Después de confesar que «nunca tuvo por dichoso estado/ amar bienes posibles./ sino aquellos que son más imposibles», revela discretamente que escribe desde Lima; que los conquistadores y fundadores de «la ciudad de León» [de Huánuco] son sus abuelos; que tiene una hermana Belisa (en verdad, Isabel), monja y también poeta; y que ella misma vive «en limpio celibato», entregada al amor de la poesía y de Dios. Todo esto es mero pretexto para poner a Lope por los cielos —donde ella realmente cree que pertenece— y ofrecerle estos «versos cansados» como rendido tributo de «un alma que sin alas vuela». En el vasto conjunto de poesía circunstancial y cortesana de la época, esta epístola tiene méritos muy singulares: es artificiosa pero inspirada,

amanerada en el juego de conceptos pero a la vez intensa e indudablemente sincera en su pasión. Y además es una inteligente argucia para tocar, aunque sea de lejos, el nombre de Lope y arroparse en el resplandor que irradiaba todo lo que tenía que ver con él. En cualquier selección de la lírica virreinal, esta pieza no puede faltar: es una de las mejores de su tiempo.

El «Discurso en loor de la poesía» aparece, como antes señalamos (3.3.2.) en la primera parte del *Parnaso Antártico* (1608) de Diego Mexía, como texto anónimo. El enigma de su autor o autora ha desvelado a la crítica, que ha intentado varias hipótesis, atribuyéndole —sin mayor fundamento— el nombre literario de «Clarinda» o el de personajes femeninos reales (como el de Francisca de Brivesca, la ilustrada esposa de Dávalos y Figueroa); considerándola una superchería detrás de la cual se oculta un hombre, probablemente algún miembro de la Academia Antártica que quería congraciarse con Diego Mexía, tan alabado en el texto; o tal vez la misma «Amarilis». Siendo a estas alturas imposible establecer con certeza la autoría del «Discurso», por lo menos hay acuerdo de que se trata ciertamente de una mujer: el texto está escrito desde una perspectiva indudablemente femenina, que ofrece un ilustrativo paralelo con la *Defensa de damas*, de Dávalos y Figueroa. Sabemos, por lo que informa el título, que se trata de una «señora principal de este Reino» [del Perú] y que es «muy versada en la lengua toscana y portuguesa». En varias partes, alude a su propia condición femenina, lo que hace su empeño más atrevido, pues es como poner un monte «sobre hombros de mujer, que son de araña» (v. 54). Su tema no es ni amoroso ni estrictamente religioso, sino estético: discute sobre la naturaleza de la poesía, exalta sus altas virtudes estético-morales, y destaca los méritos de los grandes poetas, entre los que coloca a Diego Mexía. Un interés lateral del texto es que sus menciones a éste y otros poetas permite identificar a varios miembros de la Academia Antártica.

En la devota visión de la anónima, la poesía es un don divino que expresa lo mejor del hombre y lo acerca a su creador: la suya es una concepción de armonía y música elevación espiritual a través del acto poético. Sus fuentes son clásicas (Aristóteles, Cicerón, Horacio), pero se advierte que la autora ha frecuentado también algunos preceptistas y autores castellanos, como el Marqués de Santillana, Juan del Encina y López Pinciano, además de la patristica. Es la actitud de puro ejercicio intelectual, más que la forma, lo que lo acerca a (o incluye en)

los moldes manieristas. El poema está escrito en tercetos dantescos (rematados, a la manera clásica, por un cuarteto), con un total de 808 versos que, sin ser un ejemplo de la más alta intensidad poética (pues su intención es claramente expositiva), son sin embargo finos y de considerable pulcritud formal:

El verso con que Homero eternizaba  
lo que del fuerte Aquiles escribía,  
y aquella vena con que lo dicraba

Quisiera que alcanzaras Musa mía,  
para que en grave y sublimado verso,  
cantaras en loor de la Poesía (vv. 13-18).

De todos los textos que conservamos de la Academia Antártica, éste es sin duda el de mayor interés literario. Y a través de él podemos saber cuáles eran los gustos y la orientación filosófica de la Academia limeña, que fue determinante en los de la poesía peruana entre la última década del XVI y primera del XVII.

Textos y crítica:

ANÓN. «Epístola a Belardo» en Lope de Vega. *Obras poéticas*. Ed. de José Manuel Blecuá. Vol. I. Barcelona: Planeta, 1969, pp. 800-809.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición*. Lima, Instituto de Literatura, Universidad Mayor de San Marcos, 1964.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Amarilis Indiana. Identificación y semblanza*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

#### 4.2.2. La épica manierista

El tono robusto y aguerrido que la épica alcanzó en la etapa anterior (3.3.4. y ss.), casi desaparece en ésta, dominada por una musa más civil, cortés o religiosa que militar. Se ha señalado que ese cambio de actitud corre parejas con el que lleva del influjo general de Ariosto al de Tasso, cuya *Gerusalemme Liberata* (1575) será uno de los grandes modelos de la nueva épica hispanoamericana. El ideal heroico se desplaza del mundo bélico a la experiencia excepcional de carácter espi-

ritual o místico: en vez del valor físico, la sanidad y la entrega abnegada al amor de Dios y los hombres; en vez de batallas y proezas sangrientas, callados sacrificios y asombrosos milagros; en vez de hazañas militares, militancia doctrinal. Esto habla del poderoso influjo de la iglesia en la vida educativa y cultural de la colonia y, dentro de ella, de los jesuitas a través de la educación y sus obras de apostolado en todo el continente. En los poemas religiosos que se escriben a la zaga de *La Cristiada* (4.2.2.2.), se ve cómo la epicidad se diluye en hagiografía de intención pedagógica y ejemplarizante, en la que lo literario es más accesorio o un mero soporte de escaso valor estético. O se convierte en materia más bien anecdótica y de lección moral, como en el *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa (4.2.2.3.). Por otro lado, ciertos ejemplos de la épica del período muestran una tendencia celebratoria de los adelantos y grandezas civilizadoras en la empresa española al fundar en América sociedades orgánicas, con su propio ritmo y vitalidad; un claro ejemplo de eso es *Grandeza mexicana* de Balbuena (*infra*). Los cantores criollos se valieron de ese propósito para expresar, de manera tímida aún, un orgulloso sentido de patria, de tierra privilegiada por la naturaleza y el vigor creador de sus gentes.

Textos y crítica:

MERINO, Félix, ed. *Poesía épica de la Edad de Oro. Ercilla, Balbuena, Hoyeda*. 3.ª ed. Zaragoza: Ebro, 1969.

PERCE, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. 2.ª ed.. Madrid: Gredos, 1968.

## REGIÓN MEXICANA

### 4.2.2.1. El México paradisíaco de Balbuena

Aunque nació en España, Bernardo de Balbuena (1562?-1627), era de padre indiano y fue criado desde muy pequeño en Guadalaajara y en la ciudad de México. Allí ganó temprano reconocimiento como poeta en los círculos literarios de la Nueva España; entre 1585 y 1590, varias composiciones poéticas suyas ganaron premios en certámenes en los que participaron centenares de poetas locales, lo que —de paso— da una idea del amplio cultivo que había alcanzado entonces la literatura en el continente. Por la misma época ingresa a la

vida religiosa; tarde en su vida, después de haber pasado unos años en Jamaica, llegó a ser obispo de Puerto Rico. Se ha relacionado la búsqueda constante de reconocimiento y notoriedad social que distinguí su vida personal (y que influye también en la literatura, como se ve por los textos laudatorios y de circunstancias que acompañan *Grandeza mexicana*), a su probable condición de hijo ilegítimo. Su formación fue rigurosa y le brindó los instrumentos que le permitirían destacar en el mundo de las letras. Para satisfacer el pedido de doña Isabel de Tovar y Guzmán, que le había solicitado una descripción de la capital mexicana, Balbuena escribe, entre 1602 y 1603, su más famoso poema épico, *Grandeza mexicana* (México, 1604). Vivió en España por unos cuatro años a partir de 1606, período en el cual culmina *Siglo de Oro en las selvas de Eryfile* (Madrid, 1608), novela pastoril en prosa y verso. En Puerto Rico termina de escribir su poema *Bernardo o victoria de Roncesvalles* (Madrid, 1624). Debe anotarse que, pese a sus fechas de publicación, estas dos últimas obras, de larga redacción, fueron comenzadas antes que *Grandeza mexicana*. Buena parte del resto de su obra literaria se perdió en el incendio provocado por un ataque de piratas holandeses a las costas de Puerto Rico.

La producción de Balbuena, en la diversidad de formas, géneros y temas que presenta, refleja muy bien la época de transición estética y cultural que vivía. Hay rasgos renacentistas en él (*Siglo de Oro...*), pero también primicias del barroco (*Bernardo*) y sobre todo un regusto manierista (*Grandeza...*) por el cuidado y refinamiento estilístico, visible en el lujo de los detalles que quizá resultan más destacados que la composición del conjunto total. Frente al dilema de la escritura culta o popular, el autor era también ambivalente; en el prólogo «Al lector», señala que «si escribo para los sabios y discretos, la mayor parte del pueblo... quedáse ayuna de mí», pero que si escribe para el vulgo «ni puede ser de gusto ni de provecho»; es evidente que esto último parece pesar más en él. Sus dos poemas épicos también responden, en cierta manera, a su doble experiencia histórica, cultural y personal: la de español (*Bernardo*) y la de mexicano (*Grandeza mexicana*). Para la literatura hispanoamericana, mayor trascendencia tiene el segundo poema que el primero (que bien podría incluirse en la historia literaria peninsular), por lo que comenzaremos con aquél.

El plan de la *Grandeza mexicana* es muy claro y está expuesto en la octava titulada «Argumento» que antecede al poema mismo, escrito en tercetos dantescos:



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

Cada uno de los nueve cantos o «capítulos» del poema corresponden fielmente al temario indicado en cada verso. El texto se presenta además como una «Carta» que dirige a doña Isabel de Tovar para darle a conocer los aspectos que hacen notable a México, «...la ciudad más rica, / que el mundo goza en cuanto el sol rodea» (Cap. I): más que épico en el sentido clásico, el poema es laudatorio y descriptivo: un medallón panegírico de la capital de la Nueva España, en el que inserta también una alabanza a la destinataria del poema. La actitud encomiástica de Balbuena, que ve en México la suma paradisiaca de perfecciones naturales, culturales y morales, ha exaltado el nacionalismo de sus críticos (no todos mexicanos) que han visto en el poema una temprana afirmación de americanismo, un primer ejemplo de inspiración auténticamente mexicana. Al respecto hay que aclarar que el elogio a México es un recurso artificioso para declarar otra grandezza: la del imperio español, que ha introducido la civilización y la religión en estas tierras antes bárbaras. Una es reflejo de la otra y eso es lo que más extensamente celebra el autor. Su canto lo deja muy explícito: tras una larga tirada de ejemplos que demuestran el vigor, la variedad y el orden urbano de México, el poeta advierte:

Quitad a este gigante el señorío,  
 y las leyes que ha impuesto a los mortales;  
 volveréis su concierto en desvarío (Cap. I).

Por otro lado, las descripciones paisajísticas del poeta repiten y trasladan, salvo por escasísimos toques de color local, las convenciones de la poesía europea y los tópicos del *locus amoenus*. La fauna y la flora de Balbuena no son las de un observador, sino las de un lector de la retórica renacentista:

Aquí las olorosas juncias crecen  
 al son de blancos cisnes, que en remansos  
 de frío cristal las alas humedecen (Cap. VI).

Paisajes literarios cuya función era —pese a la intención declarada— responder más a las leyes universales del lenguaje artístico de la época, que a las peculiaridades de una realidad específica. No hay que olvidar tampoco que México probablemente era, para él, sólo el embema de la idea de Ciudad, el lugar donde era posible mediar y ganar favores, inalcanzables en el aislamiento del campo o la provincia; por eso denigra los «pueblos chicos y corros» y declara «yo en México estoy a mi contento» (IV). Balbuena usa, sin duda, ese lenguaje con destreza y elegancia no frecuentes, que le permiten lograr algunas brillantes comparaciones e imágenes con virtudes plásticas y sonoras; pero el tono encomiástico, el estilo enumerativo y la insistencia en la hiperbole no se dan un instante de respiro, y tienden a abrumar al lector. El poema no tiene, en verdad, argumento, ni variante ni sorpresa alguna; esa falta de tensión dramática crea un efecto de monotonía: todo es previsible y consabido. Lo que hace el autor es invertir los términos de la descripción poética: no retrata un modelo real, sino lo destrrealiza casi por completo, convirtiéndolo en pura literatura. El proceso de idealización hace que la imagen se desprenda de su referencialidad y valga por sí misma, como en la moderna «poesía pura»:

alegres flores, que en otro tiempo fueron  
 reyes del mundo, niñas y pastores,  
 y en flor quedaron porque en flor se fueron (*ibid.*).

Gesto manierista, que anuncia la invasión formalista que traerá el barroco. La presencia de *Grandezza mexicana* señala un momento crucial en la evolución de la poesía culta americana y da un indicio de su dirección estética. Es interesante contrastar la visión dorada que este poema presenta de la vida urbana americana con el desencanto que reflejan las sátiras de Rosas de Oquendo (3.3.3.) y otros, y también con el tratamiento del motivo horaciano que hace Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539). El tema de la ciudad frente al campo —que retomarán Bello (7.7.) y Sarmiento (8.3.2.), entre otros— ya está aquí plantado.

Paradójicamente, así como en *Grandezza mexicana* hay un conjunto de alusiones y referencias a la naturaleza europea y al mundo clásico-

co, en el *Bernardo*, que trata el tema histórico-legendario de la victoria del héroe Bernardo del Capiro sobre Roldán y los Doce Pares de Francia, en Roncesvalles, hay imágenes del paisaje mexicano; en el Libro XVIII leemos:

Miran el brazo de cristal que ataja  
de Chiapa los desiertos arenales,  
y de Oaxaca la florida faja  
de regalados templos y frutales;  
las dos ricas Mixtecas alta y baja,  
con sus frescas moreras y nogales...

Esto se explica porque el autor introduce el artificio de que el héroe sea mágicamente transportado a tierras mexicanas, donde se le anuncia la conquista de América. Escrito en octavas reales y en 24 cantos, el vasto poema (más de 40 mil versos) es mucho más «épico» que *Grandeza*..., y usa los datos históricos como un mero pretexto para entretejer episodios fantásticos (profecías, sueños, hechicerías, hazañas fabulosas), cuya función básica es ejemplarizante y moral: la huella de Boyardo y Ariosto es, aquí notoria. El texto es profuso y abigarrado, animado por el viejo ideal caballeresco, en marcada diferencia con el orden y la actualidad inmediata de *Grandeza*... Está precedido por un prólogo que tiene interés para conocer las ideas de Balbuena sobre las relaciones entre épica e historia, entre verosimilitud e invención; de paso, hay que recordar que ese texto y el «Compendio apologetico en alabanza de la poesia» publicado al final de *Grandeza*..., deben contarse entre las primeras poéticas americanas.

La tendencia artificiosa del poeta se nota claramente cuando escribe en un género —el pastoril— que le permitía regodearse en él: *Siglo de Oro*... es un alambicado ejercicio bucolico en doce églogas intercaladas con pasajes en prosa, sonetos y otras composiciones. Su lectura sólo es recomendable para quien quiera estudiar las innovaciones que, influido por la *Arcadia* de Sannazaro, introduce el autor en el género, tal como se practicaba en España desde la *Diana* de Montemayor.

Textos y crítica:

BAIBUENA, Bernardo. *Grandeza mexicana*. Ed. crt. de José Carlos González Boixo. Roma: Bulzoni, 1988.

— *Grandeza mexicana y fragmentos del Siglo de Oro y el Barnard*. Ed. de Francisco Monterde. México: UNAM, 1963.

HORNE, John van. *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*. México: Crítica, 1972.

RABASA, José. «Bernardo de Balbuena». En Carlos A. Solé, ed., pp. 53-57. ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. México: UNAM, 1958.

## REGIÓN ANDINA

### 4.2.2.2. La épica religiosa de Hojeda

Diego de Hojeda (1571?-1615) nació en Sevilla y creció allí, en un momento de esplendor de las letras españolas. Llegó a Lima en 1591 e ingresó al sacerdocio como dominico. En esta ciudad inició actividades literarias que lo vincularon a poetas de la Academia Antártica, como Oña (3.3.4.3.) y Dávalos y Figueroa (3.3.2.). Su carrera eclesiástica, que se desarrolló en Lima y el Cuzco, donde también enseñó teología, sólo tiene un notorio incidente dramático, que refleja las tensiones internas de la vida conventual: debido a una disputa con su propia congregación, Hojeda fue despojado del título de prior, que había alcanzado en ambas ciudades, y humillado al enviarse al exilio, como simple fraile, al Cuzco y Huánuco. Fue rehabilitado, pero murió sin enterarse de ello. La paradoja es que este hombre escribió el mejor y más devoto poema religioso de su tiempo: *La Cristiada* (Sevilla, 1611). Aunque hoy ésta sea la opinión generalizada, hay que recordar que durante largo tiempo —hasta el primer tercio del siglo XIX, en verdad— fue ignorado por los lectores y la crítica.

El poema se compone de 12 cantos o libros y está escrito en octavas reales. Su tema es, por cierto, el de la pasión de Cristo, a la que agrega otros asuntos y episodios, como el de los mártires de la iglesia y los fundadores de órdenes religiosas. Dos modelos renacentistas pueden invocarse para *La Cristiada*: la *Gensalemme Liberata* (1575-81) de Tasso y el menos conocido *Christias* (1535), escrito en latín por Girolamo Vida; Frank Pierce ha llamado también la atención sobre las relaciones del texto con un poema homólogo pero de muy inferior calidad: *La Universal Redención* (1584) de Hernández Blasco. Para juzgar el verdadero valor del poema, debe tenerse en cuenta que la épica religiosa —como hemos visto antes (4.2.2.)— era muy popular en

América y copiosamente cultivada cuando Hojeda escribe su obra; los antecedentes abundaban, pero ninguno está a su altura.

*La Cristiada* utiliza y absorbe prácticamente todas las fuentes religiosas disponibles en la época sobre la vida de Cristo: los Evangelios, los textos apócrifos, la patrística, la literatura mística española, leyendas de la tradición cristiana, etc. Pero el autor trata de renovar el mensaje religioso de estas fuentes mediante técnicas y recursos propios del lenguaje épico. Siguiendo a Tasso, Virgilio y Dante, usa intensamente—quizá más que cualquier otro cultor del género en esa época—el *deus ex machina*, las profecías, los saltos retrospectivos, la fusión del nivel natural con el sobrenatural, la prosopopeya (aparecen como protagonistas la Oración, la Impiedad, el Miedo), los efectos sobrecegos, etc. Tanto en el plan general como en los detalles específicos, se advierte el riguroso cuidado y la voluntad artística con las que el poema ha sido compuesto. En cuanto al orden y el desarrollo narrativo casi no hay fallas; los defectos—el tono pesadamente apoloético, la candoridad de ciertas alegorías, el didacticismo doctrinal—son de otro orden y quizá conaturales a un género como éste. Pese a la indudable unción religiosa de Hojeda sólo ocasionalmente el poema merece llamarse místico: es más bien un ejemplo de poesía devota o pietista, una suma de verdades y fantasías para ilustrar y fortalecer la fe de los creyentes. Pero lo cierto es que, cuando lo leemos hoy, nos resultan más visibles los defectos que las virtudes, debido a la distancia a la que nos colocan el gusto y la sensibilidad actuales respecto de obras de este tipo.

No son extrañas al texto las técnicas de la oratoria sagrada, con sus ejemplos, reiteraciones, silogismos y simetrías, según el molde difundido por el pensamiento escolástico. No hay asunto más grande y dramático para demostrar el amor y la providencia de Dios que la pasión de Cristo, pues ella entraña el misterio de la Redención de la humanidad; Hojeda se sirve de ese pasaje de la historia sagrada para estimular la fe y convertir a Cristo en un verdadero «héroe», cuya hazaña espiritual supera la de las grandes figuras de la épica clásica. Los rasgos manieristas y barroquizantes son visibles en el poema, pero el refinamiento y la tendencia ornamental están todavía moderados por un afán de mantener la claridad y la convicción interna del argumento; argumenta en los dos sentidos de la palabra: como línea narrativa y como razónamiento para probar una verdad de trascendencia moral y teológica. Cuando la imaginación poética no equilibra el ardor de la fe religiosa, el dogmatismo y aun el fanatismo de su mentalidad cristiana (exalta

dos por el espíritu de la Contrarreforma), el poema se reduce a mera predicación en la que el lector percibe los desagradables rasgos de la intolerancia. Pero no hay que aislar a Hojeda como el único poeta religioso al que puede reprochársele eso, sino más bien y pese a todo, como el mejor entre todos ellos.

Texto y crítica:

HOJEDA, Diego de. *La Cristiada*. Ed. de Frank Pierce. Salamanca: Anaya, 1971.

ARBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española\**, I, pp. 541-544.

MEYER, Sor Mary Edgar. *The Sources of Hojeda's La Cristiada*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1953.

#### REGIÓN CARIBEÑA. ZONAS INTERMEDIAS: COLOMBIA Y GUATEMALA

##### 4.2.2.3. Poetas épicos menores

Naturalmente, hubo seguidores e imitadores de Hojeda, especialmente entre las órdenes religiosas. De hecho, la figura del fundador de la orden jesuita fue propuesta como uno de los modelos que la literatura debía tratar y exaltar. Por lo menos tres poemas épicos sobre San Ignacio de Loyola se escribieron en América por autores criollos. El título de uno de los más conocidos, el del jesuita colombiano—que luego abandonó la orden—Hernando Domínguez Camargo (nacido a comienzos del siglo XVII-1656?), lo dice todo: *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema heroico* (Madrid, 1666), en el que pueden encontrarse claros y a veces elegantes vestigios de lenguaje barroquizante, sobre todo cuando el impulso místico se expresa con imágenes de rebuscado erotismo. Otra figura religiosa favorecida por los devotos cantores épicos es la de Santo Tomás de Aquino, de quien existía la cancherosa y generalizada creencia, recogida en muchas crónicas coloniales, de que había predicado en América. *Thomasiada al sol de la Iglesia* (Guatemala, 1667) de Diego Sáenz Ovecuri, es otro título revelador.

Tiene relativamente mayor interés el *Espjo de paciencia* (escrito en 1608 y publicado en forma completa sólo en 1928) de Silvestre de Balboa (1563-1634?). Se trata de un poema ejemplarizante de asunto religioso o, más bien, eclesiástico, pues narra—como modelo de estoicismo que los fieles deben imitar—las reales desventuras del obispo de Cuba, Juan de las Cabezas Altamirano, quien en 1604 fue capturado y encarcelado por un corsario francés al que el autor llama Gilberto Girón; los feligreses de Bayamo no sólo lo

rescataron y reunieron el dinero para comprar su libertad, sino que lo ven-garon formando un pequeño ejército que derrotó a sus captores; en el «Mortec» añadido como conclusión del poema y que se cantó en la iglesia tras su liberación, se exalta el feliz desenlace: «Dichosa la isla de Cuba/ que goza de tal Prelado». Balboa había venido de las islas Canarias y se estableció en Cuba, residiendo principalmente en lo que hoy es Camagüey: por eso, por el tema local de su poema y sobre todo por los pasajes (o catálogos) descriptivos de la fauna y flora caribeña, es considerado el texto fundador de la literatura cubana.

Sus verdaderos méritos literarios, sin embargo, han sido materia de discusiones y discrepancias entre los críticos, varios de los cuales le niegan todo valor y hasta dudan de la autenticidad del texto que conocemos, suponiendo que puede ser una superchería del erudito cubano José Antonio Echeverría, que publicó fragmentos del poema en 1838. Habría que aclarar algunas cosas: la primera es que, al revés de México, Lima y Santo Domingo, Cuba (y más Camagüey) era por entonces un lugar con limitada tradición literaria. Luego, que la cultura del autor era mediana y sobre todo resultado de su esfuerzo individual. Conocía a Horacio (a quien cita en su prólogo al lector) y a los poetas épicos de Indias (Ercilla, Oña, Castellanos [3.3.4.1. y ss.]), pero parece que supo de Tasso y Ariosto sólo a través de Luis Barahona de Soto, autor del poema *Las lágrimas de Angélica* (1586), al que se refiere en la primera octava del *Espejo*. («Celebren otros la prisión y el llanto/ De Angélica y el Orco enamorado»).

Lo interesante es que, quizá por su aislamiento cultural, el estilo de Balboa, imperfecto y simple hasta resultar prosaico o candoroso, es el menos contagiado por los hábitos ornamentales y culteranos de la época, salvo en la abigarrada escena de celebración tras el rescate, donde la mitología clásica se mezcla con toques de color local; esa simplicidad de trazo y designio bastaría para hacerlo singular en su tiempo. El tema mismo lo es, pues trata un asunto de actualidad conjugando la intención religiosa con la narración de aventuras, la interpolación de elementos fantásticos y el omnipresente motivo de los piratas. Tampoco eran frecuentes poemas épicos con las modestas proporciones físicas de éste (aunque lo preceden seis sonetos laudatorios), que tiene apenas dos cantos y 145 octavas reales: el primero narra las penurias del obispo como cautivo del pirata francés y su liberación; el segundo, la sangrienta batalla contra el «hereje» y la celebración del triunfo del prelado, fruto de su «paciencia» cristiana. El obispo debe ser el primer héroe religioso criollo cantado por la épica hispanoamericana. El lenguaje del texto, con frecuencia desmañado y desabrido —más de crónica, que de poema—, se anima con algunos otros personajes criollos, como el valiente negro apropiadamente llamado Salvador, o cuando pinta un festín de colores y sabores tropicales en honor de su protagonista. Lo cierto es que este breve y rústico poema se ha convertido, a partir del siglo pasado, en el origen de la literatura de la isla.

Texto y crítica:

BAJBOA, Silvestre de. *Espejo de paciencia*. Ed. facs. y crít. de Cintio Vitier. La Habana: Comisión Cubana de la UNESCO, 1962.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. «Reflections on the *Espejo de paciencia*: En *Celestina's Brood*», pp. 128-148.

SAINZ, Enrique. *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1982, pp. 139-151.

## REGIÓN ANDINA

### 4.3. Esplendor de la crónica del XVII

La crónica de estos años es ya un género robusto, estéticamente maduro e intelectualmente elevado a una dignidad impensable cuando nació en las manos humildes de soldados y aventureros, que se improvisaron como cronistas e historiógrafos simplemente lo que vieron o supieron. Se ha señalado que hay un giro que va de la crónica esencialmente descriptiva a la que intenta interpretar el sentido histórico de la conquista. Ese giro comienza con el nombramiento de Juan López de Velasco como Cronista Mayor de Indias, pero como su enorme crónica, *Geografía y descripción universal de las Indias*, no fue conocida sino a fines del siglo XIX, el cambio se define en verdad con la presencia y la obra de Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1625), quien en 1597 recibió el mismo nombramiento. Aparte de su monumental crónica *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* (1601-1615) —conocida también como *Décadas*, por su división en ocho decenios y diez libros para cada uno—, que sienta el tono general de la crónica del XVII, hay que recordar que fue también un preceptista del género con dos obras que circularon en su tiempo sólo en forma manuscrita: *Discurso sobre los provechos de la historia* y *Discurso y tratado de la historia e historiadores españoles*.

La crónica se vuelve un género de estudio y reflexión, cuya pretensión es ofrecer abarcadoras visiones de conjunto y compendios eruditos de la empresa conquistadora, contemplada ya con la perspectiva de más de un siglo. La intención es exhaustiva, tratando de cubrir el proceso entero o sus porciones más significativas. Lo que la nueva crónica pierde en presencialidad y animación aventurera, lo gana en amplitud, hon-dura y serenidad de la visión histórica. No siempre tan serena, en ver-

dad, porque las pasiones no desaparecen del todo; sencillamente cambian de naturaleza: el afán de enmendar, ampliar y completar lo que los cronistas de la primera hora dijeron de modo parcial o sucinto, o de exaltar las intenciones del proceso colonizador y lamentar los concretos resultados, predominan en este período y autorizan a decir que, en buena medida, la crónica se escribe como una *relectura* de la anterior, haciendo de ellas ambiciosos proyectos de crítica historiográfica interna. Hay una voluntad enciclopédica en muchas de ellas —aun cuando tratan sólo de una región o virreinato—, que a veces las sacan del campo literario propiamente dicho y las llevan al de la historia como disciplina autónoma, cuando no al de la filosofía o la teología. Un fenómeno interesante es el surgimiento de la crónica eclesiástica o conventual, cuya finalidad es exaltar la historia y la contribución espiritual de una particular congregación, que a veces pueden ofrecer datos valiosos sobre asuntos más generales. Un buen ejemplo de ello: la *Crónica moralizada* (Barcelona, 1639-1653) del padre Antonio de la Calancha (1584-1654), escrita en una repujada prosa barroca, que brinda información sobre la orden de los agustinos en el Perú, entre muchas otras cosas. Pero cabe decir que, cuanto más se especializa la crónica o se hace más erudita, más se aleja del foco del interés de una historia literaria.

Hay un factor social que interviene y altera la función pública del género: existe ya una sociedad crioilla establecida —con una ya larga experiencia del medio—, que se entremezcla con la española indiana y constituye un público lector que, sin ser del todo consciente de ello, es una realidad distinta, ambivalente ante la versión «oficial» que la crónica había dado de la conquista. Era el momento propicio para la revisión y la rectificación, de lo que se encargarán, al lado de españoles de América, los mestizos e indios que habían permanecido relativamente silenciosos. Es una etapa de gran esplendor del género, que goza también, a su modo, de una «Edad de Oro». Dos nombres fundamentales vienen de inmediato a la mente como encarnación de este notable período: el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala.

Crítica:

SANCHEZ ALONSO, Benito. *Historia de la historiografía española*. 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

PURPO-WALKER, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Gredos, 1982.

#### 4.3.1. *El Inca Garcilaso y el arte de la memoria*

No cabe duda de que tanto la personalidad como la obra del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) son la expresión más intensa del dilema y el drama que era, en esa época, ser un mestizo criollo. Porras Barrenechea lo ha llamado, siguiendo a Mariátegui, «el primer peruano», por la fina sensibilidad de su condición biológica e histórica. Esa sensibilidad es premonitoria de la que definirá un país que entonces no existía sino como una suma dispersa de realidades, experiencias y anhelos —la idea platónica de una nación que lentamente estaba formándose en plena colonia. El Inca se adelanta a su época y, a la vez, es una de las más altas expresiones intelectuales de ella: un americano con vocación universal, como quería ser el hombre del Renacimiento.

El Inca nació en el Cuzco apenas siete años después de haber sido derrotado el Inca Atahualpa y conquistado el Perú por Pizarro. Su nacimiento es una consecuencia del encuentro de dos razas a partir de esa derrota; tiene un aspecto común a toda conquista —es el fruto de una unión natural, impuesta por el vencedor sobre los vencidos— y otro excepcional —las sangres que se funden son ambas nobles—. El padre del Inca era el capitán español Garcilaso de la Vega, un extremeño que protagonizó la conquista peruana y que descendía de familias ilustres, entre cuyos antepasados se contaban los poetas Jorge Manrique, el Marqués de Santillana y Garcilaso de la Vega. La madre era Isabel Chimpu-Oello, una *ñusta* («princesa»), nieta del Inca Túpac Yupanqui, antepenúltimo gobernante de la dinastía imperial. Los padres nunca se casaron, aunque sí celebraron posteriormente matrimonios con terceras personas; el origen ilegítimo del cronista, que tendrá largas consecuencias en su vida y se reflejará en su obra, explica por qué el niño llevará primero el nombre de Suárez de Figueroa, que proviene de la familia paterna. La infancia del cronista transcurre en el hogar materno del Cuzco, pero su crianza responde a las dos vertientes de su sangre: por un lado, educación formal con gramática, latín y juegos ecuestres como buen hijo de español; por otro, aprendizaje del quechua como lengua materna y acopio de la tradición viva entre los parientes de esa rama, a través de relatos, fábulas y anécdotas conservados en la memoria y reelaborados como un tesoro por la fantasía infantil.

Estos años cuzqueños son decisivos porque configuran el mundo esencial que cobrará vida en una obra que, precisamente por ser tan tardía, tiene un profundo carácter *retrospectivo*: el de salvar del olvido

el bien perdido en el tiempo o distante en el espacio. Rodeado allí de otros hijos naturales de conquistadores, conoció a varios de éstos últimos: Gonzalo Pizarro y Francisco de Carvajal, el temible «Demonio de los Andes»; los escuchó hablar y presenció algunas de sus aventuras, incluyendo las de su propio padre. Todo eso, que recordará mucho después, forma parte de su formación como historiador: la conquista estaba todavía viva entonces y el Inca podía casi «tocarla» con una presencia que desfilaba ante sus ojos. La etapa cuzqueña se cierra en 1560; el año anterior el padre había muerto y usando el dinero que le dejó en herencia para que estudiara en España, el Inca decide realizarse poco después el largo viaje que lo lleva del Cuzco a la península.

La etapa española (que transcurre en Sevilla, Montilla y finalmente en Córdoba) tiene dos fases: una, ajena al mundo de las letras, en la que litiga (con poco éxito) para reclamar bienes paternos y se dedica a la carrera de las armas (peleará contra los moros en las Alpujarras); otra, de estudio y cautelosa preparación como escritor, en la que absorbe la cultura humanista y culmina el proyecto cronístico que había acariciado largamente. La lentitud de este proceso, lleno de demoras y vacilaciones, ha sido explicado no sólo como una prueba del rigor y paciente cuidado con que encaraba su tarea, sino como el reflejo de una personalidad tímida e insegura en un medio ajeno y por completo distinto del Cuzco natal. La obra del Inca corresponde realmente a sus tres últimas décadas de vida, pues comienza discretamente hacia 1590, o sea cuando ya tenía 51 años, y culmina con la publicación, al año siguiente de su muerte, de la *Historia general del Perú* (Córdoba, 1617). La lejanía física, la distancia temporal y la actitud reflexiva que dan los años crepusculares, tienden sobre su visión histórica un velo de nostalgia y melancolía, que algunos han identificado como rasgos propios del temperamento indígena. Es significativo que en ambas fases de su vida española haya un afán de *reconocimiento*: el hijo del capitán Garcilaso de la Vega luchará primero por ganar el derecho a usar ese nombre ilustre y luego, como cronista, le añadirá el apelativo de *Inca*, que subraya su condición de indio noble. Así llegará a ser, finalmente, él mismo, una afirmación voluntariosa del hecho de ser un mestizo (lo proclama «a boca llena, y me honro con él»), que hay que considerar el fundamento de su obra y uno de sus aspectos más creadores: el Inca es el sutil narrador del proceso de su propia historia dentro de la Historia, como fenómenos contiguos.

Comienza su obra como mero traductor: en 1590, aparece en Madrid su versión castellana de los *Diálogos de amor* de León el Hebreo,

obra escrita en italiano, lengua que el Inca había aprendido y llegado a dominar. Los *Diálogos* gozaban de popularidad en esa época por sus delicados razonamientos neoplatónicos sobre el tema amoroso; no sólo por eso atrajo al Inca sino por el orden, las simetrías y las rigurosas jerarquías filosóficas de su tejido, que luego adoptará para estructurar su obra de cronista. El trabajo sirve, sobre todo, para probar la elegancia de su prosa y su inmersión en la cultura humanística. Su primera crónica no tiene ninguna relación con el Perú: es la que aparece con el título de *La Florida del Inca* (Lisboa, 1605), cuyo tema es la conquista de esa península por Hernando de Soto. Siendo admirable, esta crónica era, para él, sólo una preparación o acercamiento a su verdadero objetivo como autor: escribir sobre el Perú. *La Florida* es una típica crónica «de oídas» (su informante fue Gonzalo Silvestre, uno de los hombres que acompañaron a de Soto), que le permitió probar sus fuerzas como cronista sin comprometerse como testigo directo. Es una obra cuyas cualidades puramente literarias y artísticas tienen una autonomía interna aún mayor que en los *Comentarios reales*: siendo una crónica, largos pasajes pueden ser leídos como una narración de aventuras, con ecos de la novela de caballerías y la épica renacentista; compararla con la versión que da Cabeza de Vaca en los *Naufragios* (2.3.5.) sobre la exploración española en esa misma región, o con la exaltación épica de *La Aruana* de Ercilla (3.3.4.1.), ofrecerá interesantes paralelos. Pero el arte de contar del Inca es enormemente superior al del primero.

El estilo de *La Florida* es un primoroso compendio de las técnicas narrativas de su tiempo: cuidadosa composición de escenas, riqueza de detalles descriptivos, gusto por lo fabuloso, retratos morales y psicológicos, sugerencias y contrastes, atmósfera de tensión creada por revelaciones demoradas y anécdotas laterales, constante poetización e idealización ejemplarizante de la realidad, etc. Hoy muy pocos leen este libro como crónica, para enterarse de lo que pasó en La Florida, sino para gozar del estilo evocativo y depurado con el que su narrador reinventa la historia. Téngase presente, además, que los parámetros con los cuales su obra tenía que medirse no podían ser más altos: *La Florida* aparece el mismo año que el primer *Quijote*.

La intención que tenía el Inca en mente cuando prepara los *Comentarios reales* (Lisboa, 1609) —proyecto que ya anunciaba hacia 1586—, era muy distinta: tenía que escribir sobre recuerdos personales, complementados con gran acopio de fuentes escritas y orales, y sobre las primeras experiencias históricas de su tierra natal; es decir, era un tema que había guardado largo tiempo en la memoria y que había

convertido en una segunda naturaleza mientras vivía en España. Si ser mestizo significaba plantearse la cuestión de ser a la vez dos cosas opuestas (indio y español) y tratar de resolver esa ambivalencia en una visión integradora y equilibrada, entonces el Inca es un ejemplo cabal de esa hibridación racial, histórica y cultural. Su formación como escritor es esencialmente española o, mejor aún, europea, pues incorporaba lo mejor de la cultura renacentista; pero el tema y la carga emocional son ciertamente americanos. De hecho, puede decirse que, dilemáticamente, el autor se sentía más español en América y más americano en España, inaugurando así el motivo del desgarramiento cultural que ha inquietado a tantos escritores hispanoamericanos desde entonces, como ilustra bien el caso eminente de Carpentier.

El Inca escribía con un ánimo reivindicatorio, aunque apacible y equilibrado, como si la sangre de la herida que lo provocaba hubiese cesado de manar, pero no el amor por los suyos y el dolor por los otros, pellos cometidos: por todo ello, escribía esperando una *restauración*, de la verdad y la justicia. Lo característico de su visión es el esfuerzo por someter al filtro de la reflexión serena las pasiones desatadas por el trauma de la conquista. Ese era un rasgo de su carácter, pero lo reafirmó y refinó con sus lecturas de filósofos, historiadores humanistas y escritores clásicos que descubrió en Montilla y Córdoba: la biblioteca que el Inca formó en el primer lugar, da un claro indicio de la austeridad casi monacal (en Córdoba había tomado los hábitos, lo que subtrayó su adaptación a las costumbres del medio) con la que cultivó su espíritu. Se ha observado que lo que asimiló mejor fueron las obras y la atmósfera que reflejaban cierta tendencia arcaizante que dominaba por esos años en los círculos de eruditos, humanistas y poetas de Córdoba, con los que estuvo asociado y entre los cuales conoció nada menos que a Góngora.

Ese regusto arcaizante, esa aura dulcemente retrospectiva son notorios en los *Comentarios reales*. La obra estaba concebida en dos partes: la primera —cuyo título exacto es *Primera parte de los Comentarios reales*— dedicada a contar el origen de los incas y describir y valorar sus instituciones; la segunda, titulada *Historia general del Perú*, narra el descubrimiento, la conquista y las guerras civiles de los españoles en tierras peruanas. El título mismo de los *Comentarios reales* es revelador del cuidado y modestia con que encaraba su tarea de historiador. El «comentario» es una de las formas o subgéneros más humildes de la historia, pues supone la glosa de una obra anterior con el propósito de rectificarla o ampliarla. Garcilaso no se llama, pues, «cro-

nista», sino «comentarista», quizá como un eco de los *Comentarios* de Julio César; sólo después, habiéndose afirmado como tal, se animará a titular *Historia general*... la segunda parte de la obra. El adjetivo *reales* puede interpretarse de dos modos: en el sentido de «verdaderos» y por lo tanto fieles a los hechos que trata; y también en el sentido de propios de la realeza incaica, de la que se presenta como heredero directo. En el famoso «Premio al lector», el autor deja bien en claro sus propósitos: aunque no es el primer cronista que escribe sobre las cosas del Perú, es el primero que intenta dar «la relación entera» de ellas; algunos las escribieron «tan corramente» que a veces «las entiendo mal»; con el ánimo de corregir esos defectos, confusiones y falsedades, «forzado del amor natural a la patria», promete escribir «clara y distintamente» sobre lo que sabe; y lo sabe mejor que otros porque el quechua fue su lengua materna y puede señalar cuándo los cronistas la «interpretaron fuera de la propiedad de ellas».

La idea clave aquí es la de ser un *intérprete* y serlo en varios niveles: lingüístico, histórico, intelectual, espiritual. No cabe duda de que el Inca tiene un conocimiento íntimo y extenso (según el estado de la historiografía en su época) del pasado incaico; lo que se ha discutido a lo largo del tiempo es la cuestión de la veracidad histórica del Inca y el grado en que podemos creer lo que nos dice. Como historiador, el Inca era todo lo acucioso y metódico que se podía ser: leía atentamente sus fuentes, las anotaba, las cotejaba con otras, solicitaba testimonios orales o escritos cuando era posible (por ejemplo, a sus condiscípulos del Cuzco), era fiel al detalle y a la visión de conjunto, y finalmente sopesaba todo eso con el caudal de lo guardado en el recuerdo (el hilo que lo guía por «este gran laberinto» de la historia) y reprocesado por la imaginación. Después de «haber dado muchas trazas y tomado muchos caminos» para contar la historia de los Incas, le pareció que

el camino más fácil y llano era contar lo que en mis niñeces oí muchas veces a mi madre y a sus hermanos y tíos y a otros sus mayores acerca de este origen y principio (I, XV).

No es exacto decir que el Inca peca contra la verdad o desfigura los hechos para servir a su causa; pero es cierto que los idealiza y embellece evocándolos como una edad dorada y un bien perdido para siempre. Él nos dirá que conservar algo «en el corazón» es frase de los indios por decir «en la memoria». No falsifica: exagera en los vuelos

poéticos de su prosa. Muchos de sus errores eran comunes en la época, cuyos criterios de verdad no son los nuestros. Y en algunas cosas se adelanta a los historiadores de su época: por ejemplo, en el uso metódico de las «fábulas históricas», elementos míticos a los que hoy se concede alto valor antropológico. A la doble idealización, producto del tiempo y del arte, se suma otra, que tiene que ver con el origen mismo de la experiencia histórica del autor: su versión es la oficial del incario, tal como le llegó por voces o tradiciones familiares en su infancia y juventud; esa versión era la propagada por la casta gobernante cuzqueña que sobrevivió la conquista. El Inca cree firmemente que la cultura quechua es un estado de civilización superior y que su capital, el Cuzco, «fue otra Roma en aquel imperio». Esa historia cuzqueña era áulica y edificante, depurada de gobernantes y hechos nefastos.

En el pasado, algunos comentaristas no entendieron lo que aparecía como una notoria contradicción: un autor que reivindicaba su condición de nativo, pero que exaltaba la conquista y la evangelización cristiana, y que hasta simpatizaba con personajes como Gonzalo Pizarro, notoriamente insensible ante la situación de los indios. Pero no hay tal contradicción, sino una coherencia con la visión histórica providencialista a la que es fiel el Inca, seguramente como reflejo de sus lecturas de interpretaciones utópicas sobre el proceso histórico: según ellas, todo ocurriría de acuerdo con un designio de constante ascenso en la escala de la civilización, que llevaba de la oscuridad y barbarie de los tiempos primitivos al orden superior de los hombres y los pueblos guiados por Dios y su Iglesia.

En la mente del Inca hay una clara jerarquía de edades históricas: de la época preincaica, en la que los hombres adoraban una multitud de ídolos inferiores, hacían sacrificios humanos y «se juntaban al coito como bestias, sin conocer mujer propia, sino como acertaban a toparse» (I, XIV), el Perú pasó al sistema incaico, que estableció el culto monoteísta al Sol y organizó la vida social mediante instituciones estables y paternales. Luego, cuando el imperio incaico decayó y se demoralizó (de modo no muy distinto a los días finales del imperio romano), llegaron los españoles, que impusieron la vocación universal de su imperio, con una nueva cultura, una nueva lengua y sobre todo la verdadera religión. Los sufrimientos y el derramamiento de sangre que trajo la conquista española bien pueden compararse al trance de la redención cristiana: son dolorosos pero cumplen un alto destino. Esta concepción se basaba en el error —frecuente entonces, debido a la falta de conocimientos sobre las culturas preincaicas— de considerar esa

etapa como bárbara y atrasada, pero reiteraba también el prejuicio imperial incaico que había absorbido el Inca en su niñez. Todo eso lo conjugó armoniosamente con el riguroso esquema que la historia tenía dentro de la perspectiva europea: un orbe perfectamente jerarquizado de etapas y avances progresivos, que se parecían tanto al rigor de las órbitas y categorías del amor según León el Hebreo, quien recomendaba hermostrar para «sacar fuera las esencias» de las cosas.

El diseño triangular del Inca —barbarie, imperio incaico, imperio español— sostiene todo el edificio conceptual de su historia, y se refleja en el sistema de exposición que sigue en las dos partes de su obra. Con Manco Cápac, el fundador del incario, comienza para el autor «la Segunda Edad», de la que se precia en decir que, aunque todavía idólatras, «rastrearón los Incas al verdadero Dios, nuestro Señor» (II, II). Hace luego la descripción puntual de sus instituciones, creaciones culturales y grandezas materiales, y simultáneamente traza su historia hasta el último Inca, Atahualpa, a quien denigra como cruel e ilegítimo heredero de la dinastía cuzqueña. Así, justifica como providencial la llegada de los españoles y nos prepara para el relato de la conquista misma y los episodios (que se consideran entre los más animados y reveladores de la obra) de la *Historia general*... El lector descubrirá que el orden que sigue el Inca no es ni cronológico (el aspecto débil de su reconstrucción) ni estrictamente lineal, sino más bien el de un tapiz cuyos hilos, colores y texturas se entrecruzan continuamente, para agregar animación y aliviar el relato con el contrapunto de lo ameno y lo informativo: le gustaba «variar los cuentos, porque no sean todos de un propósito».

El Inca es minucioso y exhaustivo con el cotejo de fuentes; largos pasajes de su texto son glosas de otros cronistas, para apoyar sus propios dichos o contrastarlas con su propia versión. Su obra absorbe y valora una gran cantidad de fuentes de información, sobre todo las que brindan los cronistas del Perú, sus testigos y protagonistas. Cita a muchos de ellos —Cieza, Acosta, Zárate (3.2.6.), Gómara (3.2.2.)—, pero a ninguno tanto como al jesuita Blas Valera (1551-1597). En verdad, las copiosas transcripciones de su *Historia de los Incas*, escrita en latín, que aparecen en los *Comentarios*... son prácticamente todo lo que queda de una obra perdida. Pero también es imaginativo y creador en la utilización de sus memorias personales, los aspectos novelescos de algún episodio o las sugerencias de una anécdota o creencia antigua. La forma como el Inca se incorpora a sí mismo en el cauce de la historia —para dar credibilidad a su argumentación— y hace acota-



ciones autobiográficas —que animan la marcha del texto— es admirable. No menos admirable es la clásica elegancia y nitidez expresiva de su prosa. Escribiendo sobre un asunto que ha sido sometido a larga consideración en su espíritu, el Inca es capaz de resumir en fórmulas sentenciosas e imborrables la esencia de lo que quiere decirnos. La frase «Trocósenos el reinar en vasallaje», que atribuye a un Inca, sintetiza en pocas palabras el drama de la conquista vista desde la perspectiva de los vencidos. En otra parte declara: «Protesto decir llanamente la relación que mamé en la leche», lo que subraya la intimidad de su conocimiento como fundamento de su veracidad.

Historia y autobiografía están indisolublemente unidas en los *Comentarios*. y el nexo es la lengua quechua, cuyo dominio le permite esclarecer, corregir y restaurar lo que los cronistas españoles confundieron o dejaron sin decir. Escrita a unos 40 años de distancia de los hechos que vio y escuchó, la crónica tiene un tono nostálgico, idealizado, elegiaco: el de quien contempla una realidad «antes destruida que conocida». Su autor creía que el embellecimiento de la historia contribuía a hacer irradiar la verdad, y no desaprovechó ocasión para presentar los hechos como elementos de una rigurosa composición estética en la que lo grande y lo pequeño, lo glorioso y lo trágico, la violencia y la temura, tenían un lugar muy preciso.

El Inca elabora sus cuadros históricos artísticamente, conciliando las exigencias de la historia con las de la narración misma. Por eso da tanta importancia al testimonio oral, a los aspectos míticos y a las elaboraciones mágicas del espíritu popular, para alcanzar el sentido profundo del acontecer humano; debido a ello y pese a las limitaciones de su visión imperial, atada a la tradición oficial cuzqueña (el incario como un arquetipo de organización paternalista), nos parece hoy un historiador más moderno que muchos de sus contemporáneos. Más disfrutable también, por las altas calidades de la forma, la auténtica emoción que impregna sus páginas, el sentimiento del paisaje y la cabal comprensión del mundo indígena. Hay en este clásico, cuya prosa es uno de los más grandes ejemplos de su tiempo, una veta que delicadamente adelanta la del romanticismo: un romanticismo sin arrebatos, ya que su temperamento tendía siempre al equilibrio y la mesura. Su obra se presta a un análisis de psicología profunda, pues está elaborada con recuerdos y experiencias traumáticas de la niñez, interiorizadas por alguien que se llama a sí mismo *Inca* pero usando la lengua del padre español, lo primero en memoria de las glorias pasadas y lo segundo en homenaje a la grandeza de una cultura y una religión que adop-

ta como propias. Su influjo ha sido decisivo en varias etapas de la vida literaria peruana: en los tiempos de la rebelión indígena de Túpac Amaru (tras la cual fue prohibida), en la época de los prolegómenos de la emancipación, en el indianismo decimonónico, en lo mejor de la expresión indigenista de un novelista contemporáneo, como la de José María Arguedas. Centrado en la historia peruana, los *Comentarios*... es, sin embargo, un libro universal porque su gran motivo recurrente —celebrar las grandezas pretéritas y lamentar su desaparición— también lo es.

Textos y crítica:

- AVALLÉ-ARCE, Juan Bautista, ed. *El Inca Garcilaso en sus «Comentarios». Antología vivida*. Madrid: Gredos, 1964.  
 VEGA, Inca Garcilaso de la. *La Florida del Inca*. Pról. de Aurelio Miró Quesada, estudio de José Durand y ed. de Susana Speratti Piñero. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.  
 ———. *Comentarios reales de los Incas*. Ed., índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.  
 ———. *Historia general del Perú*, ed. de José Durand. 4 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962.

- DURAND, José. *El Inca Garcilaso, clásico de América*. México: SEP, Dirección General de Difusión, 1976.  
 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «La moral en la conquista del Perú y el Inca Garcilaso de la Vega». En *Seis temas peruanos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.  
 MIRÓ QUESADA, Aurelio. *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilaístas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1971.  
 PORRAS BARENNECHEA, Raúl. «El Inca Garcilaso de la Vega». En *Los cronistas del Perú\**, pp. 391-424.  
 PUPO-WALKER, Enrique. *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Portia, Turanzas, 1982.  
 VERNER, John Grier. *El Inca. The Life and Times of Garcilaso de la Vega*. Austin: Texas University Press, 1968.

#### 4.3.2. *El andor verbal e iconográfico de Guamán Poma*

Muy distinto es el caso del cronista indio Felipe Guamán (o Huamán) Poma de Ayala (1534?-1615?), autor de una *Nueva coronica y buen gobierno* (Paris, 1936) que, después de haber permanecido igno-

rada por varios siglos, se ha convertido hoy en una de las más estudiadas y debatidas entre ciertos sectores de la crítica. La razón principal para ello es, por un lado, el radicalismo de su visión (una feroz condena del sistema colonial) y el hecho de ser una crónica que usa el lenguaje escrito y el visual para documentar su candente denuncia, hecho insólito en cuanto es el único caso de cronista que es al mismo tiempo ilustrador: la crónica de Murúa (3.2.6.), que puede considerarse en esto un raro antecedente, es un caso distinto porque las ilustraciones no son de su mano. Todo ello ha servido a antropólogos e investigadores para reconstruir la dialéctica amo-siervo en la colonia. Hoy es una crónica rodeada de leyenda y de polémicas ideológicas, que quizá impiden juzgar con objetividad una obra que se niega a ser ecuaníme.

El silencio sobre la existencia del libro fue total hasta 1908, cuando el manuscrito de más de mil páginas de dibujos y apretada escritura, fue hallado en la Biblioteca de Copenhague. Aunque su concepción o redacción pudo comenzar hacia 1585, el manuscrito mismo resulta ser más tardío, pues debió ser terminado hacia 1614 o 1615, años probables de la muerte de su autor. De éste apenas se sabe algo más de lo que él mismo incluye en su obra, lo que no es mucho ni muy claro. Guamán se presenta como descendiente de la noble dinastía de los Yarovilcas (su propio nombre evoca dos dioses tutelares: halcón y puma), pueblo de la región oriental del Perú que fue dominado por los Incas. Teniendo su familia buenos lazos—como caciques—con la administración colonial, no es extraño que el cronista desempeñase diversos cargos menores en ella hasta llegar a ser teniente corregidor él mismo; así no sólo aprendió el trabajoso castellano que usaría en su obra, sino que conocía de cerca a los hombres y el mundo que luego denigraría implacablemente. La rebeldía de Guamán se alimenta de lo que vio en esos años, pero realmente se desata cuando, al volver a su pueblo de Lucanas, descubre los abusos, despojos y miserias a los que las autoridades—coludidas con otros indios advenedizos—han sometido a los suyos. Viejo, empobrecido, convertido en un vagabundo, decide enviar al Rey Felipe III su memorial de protestas y quejas para hacer justicia en estas tierras. El resultado de ese proyecto es la *Nueva crónica*...

Hay que tener muy en cuenta, para juzgar el valor de la visión que nos propone, que Guamán pertenecía a un pueblo indígena enemigo de los Incas y que él guardaba todavía el resentimiento de su raza contra éstos; su experiencia histórica indígena no tiene nada que ver con la del Inca Garcilaso (*supra*): sus visiones son antagónicas. Por eso su in-

terés en tratar de los tiempos de «mis padres y señores que fueron antes del inga», precisamente la porción soslayada en los *Comentarios*... De ello se ocupa en la primera parte, que lleva el título de *Nueva crónica*; la segunda, más extensa, se titula *Buen gobierno* y se refiere a la explotación de los indios a manos de corregidores, curas y caciques, y de los remedios que propone para evitar esos males. Es esta parte la que tiene más valor historiográfico y la que lleva el peso de la denuncia. La primera es una presentación de la etapa preincaica como un mundo arcaico y paradisiaco (en un grado mayor que la idílica visión incaica de Garcilaso), pues no había en él mal alguno, ni sequías ni adulterios, ni temblores ni envidia. En cambio, los Incas son vistos con poca simpatía, casi tan crueles, opresores e intrusos como los españoles. Los Incas son, para él, «gente bajas», «pecheros»; el propio Marco Cápac, fundador del imperio, es considerado el hijo bastardo de una bruja.

Así, este cronista indio se suma, involuntariamente, a la visión antincaica de cronistas toledanos como Ondegardo o Sarmiento de Gamboa (3.2.6.), cuyo objetivo principal era justificar la conquista como una reacción contra la tiranía cuzqueña; pese a esto, los datos acerca de mitos y creencias cosmogónicas que aporta sobre esta etapa son de considerable importancia, sobre todo por ser un testimonio directo de la tradición oral. Ese odio se transfiere, en la segunda parte, a la dominación colonial, que él considera un sistema esencialmente bárbaro e inhumano, cuya meta es la destrucción de los últimos vestigios de la vida comunal indígena.

Sin negar el interés que tiene la obra para el folklore, la etnología y otros estudios culturales, ni el más permanente de su violenta protesta contra las injusticias sufridas por los indios, la obra es de ardua, casi penosa, lectura, salvo en una transcripción que borre sus accidentes y oscuridades. Hay que reconocer los defectos del texto *escrito* de Guamán (aunque esto haya irritado a los indigenistas) y señalar que se deben probablemente al uso simultáneo de diversos niveles de comunicación (el lenguaje escrito de la vieja crónica castellana, la oralidad de la tradición historiográfica indígena, el sermón evangelizador, la epístola, etc.), pero sin llegar a asimilarlos o armonizarlos del todo: hay una fractura entre ellos que no se resuelve del todo. Es, a la vez, un texto congestionado y lleno de grandes vacíos, que las ilustraciones subsanan. El autor usa la lengua castellana sabiendo que no la domina bien y que no siempre le permite decir lo que quiere; incurre en reiteraciones, confusiones y constantes contradicciones que no ayudan precisamente a su propósito. Sus fórmulas son elementales (series enu-

merativas y cadenas de palabras simplemente yuxtapuestas que se repiten como letanías) y lucen como un esfuerzo desesperado por traducir a nuestra lengua los sentimientos, los moldes sintácticos y los ritmos orales de otra, u otras, porque incluye el quechua, el aymara y varios dialectos. (Los paleólogos, por cierto, han visto en esa tronchadura expresiva un documento inapreciable para estudiar el proceso de asimilación lingüística y los problemas propios de una cultura bilingüe e históricamente escindida.)

En realidad, el texto no sigue coherentemente las reglas del relato histórico, tal como lo practican los otros cronistas: es una suma algo babilónica de pequeños textos descriptivos de personajes, hechos o situaciones específicos a los que se refieren los inapreciables 450 dibujos que el autor afortunadamente incorporó a su obra para ser mejor entendido. Esas viñetas (verbales y visuales) remiten a un sistema ancestral de concepción del mundo que poco o nada tiene que ver con la del Occidente europeo, pero que usa como un medio estratégico para integrar la suya en una grandiosa visión utópica. La idea es restaurar el mundo indígena bajo la autoridad directa del Rey de España, volver al pasado sacando experiencias del presente. *La Nueva corona...* no es tanto un *texto* ilustrado por *imágenes*, sino, más bien una serie de ejemplos o anotaciones escritas como comentario a los dibujos. Estos últimos elementos constituyen el verdadero eje de la obra y no es posible encarecer más su valor, su eficacia, su encanto y su terrible mensaje acusador. Se ha observado que hay un simbolismo cifrado, de raíz indígena, en la estructura de esos dibujos; lo que aumenta su impacto dramático y su poder persuasivo; también que la integración de palabra hablada y dibujo dentro de las estampas, sigue una técnica comparable a la del actualísimo *comic*. Pero su estudio pertenece (como ocurre también con los códices y pictografías prehispánicas) al campo de la iconografía y los estudios semióticos de los signos visuales, no al de la estricta historia literaria; no cabe duda, sin embargo, de que presenta un caso apasionante.

Guamán es una anomalía en su época: se suma a la vertiente de la crónica, cuyos modelos ya estaban bien establecidos, pero profundamente apegado a las tradiciones del relato oral-popular de la cultura aborigen; es una voz indígena solitaria, un patético clamor en defensa de la masa anónima y silenciada, un gesto de pura e irreductible rebeldía que frecuentemente se expresa con el estruendo: «¡No hay remedio!». Sólo puede compararse, en cierto nivel, con el de Las Casas (3.2.1.), con quien comparte la misma santa ira ante la explotación del

indígena. Guamán continúa y agudiza la línea del radicalismo antihispánico que distingue a cierta crónica americana. Como Las Casas, la exageración sólo subraya y dramatiza lo que es esencialmente verdad: ambos asistían al fenómeno del holocausto de la población indígena y querían impedirlo; no cabe objetivo más alto para un cronista. Pero las ideas de Guamán están expresadas de modo confuso y pasan de una fórmula o imagen admirable a otra peregrina, la suya es una propuesta con ciertas notas sugestivas, pero cuyos fundamentos a veces pueden ser gaseosos o endebles.

Defienda una suerte de purismo cultural: aceptar el mestizaje era, para él, una forma de aceptación del corrupto sistema colonial. Estaba convencido de que la nueva sociedad sólo podía construirse sobre el modelo indígena, inasimilable a ningún otro; su mesianismo reafirmaba así la dificultad para fusionar e integrar la masa indígena al resto de la realidad nacional (lo que —hay que admitirlo— ha probado ser un problema real). Pero en la vehemencia de su alegato, el autor se ciega e incurrir, no sólo en la negación de la civilización incaica, sino en un hirsuto orgullo de casta relegada y en un racismo ultraindigenista que le inspira las crueles burlas del mestizo y el mulato, a los que escarrece como razas degeneradas. Llega incluso a defender un odioso revanchismo contra los indios plebeyos y los negros: entre sus reformas, está la de que éstos paguen tributo. Todo esto parece haber sido ignorado por la crítica reciente o explicada con una benevolencia que no se justifica. La utopía andina del cronista anunciaba la caída inevitable del sistema impuesto por los españoles en el Perú, pero proponía una inquietante inversión de la injusta pirámide social presente; más una restauración del viejo sistema de castas que una utopía liberadora del indio cristianizado, como hoy algunos creen. En el diálogo imaginario que en su libro sostiene con Felipe III, el autor deja en claro que la gran reforma sólo será posible si el monarca lo nombra a él «segunda persona» del reino y le otorga un salario digno: el utopista se descubre aquí como funcionario con ciertas pretensiones dentro de un sistema igualmente rígido.

La crónica no importa realmente por el presunto peso de su tesis, sino por la fuerza visceral del reclamo, el grito herido de una raza derrotada que se mueve en un mundo caótico y violento: transmite muy fielmente la sensación de vivir un cataclismo cultural. Precisamente para subrayarla, Guamán quiso caricaturizar, burlar y parodiar: ésas son algunas de las cualidades literarias más notorias de su crónica. Ante la tragedia que contempla y vive, Guamán no tiene mejor recur-

so que el grotesco. Gustaba usar las tintas gruesas; clasificar los individuos por tipos; remedar y ridiculizar rostros, gestos, lenguajes; tendía a lo patético y lo tragicómico. En cuanto comparten ese rasgo, texto y dibujos se conjugan perfectamente. El propio Guamán señaló las reacciones que su libro produciría en los lectores de su tiempo: «A algunos arrancará lágrimas, a otros dará risa, a otros hará prorrumper en maldiciones». Eso es precisamente lo que ha ocurrido con los de nuestro tiempo.

Textos y crítica:

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*. Ed. de Franklin Pease. 2 vols. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

———. *Primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. crit. de John V. Murra y Rolena Adorno, 3 vols. México: Siglo XXI, 1980.

ADORNO, Rolena. *Guamán Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial*. México. Siglo XXI, 1991.

LOPEZ BARALT, Mercedes. *Icono y conquista. Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hipéridon, 1988.

PORRAS BARRNECHEA, Raúl. «El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala». En *Los cronistas del Perú\**, pp. 615-671.

#### 4.3.3. Otros cronistas del XVII

La *Historia del Nuevo Mundo* del sabio jesuita Bernabé Cobo (1580-1657) es una obra monumental, una verdadera enciclopedia americana de cuyas tres partes sólo se conoce la primera, publicada en Sevilla en 1890-1893; el simple sumario completo del libro es ya abrumador. Cobo llegó a América a los 16 años y pasó toda su vida en ella, principalmente en el Perú y México. No sólo eso: su vida y su obra revelan una devoción profunda por estas tierras, una fe espiritual con su paisaje, sus hombres, su cultura, con los que estuvo en contacto directo. Comenzó a escribir su obra magna hacia 1613 y la culminó 40 años después. Su descripción de la fauna y flora americanas es de una devoción casi artística, sin dejar de tener exactitud científica. Ese rigor naturalista lo aplica también al campo de la etnología y a la antropología, cuando registra las instituciones de las culturas prehispánicas. Lo curioso es que, a pesar de su interés de estudioso, su juicio de historiador es bastante negativo sobre la raza indígena, a la que creía poco capaz de entendimiento y razón.

Otro erudito, de obra caudalosa y variadísima, es Antonio de León Pinelo

(1596-1660), nacido en España pero cuya pasión americana lo coloca dentro de la literatura colonial. Llegó al Nuevo Mundo hacia 1604, donde se consagró al estudio de su realidad física, su historia antigua y reciente. La notoriedad que gozaba como sabio y los importantes cargos que desempeñó en el Consejo de Indias, no impidieron que, por ser de familia judía, tuviese roces y dificultades con la Inquisición. De su producción merecen mencionarse dos obras: el *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental y Geográfica* (Madrid, 1629), que es una fuente de información enciclopédica de libros escritos sobre las tierras conquistadas por los españoles; y sobre todo *El Paraíso en el Nuevo Mundo* (escrito entre 1645 y 1650), vasta crónica o miscelánea en la que exhibe su erudición, su prosa sobrecargada, su imaginación y su gusto por lo fabuloso. Su propósito es nada menos que defender la noción de un Edén americano, idea que ya estaba en los primeros descubridores, comenzando con Colón (2.3.1.). Para el autor no cabe duda alguna de la ubicación precisa del Paraíso: está en las márgenes del río Marañón, en la Amazonía peruana. Uno no puede leer esta obra como una crónica, sino como una fantasía inspirada por la escolástica y como un ejemplo de los candorosos extremos a los que podía llegar la especulación erudita. La tesis de que los cuatro ríos americanos, el Plata, el Magdalena, el Orinoco y el Marañón, se comunican subterráneamente con el Nilo, Ganges, Tigris y Eufrates, no es sino una de tantas formulaciones delirantes del libro, que a veces le dan el tono febril de la poesía. Pese a la admiración que todo lo americano le produce, León Pinelo compartía la visión negativa de Cobo sobre el indio, que para él era un ser destinado a la dominación por el hombre blanco.

De proporciones también colosales es la *Política Indiana* (Madrid, 1648) de Juan de Solórzano y Pereira (1575-1655), que es su propia traducción de la que había publicado en latín bajo el título *De Indiarum Iure* (Madrid, 1629). Su autor era un eminente jurista y oidor en la Audiencia de Lima desde 1610; en el Perú fue un diligente funcionario animado por un espíritu humanitarista. Escrita en un estilo reseco y doctrinal, atiborrada de detalles legales y administrativos poco legibles e interesantes hoy, su *Política...* tiene muy poco de crónica y más de erudito catálogo de todo lo que un buen gobierno de las Indias requeriría. Pero sus seis volúmenes constituyen un macizo alegato en favor del mejor trato de los naturales, lo que no puede ignorarse al tratar la cuestión indígena; más que a la historia de la literatura pertenece a la historia de las ideas.

Otro cronista indio, valioso por su recopilación del legado tradicional nativo, es Juan de Santa Cruz Pachacuti Yankui Salcamaygua, cuyos datos biográficos son escasísimos y vagos. Se sabe que nació en el Cuzco y que su linaje era el de los collaguas. Su *Relación de antigüedades deste reino del Pirí*, escrita hacia 1615 y publicada en Madrid en 1879, tiene el mérito de contener —pese a la rudeza de su estilo— una fiel transcripción de los cantares históricos quechuas sobre las tan discutidas dinastías incalcas.

Nacido en Quito, el agustino Gaspar de Villarroel (1587-1665), vivió en

diversas ciudades (Lima, Lisboa, Madrid, Sevilla, Santiago de Chile), fue obispo en ese último lugar y se distinguió como orador sagrado y cronista de temas eclesiásticos. Pese a las densidades teológicas de su prosa, sabe aderezarla con amenos episodios, recuerdos y anécdotas, un poco como Rodríguez Freyle (*infra*). De sus numerosas obras, la de mayor interés es *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cacillos pontificio y regio* (1656-1657), discusión sobre los derechos y los poderes eclesiástico y temporal en América. El jesuita chileno Alonso de Ovalle (1601-1651) tiene aún mayores virtudes imaginativas y literarias que el anterior. Su *Histórica relación del reino de Chile* (1646) vale sobre todo por su emoción descriptiva y los momentos en que su fervor de enamorado de su patria, lo hacen olvidar que es un cronista y se convierte casi en un puro narrador. La razón que lo movía era, en verdad, práctica: quería traer más misioneros a Chile.

Textos y crítica:

- COBO, Bernabé. *Obras*. Ed. de Francisco Mareos. Madrid: Ediciones Atlas, 1956. (Biblioteca de Autores Españoles, vols. 91-92.)
- LEÓN PINELO, Antonio de. *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Pról. de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Imp. Torres Aguirre, 1943.
- OVALLE, Alonso de. *Histórica relación del reino de Chile*. Ed. de Walter Hanisch. Santiago: Editorial Universitaria, 1974.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan de. *Relación de las antigüedades desde Reyno del Pirú*, ed. facsimilar, est. y transcripción de Pierre Duviols y César Iiter. Lima: Institut Français d'Etudes Andines, 1993.

ESTEVE BARBA, F. *Historiografía indiana*. Madrid: 1964.

## ZONA INTERMEDIA: COLOMBIA

### 4.3.4. *El extraño caso de «El carnero»*

Que la evolución de la crónica indiana la había transformado, en un plazo relativamente corto, en algo muy distinto de las formas que le dieron origen, queda demostrado con la singular obra del bogotano Juan Rodríguez Freyle (1566-1642), autor de la obra conocida como *El carnero* (Bogotá, 1859). De su vida se sabe relativamente poco y sobre todo por lo que dice él mismo en su obra. Tuvo una juventud algo aventurera, que lo llevó probablemente a combatir indios rebeldes en su tierra y a Cádiz y Sevilla (1587), ciudades en cuya defensa contra los ataques del pirata Drake se alistó; luego regresa a su patria y allí se de-

dica a la agricultura en la región de Guatavita. Eso no le impidió estar atento a los grandes y menudos acontecimientos del mundillo virreinal, con sus llegadas de virreyes, muertes de obispos, luchas por el poder, intrigas de corte, etc. Rodríguez Freyle será sobre todo un observador y un testigo, más que un protagonista y menos aun un hombre de imaginación. Veía la historia como una serie de anécdotas o pequeñas escenas, por lo que puede compararse con Ricardo Palma. Amaba los detalles curiosos, minuciosamente registrados, a veces con indicación de fecha y hora.

Sólo al final (entre sus 70 y 72 años) de una vida marcada por la oscuridad y la rutina, decide dedicarse a la literatura, tal vez con el deseo de alcanzar la fama que hasta entonces le había sido esquiva. Esa obra revela interesantes rasgos de su psicología, sobre todo el de su misoginia o, más bien, su vivo prejuicio contra la belleza femenina, a la que considera el origen de todos los males. La cuestión del título del *Carnero* ha dado origen a varias discusiones e hipótesis. El título completo debe ser uno de los más largos que existan; comienza así: *El carnero. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del Mar Océano y fundación de la ciudad de Bogotá, primera de este Reino...* y sigue por diez líneas más. Lo primero que intriga es el significado de la palabra «carnero» (que bien pudo no ser del autor) y su relación con la obra. De las numerosas posibles acepciones de la palabra, las que más relación con el texto parecen tener son tres: la que señala que la voz proviene del latín *carriarius*, o sea lugar donde se depositan los muertos, fosa común; la de depósito en el que se guardan papeles anónimos y pergaminos viejos; y la piel de animal (por analogía con la de «becerro») que servía para forrar libros. Aún incierto, el sentido de la palabra apunta a la modestia con la que el libro se presenta: una simple miscelánea de cosas reunidas para que no todo «quede sepultado en el olvido», como dice en su prólogo al «Amigo lector», en lo que quizá haya una justificación del título de *Carnero*. Es una referencia menos desorientadora que el largo título descriptivo, que parece anunciar simplemente una crónica, un relato histórico carente de «ficciones». No todos están de acuerdo en que lo sea.

Se la ha llamado crónica, historia y, con una evidente exageración, novela. En realidad, es un híbrido de crónica y costumbrismo —antes de que este último género existiese, lo que le añade interés. Su tema es histórico: cien años de la vida colonial de la Nueva Granada; pero su actitud es la del escritor de costumbres, que busca lo legendario, lo

pintoresco, lo curioso y ameno, con una intención moralizante o didáctica. Tenemos, así, relatos sobre fabulosos tesoros ocultos (un motivo frecuente en el libro), sobre «cómo un clérigo engañó al demonio», sobre «cómo un indio puso fuego a la Caja Real por roballa», etc. No hay, por cierto, composición de novela, pero sí conatos novelescos o, más bien, cuentísticos, pues la historia se hace anécdota y es tratada como tal. Ese desmenzamiento de lo histórico en «historietas» (un crítico las ha llamado «historietas») señala un momento crítico en la evolución del género cronístico, que ya aparece aquí invadido por otros moldes o propósitos, muy distintos de los originales. Y algo más: si el estilo del autor es sencillo, animado, eficaz para mantener el interés del lector y sin mayores complicaciones formales, una corriente subterránea lo atraviesa y revela que ya corrían los tiempos del barroquismo: la ligereza de las anécdotas está continuamente mitigada por el pensamiento grave de la muerte, la severidad moral y el temor al abismo del más allá. *El carnero* es, sin duda, un caso singular en las letras coloniales de su época.

Textos y crítica:

RODRIGUEZ FRYEYRE, Juan. *El carnero*. Ed. de Darío Achury Valenzuela. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

———. *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*. Ed. de Jaime Delgado. Madrid: Historia 16, 1986.

CHANG RODRIGUEZ, Raquel. «Las máscaras de *El Carnero*». En *Violencia y subversión...*, pp. 41-61.

JOHNSON, Julie Greer. *Satire in Colonial...*, pp. 50-63.

RAMOS, Oscar Gerardo. «*El carnero*, libro único de la colonia». Pról. en la 9.ª ed. de *El carnero*. Bogotá: Bedout, 1968.

#### 4.4. La cuestión de la «novela colonial»

Ante el hecho generalmente aceptado de que no hubo novela durante la colonia, un sector de la crítica ha debatido las razones de esa ausencia, mientras otros se niegan a creerlo y periódicamente exhiben documentos para probar que sí existieron novelas, pero que han sido soslayadas por los historiadores. Es conveniente esclarecer un poco la cuestión. A partir de 1531, hubo una serie de decretos reales que establecieron y ampliaron la prohibición relativa a la circulación,

impresión y lectura de novelas (2.8.). Se creía que las ficciones fabulosas o las historias «vranas o de profanidad», constituían un material deleznable que debía alejarse de las manos de los lectores, pues podía introducir en las mentes —sobre todo entre jóvenes, mujeres e indígenas— ideas reñidas con la moral, el orden social y el respeto a la autoridad. El derecho a la imaginación y la libre fantasía fueron así severamente restringidos, siguiendo criterios según los cuales lo que era bueno o tolerable para la metrópoli, no lo era para sus posesiones de ultramar. Este es un claro índice de la desigualdad del trato que la corona dispensaba, tanto en materia mercantil como cultural, a sus súbditos indígenas pese a sus declaraciones oficiales: todo sistema colonial consiste precisamente en eso. Y demuestra también el enorme poder de la Iglesia sobre las conciencias privadas y la moral pública: todo lo que no cabía dentro de su interpretación del canon escolástico podía ser fácilmente suprimido. Naturalmente, esto tenía un peso decisivo sobre escritores y hombres de pensamiento: muchos de ellos, bajo el riesgo de crearse problemas con el poder clerical o político, sencillamente se abstuvieron y practicaron la autocensura.

Pero también es cierto que en América, como se decía entonces, «la ley se acata, pero no se cumple». La distancia geográfica, la diferencia de ambiente social, la inoperancia o negligencia de la autoridad colonial, la convertirían muchas veces en letra muerta. La prohibición existió, pero fue violada sistemáticamente, tal vez porque hizo de lo prohibido algo todavía más tentador (y más rentable), tal vez por la simple necesidad humana de buscar esparcimiento en fantasías y ficciones. Recuérdese que esto ocurría en América mientras en España se producía un auge novelístico, que va de *El Lazarillo de Tormes* (1556) a *El Bascón* (1626) pasando por el *Quijote* (1606 y 1615). Los ecos de ese esplendor narrativo llegaron de todos modos al nuevo continente y resultó difícil contener la demanda de libros como éstos. Pero su circulación fue clandestina, limitada y azarosa, poco aparente para crear un gran público lector y, menos, autores e impresores dispuestos a satisfacerlos. En el siglo XVI, el impresor Cromberger gozó, por disposición de Carlos V, del monopolio para comerciar libros en México y facilitar el control y la censura; pero por los inventarios que él y su hijo dejaron al morir, podemos saber que los libros prohibidos llegaron a América precisamente por esa vía, y cuáles eran los más solicitados: los libros de caballerías como el *Amadís*, las *Dianas* (como se solían llamar a toda clase de novelas pastoriles), la *Celestina*... El hambre por obras de pura fantasía era evidente y da una idea del carácter sub-

versivo que su consumo debió cobrar en la época. Pero amenazada por la censura, sin estímulos, sin un público estable y sin el apoyo de una infraestructura para asegurar su difusión, la novela colonial —si existió tal cosa— no llegó a tener continuidad como género.

Siendo importantes, estos aspectos de sociología literaria y de alta política cultural, no explican todo el problema. Habría que agregar que los hábitos literarios del mundo colonial también contribuyeron a él. El predominio de lo histórico y heroico, tal como lo practicaban la crónica y la épica, y el sesgo moralizante y engrandecedor que se daba entonces a la obra literaria, operaron como un freno del impulso natural a inventar ficciones puras. En cierta medida, la fantasía y la aventura eran vistos como meros ingredientes o complementos de una obra, no como elementos de un mundo autónomo. Dentro de ese contexto, un género como la novela, cuya esencia es la crítica de la sociedad o el vuelo libre de la imaginación negadora de lo real, no resultaba muy viable.

Esto no quiere decir que no hubiese quienes se animasen a contar amenidades en prosa, a tejer historias inventadas, a fantasear con demonios, personajes legendarios o misterios inquietantes. Es decir, hubo, aquí y allá, manifestaciones de una *actitud narrativa*, conatos novelescos, pero no novelas propiamente dichas, porque aquella se aferraba siempre a otros módulos, más aceptables y consabidos. Hubo, sin embargo, algunas excepciones: las del género pastoril y las de tipo histórico. Las primeras no pasan de ser curiosidades, pero las segundas tienen una consistencia más próxima a la novela; nos ocuparemos de estos casos de inmediato. Su misma existencia no hace sino subrayar la exigüidad de su cultivo. En realidad, las novelas o «novelness» sentimentales de Olavide (6.9.2.) son las primeras que, ya al final de la colonia, se presentan como tales, aunque al parecer su impacto en el desarrollo del género fue muy limitado.

Los esfuerzos por descubrir otras «novelas» en la América colonial han sido útiles porque han llamado la atención sobre libros interesantes y olvidados, pero no han logrado probar, hasta ahora, que las raíces del género tuviesen alguna fuerza en la colonia: más que en estos ejercicios narrativos, nuestra novela contemporánea se inspirará en la propia crónica de Indias.

## REGIONES MEXICANA Y ANDINA

### 4.4.1. Algunas novelas y «protonovelas»

Ya nos hemos referido a *El carnero* de Rodríguez Freyre (*supra*), pero hay otros ejemplos alrededor de esos mismos años a los cuales debemos prestar atención. Un caso interesante es el del mexicano Francisco Bramón, (?-1564) porque su narración en prosa y verso *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1520) es una novela pastoril «a lo divino», como hace explícito su título. La intención del autor es escribir una narración «por divertirme y dar vado al ingenio» para tratar un tema sacro de acuerdo con la ortodoxia escolástica. Eso explica por qué esta «novela» fue impresa en México con la venia de la autoridad: en el fondo era una celebración de la pureza de María. Los «sirgueros» del título son los «iligueros» o pastores que cantan su alabanza. Por cierto, la obra antecede por más de 80 años a la novela pastoril del *Siglo de Oro* en *Las selvas de Erifile* (1608) de Balbuena, que además fue completada y publicada en España (4.2.2.1.). Hay algunos elementos originales en *Los sirgueros*:... por un lado, el contrapunto entre las convenciones pastoriles y los elementos «realistas» (alusiones a la vida mexicana contemporánea, al mundo indígena, al mundo natural); por otro, la estructura de «arte dentro del arte», ya que el personaje principal, Anfriso (en quien hay rasgos del propio Bramón), es en realidad un académico universitario y escribe una obra, el «Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano», cuyo texto aparece en el Libro Tercero. Es decir, el personaje es un autor y el autor es un personaje. Desgraciadamente, todo esto está arruinado por el rebuscado estilo ornamental de Bramón, que da a sus juegos alegóricos un aire denso y tedioso. Es un híbrido algo indigesto de obra mística, poema bucólico e incipiente textura narrativa.

Otra novela pastoril es la del obispo y virrey de México Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), titulada *El pastor de la Nochebuena* (México, 1644), nuevo caso de narración puesta al servicio de un tema alegórico-religioso. El pastor protagonista es una especie de Odiseo que nos narra, con un tono de untuosa devoción, su viaje espiritual desde las regiones del mal hasta las del bien, donde lo rodean ángeles y visiones beatíficas. Hay pasajes que revelan cierta fantasía, pero la intención dominante es dejarnos una lección edificante de auténtica vida cristiana; más que un relato es una especie de auto sacramental para ser leído, un misterio figurado cuyos personajes se llaman Amor Pro-

pio o Escarmiento. Igual que la novela de Bramón, ésta se resiente por la forma ingenua y sin mayor gracia. Palfox es, por otras razones, una figura interesante: aparte de su fecundísima obra como escritor sagrado, escribió nada menos que una *Historia de la conquista de China por el Tartaro* y *De la naturaleza del indio*, en la que mezcla reflexiones sobre la bondad y utilidad de los nativos con pequeños cuadros pintorescos y anécdotas; fue también un activo militante de la campaña contra los jesuitas en la Nueva España.

Más que a la literatura (o a la historia de la novela), la obra de la española Catalina de Erauso (1592-1650) pertenece al terreno de la leyenda o la mitología literaria, pues su figura ha inspirado a muchos y se ha mantenido viva desde su tiempo hasta el presente. La autora es la famosa «Monja Alférez», una mujer aventurera y de espíritu tan independiente que se vestía como hombre y, desde 1631, cuando adoptó el nombre de «Antonio de Erauso», viajó por el Perú y diversas partes de América y Europa. Se le atribuyen unas memorias tituladas *Historia de la Monja Alférez, doña... escrita por ella misma*, en las que cuenta su propia vida y relata sus andanzas como comerciante, soldado, monja... Como además revela su pasión por las mujeres, el texto estuvo siempre teñido por un aura de escándalo, que llamó la atención de escritores tan diversos como Ricardo Palma y Thomas De Quincey, quien escribió su propia versión de las memorias: *The Spanish Military Nun* (1854). El problema es que el libro no lo publicó ella, pues sólo apareció en 1829 en París—en medio de la ola romántica—, con un prólogo de Joaquín María de Ferrer, que tal vez puso bastante de su propia cosecha. Si todo lo que ella dice de sí misma fuese real (y resulta muy difícil saberlo), tendríamos más autobiografía que novela. El personaje es, por cierto, más fascinante y novelesco que el dudoso texto que nos ha quedado de ella.

Hay dos obras más, que se acercan al género lo suficiente como para llamarlos «protonovelas», novelas que pudieron serlo y no lo fueron; una es injustamente poco conocida y la otra fue exhumada hace apenas unos diez años. La primera es *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*, del chileno Francisco Núñez de Pineda y Bascañán (1608?-1680). El autor era un joven soldado cuando se vio envuelto en el furor de la guerra por someter a los indomables araucanos; esa guerra duraba desde los tiempos de Ercilla (3.3.4.1.) y seguía siendo una espina clavada en las ambiciones y el honor de los españoles. En 1629 fue capturado por los indígenas y sufrió cautiverio por algo más de seis meses. Ese es el «cautiverio feliz» al que

se refiere el título; el adjetivo se explica porque fue liberado gracias a un honorable pacto con el cacique Maulicán quien, además, le dispensó buen trato a riesgo de su propia vida. La segunda parte del título apunta a las razones políticas que lo movieron a escribir: son los malos españoles (encomenderos y curas por igual), que no comprenden la noble naturaleza de los indios y se exceden en crueldad, los que han demorado la conquista definitiva de estas tierras. Bascañán cuenta esto mucho después, cuando se acerca a los 50 años y quiere salvar del olvido sus recuerdos de juventud; la obra debió quedar concluida hacia 1663, o quizá una década después, pero—pese a los esfuerzos de su autor por publicarlo—permaneció inédita por dos siglos, pues vio la luz en Santiago de Chile en 1863. En principio, el *Cautiverio...* es una crónica sobre las guerras chilenas escritas por un testigo (y víctima) directo, pero es más que eso: es un memorial político, una auto-defensa algo exaltada, un testimonio personal, un libro de memorias y sobre todo un relato cuya animación recuerda algunas páginas de Díaz del Castillo (3.2.3.) y Cabeza de Vaca (2.3.5.), y supera en interés a los mejores pasajes de *El carrero* (*supra*). El material histórico y el alegato político envuelven un núcleo (relativamente breve) con sorprendente valor literario. Así, hay un vaivén entre lo ocurrido en el pasado y la crítica de actualidad. La narración de su peripécia entre los araucanos contiene todos los ingredientes de una novela de aventuras: el tema del cautiverio en tierras salvajes (que pasa de la colonia a la literatura romántica del XIX y aun a la novela del siglo XX); la guerra y sus avatares; encuentros con figuras luciferinas («sus uñas eran largas «como cucharas»); la grandeza del paisaje; la extrañeza de las costumbres; la seducción de la mujer nativa, etc. El tratamiento (con leves toques barroquizantes) del aspecto erótico de la aventura—los indios le ofrecen mujeres y éstas lo buscan; la propia hija de Maulicán lo provoca con su tentadora desnudez—es particularmente franco y contrasta con la castidad general de la literatura de su tiempo. Claro, a cambio de esas nas provocativas hay algo edificante y ejemplar: el cautivo no cede a la tentación aunque la siente vivamente en su carne y lo confiesa. Bascañán inventó e idealizó mucho, y eso es lo que ahora nos interesa más: conocer de Cervantes y la novela bizantina entre otros géneros, estuvo a punto de convertir la historia en ficción, pues tratando de probar que decía la verdad, supo entretener, intrigar y cautivar a sus lectores.

La otra obra es de fray Juan de Barrenechea y Albis (?-1707), también chileno. Escrita a fines del XVII, es un relato que ha sido titulado



posteriormente (pues las hojas del título y del final se han perdido) *Aventuras y galanteos de Carilab y Rocamilla* (Santiago, 1983). Hay que aclarar que se trata de la porción narrativa extraída de una obra más extensa del autor, la crónica *La restauración de La Imperial*. Lo que conocemos como *Aventuras...* no fue concebido en forma autónoma, aunque bien puede desglorarse del texto original. Pese a que su motivo central no es el cautiverio, guarda interesantes relaciones con la obra de Bascañán: en ambos casos tenemos una obra histórica en la que se intercala una narración novelesca; el ambiente que describen es el primitivo mundo araucano; y ambas hacen referencias a la prolongada guerra contra los indígenas. Pero el tema de ésta es decididamente amoroso: narra el idilio entre el apuesto Carilab y la bella Rocamilla, cuya pasión se ve contrariada tanto por araucanos como por españoles empeñados en una lucha sin cuartel. Influido por la tradición ovidiana y virgiliana, pero también por Ercilla y el propio Bascañán, el autor ofrece variadas peripecias al romance para conducirlo a un final edificante: ambos se reúnen gracias a su conversión al cristianismo.

Por último, una obra también publicada por primera vez en nuestros días: *La endiablada* (1975) del madrileño Juan Mogrovejo de la Cerda (?-1664), una figura bastante oscura de la literatura colonial. Escrita en Lima hacia 1624 y dedicada a Solórzano y Pereira (4.3.3.), es una muy breve narración satírica escrita en forma de diálogo entre dos «diablos»: uno español recién venido a Lima, el otro ya asentado en la ciudad. A través de esas dos voces en continuo contrapunto, el narrador da a conocer su visión bastante crítica y burlesca de la vida limeña; vemos desfilar al caballero noble y arruinado, la vieja beata y alcahueta, el sacerdote codicioso, los malos médicos... Hay un insistido tono antiferminino en el texto, centrado principalmente en las famosas «tapadas» (las mujeres envueltas en un manto que sólo dejaba descubierto un ojo), cuya circulación acababa de ser prohibida para disgusto de los «diablos». Son obvias las relaciones de esta obra con la tradición literaria española, de *La Celerina* a Quevedo, pero también a la nutrida vertiente satírica colonial: Rosas de Oquendo (3.3.3.), Caviedes (5.5.1.), Terralla (6.7.).

Textos y crítica:

ANADÓN, José. *Pineda y Bascañán, defensor del araucano. Vida y escritos de un criollo chileno del siglo XVI*. Santiago: Editorial Universitaria, 1977.

— *La novela colonial de Barrenechea y Albitis* (Siglo XVII). *Aventuras y ga-*

*lanteos de Carilab y Rocamilla*. [Estudio y edición del texto]. Santiago: Editorial Universitaria, 1983.

BRAMÓN, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen* [y] Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte*. Ed. de Agustín Yáñez. México: UNAM, 1944.

PARAFOX, Juan de. *El pastor de Nochebuena*. Madrid: Rialp, 1959.

ANADÓN, José. *Historiografía literaria de América colonial*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1988.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, ed. *Poesía hispanoamericana virreinal*. Barcelona: Hispam, 1978.

— «Conocimiento, poder y escritura en el *Cautiverio feliz*». En *Violencia y subversión...*, pp. 63-83.

*El discurso disidente\**, 1991, pp. 139-167.

GONZÁLEZ, Ángel C., ed. *El cautiverio feliz de Francisco Nuñez de Pineda y Bascañán*. Santiago: Zig-Zag, 1948.

LEONARD, Irving A. *Los libros del conquistador\**.

#### 4.5. El teatro religioso y profano

El boato ceremonial y la activa vida social de la colonia fueron sacando el teatro del mundo eclesiástico en el que había crecido durante la época anterior, y convirtiéndolo en un espectáculo público decididamente secular. El reseco teatro estimulado por los jesuitas, cargado de alegorías y didactismo, no se preocupaba generalmente por complacer a su audiencia: no estaba hecho para entretener, sino para robustecer la convicción de los fieles; era un instrumento de propagación religiosa. El teatro es el más social de los géneros (lo que lo hace también más vulnerable al poder político) y, al crecer las diferencias entre la sociedad criolla y la peninsular, empezó a sentirse la necesidad de una expresión dramática autóctona (aunque sus leyes fuesen las del teatro aurosecular). Las representaciones en los atrios de las iglesias o las plazas públicas resultaron demasiado elementales o precarias para el gusto y las nuevas demandas del variopinto público local. Aparecen, en distintas ciudades americanas, los medios y los protagonistas indispensables para una actividad teatral más organizada: los teatros, coliseos o «corrales» para la representación; compañías más o menos estables; algunos cómicos de renombre; dinero y otros estímulos para los nacientes ingenios dramáticos, etc. Algunas de esas compañías eran ambulantes y llevaban el teatro incluso a provincias

remotas; desde la península venían otras a realizar giras por distintos virreinos.

Un hecho negativo tuvo consecuencias providenciales para el teatro de América: al prohibir Felipe II en 1598 que se representasen comedias en España, varias compañías españolas trataron de escapar a la orden y se trasladaron a las Indias, trayendo un repertorio nuevo para el público. Una de ellas estrena en Lima, en 1599, dos comedias de Lope. Obras de Calderón, Lope de Rueda, Tirso y otros menores fueron también representadas frecuentemente; y no debe olvidarse el aspecto correlativo a esa difusión de los autores peninsulares en los territorios de ultramar: la frecuente aparición de temas americanos en sus obras. A fines del XVII habían comenzado a funcionar los primeros locales específicamente teatrales de América: en 1594 ya operaba un «corral de comedias» en Lima, que estuvo en actividad hasta 1634; y en México otro a partir de 1597. Está documentado que, en el último cuarto del mismo siglo, ya existían empresarios teatrales y maestros de arte dramático en Lima, México y Cuba. En las primeras décadas del siglo XVII funcionaban hasta cinco «corrales» en Lima, que presentaban otras tantas obras al mes. La abundante producción dramática española y la fama ultramarina de Lope y otros dramaturgos, alimentaba esa afición con los asuntos habituales: comedias de capa y espada, de intriga, histórico-legendarias, patrióticas, religiosas... Ese repertorio importado era complementado con entremeses, sainetes y loas entre los que, a veces, hacían sus primeras armas teatrales los autores criollos. No era fácil para éstos consagrarse a su oficio y alcanzar el favor del público: de hecho, existía una especie de control de la competencia en favor de la dramaturgia peninsular, de tal modo que los autores locales sólo podían contribuir a los espectáculos (pagando a veces ellos mismos) con entremeses o loas como complemento de las obras principales. Escribir para el teatro era, en América, una actividad restringida y ocasional, agobiada además por los vaivenes de la censura.

No se crea que la división entre el teatro religioso y el profano era clara, y que el primero fue del todo desplazado por el otro. De hecho, también se representaba teatro profano (entremeses y sátiras) en iglesias y conventos; y el teatro religioso (historias bíblicas o de santos) ganó también la calle y amplió su público al incorporar asuntos y personajes locales. Así puede verse, por ejemplo, en el *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia mexicana*, comedia alegórica en verso con la que el presbítero mexicano Juan Pérez Ramí-

rez (1545-?) quiso honrar la consagración del arzobispo Pedro Moya de Contreras en 1574. Por un lado, hay en ella una alta estilización —a lo Juan de la Encina— de las figuras pastorales que representan las virtudes teologales y cardinales, en un juego de abstracciones devotas; por otro, la afirmación de una Iglesia nacional (representada por la pastora Menga), las alusiones a las «ovejas indianas» y los toques de sabor popular. Históricamente, Pérez Ramírez debe ser recordado como el primer autor teatral de origen americano cuyo nombre conocemos.

Los inevitables excesos que se cometían a veces en estas ocasiones (lo profano parecía ofensivo en el ámbito de un convento, o un «corral» resultaba un medio poco decoroso para una obra religiosa) dieron origen a una serie de prohibiciones y censuras de autoridades políticas y eclesiásticas, que demuestran cuán difícil podía ser la tarea para dramaturgos y artistas teatrales. En medio de esas dificultades y contradicciones fue naciendo, sin embargo, un *teatro criollo*, hijo del español pero con algunos rasgos y méritos propios. Una costumbre habitual de la época (que tiene su lejano origen en el teatro medieval) es la mezcla de lo popular con lo religioso, de lo satírico con lo devoto y de lo alegórico con el asunto cotidiano o real; los «villancicos», frecuentemente incorporados a los textos teatrales, eran un vehículo habitual de esa síntesis. El conjunto se aderezaba con elementos escénicos que eran a la vez ingenuos y aparatosos: efectos sonoros, trucos ilusionistas, vestuario y máscaras fantásticos, etc.

De la indudablemente intensa actividad teatral entre fines del XVI y comienzos del XVII, nos quedan, por desgracia, pocos nombres, títulos de obras y, menos aún, textos. Hacer la historia del teatro colonial es, en largos tramos, una tarea frustrante, porque muchas veces hay que limitarse a registrar referencias, datos imprecisos, elogios a tal o cual obra que no conocemos. La forma vaga en la que se usa la expresión «autor de comedias», aplicándolo tanto al comediógrafo como al director de escena o al empresario, se añade a la confusión que rodea el género. En verdad, muchas «obras» compuestas localmente eran el fruto de la colaboración espontánea de muchas manos, cuyas huellas desaparecían con la producción. Y los «autores» mismos no eran a veces sino voluntariosos aficionados que no volvieran a repetir el intento. Ejemplo de ello es el capitán Fernando Carrillo de Córdoba, regidor del Ayuntamiento de Lima, que presentó en 1614 una obra de tema criollo, que causó gran escándalo y le costó severas sanciones como autor. Un caso distinto es el del poeta académico Diego Mexía (3.3.2.)

que contribuyó al teatro con un coloquio pastoril, *El Dios Pan*, escrito en Potosí posiblemente hacia 1610; ingenua y artificiosa, la obra es apenas una ilustración dramática del misterio de la Eucaristía, lo que explica el continuo juego conceptual entre *Pan* (divinidad pagana) y *pan* (imagen del cuerpo de Cristo). Más interés tiene el *Entremés de Crisóbal de Llerena* (1540-1610?), natural de Santo Domingo, donde la actividad teatral era bastante intensa. Ese texto es todo lo que se ha salvado de su obra, compuesta de poemas y comedias. El entremés fue presentado en el atrio de la Catedral de Santo Domingo en 1588 y tuvo inesperadas consecuencias para su autor y la vida teatral de la isla. La breve pieza es aguda y caústica en sus críticas a los males sociales del ambiente y la corrupción oficial; las alusiones que el Bobo y el Griacioso van tejiendo sobre la situación injusta y empobrecida en que se encuentra el pueblo, y no menos la audaz presentación de un monstruo, incongruentemente parido por el bobo Cordellato, alarmaron a las autoridades y provocaron un gran escándalo, que le costó al autor detención y destierro.

En todo el siglo XVII, no importa cuántos otros autores criollos contribuyesen al auge teatral, la producción dramática que se puede historiar sólo registra dos grandes nombres, suficientes para demostrar la madurez que, pese a los obstáculos a los que hemos hecho referencia, había alcanzado el género: Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. Del primero nos ocuparemos de inmediato; el teatro de la segunda lo estudiaremos en el próximo capítulo (5.2.), no sólo para juzgarla con el resto de su obra, sino porque corresponde a una época posterior: la del pleno auge del barroco.

Textos y crítica:

RIPOLL, Carlos y Andrés VALDESPINO, eds. *Teatro hispanoamericano\**, vol. 1, pp. 13-35.

ARRON, José Juan. *Historia del teatro...*, cap. III.

GÁLVEZ ACERO, Martina. *El teatro hispanoamericano\**.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. «El teatro en Lima en el siglo XVIII». *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Históricas*. Lima: i:1, 1938.

SHELLY, Kathleen y Grñor ROJO. «El teatro hispanoamericano colonial». En Luis Inigo Madrigal, ed. \*, vol. 1, pp. 319-352.

TRENTI ROCAMORA, J. Luis. *El repertorio de la dramática colonial hispanoamericana, con bibliografía*. Buenos Aires: Alea, 1950.

## REGIÓN MEXICANA

### 4.5.1. Ruiz de Alarcón: ¿un autor americano o español?

La primera gran cuestión que se plantea al hablar de Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639) es la de establecer a qué literatura pertenece: ¿la colonial hispanoamericana (específicamente, la de la Nueva España) o la peninsular? Algunos críticos, como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, han tratado de destacar su «mexicanidad» a través de ciertos rasgos morales o psicológicos que pasarían a su obra, como el de la «cortesía», mientras otros han subrayado el hecho de que prácticamente toda la producción escénica del autor es una contribución al teatro español de la época. Estos señalan, además, que vivió en la metrópoli desde 1600 —con un breve interregno (1608-1613) en su tierra, por la que parece haber sentido poco apego— hasta su muerte, y que no hay huellas de México en su obra, salvo la referencia a los desagües del valle mexicano en la introducción a *El semejante a sí mismo*. La cuestión es interesante porque prueba, una vez más, que difícil es limitar con criterios precisos la producción colonial: de acuerdo con los criterios que usen —el origen geográfico del autor; la temática o la filiación cultural de su obra—, los textos pueden ser adscritos a distintos procesos literarios. La pugna entre los que sostienen las tesis de un Alarcón «mexicano» frente a uno «español», ha tenido una inesperada consecuencia negativa: tironreado por esa guerra de nacionalismos, el autor ha sido fácilmente ignorado aquí por ser de allá y viceversa. La posición que trataremos de justificar en los párrafos que siguen, es que Alarcón significa una decisiva contribución indiana al teatro español de su tiempo, una contribución que ayuda a cambiarlo, agregándole notas que no tenía, y que refleja una experiencia histórica y moral distinta. No de un «mexicano», pero sí de un criollo americano que decidió escribir en España, ingresar al mundo teatral de entonces (dominado por figuras tan grandes como Lope, Tirso y Calderón), y probar que podía medirse con ellos como un rival de los más dignos. Si como individuo podía sentirse más forastero en México que en España, como comediógrafo era alguien que parece ligeramente excéntrico —lo que no es decir precisamente «mexicano»— en relación con el ambiente en el que trabajó. En una palabra, Alarcón habla el lenguaje universal del teatro del Siglo de Oro, pero incorporándole sus propias inflexiones, lo que no es menuda hazaña.

Su logro es todavía mayor si se considera que, al hecho de ser indiano y bregar por el reconocimiento de un público que adoraba y adulaba el genio de Lope, el autor sufría una patética deformidad física —una doble corcova en el pecho y la espalda—, que lo hizo fácil blanco de las sátiras sangrientas de Quevedo (quien lo llamó «Corcovilla») y dijo que parecía una «empanada de temera») y del propio Lope. Para un hombre que tuvo que sufrir esos ataques y estar expuesto continuamente, como autor de teatro, a la opinión cambiante y a la maledicencia de rivales envidiosos, Alarcón revela poco resentimiento y más bien cierta resignación: la de tener que ser admitido sólo por su talento, lo que probaba falsa la común creencia de que el cuerpo declaraba lo que contenía el alma. Pero su obra presenta reveladores rastros —con sus alusiones a la monstruosidad y a la deformidad física o moral, real o fingida— del doloroso drama de no ser como los demás. Este criollo, hijo de nobles padres españoles, viajó a la tierra de éstos para estudiar leyes en Salamanca. En Sevilla trabajará como abogado y comenzará a escribir sus piezas, antes de su vuelta a México, ciudad en la que trató de conseguir un puesto en la Universidad. Fracasa, retorna para siempre a España, donde ejerce un cargo en el Consejo de Indias y alcanza una buena posición económica. La mayoría de sus obras se estrenarán en el breve arco temporal de nueve años, entre 1618 y 1627; después de esa fecha, su actividad cesa definitivamente pese al considerable éxito que había alcanzado, incluso fuera del ámbito español: su comedia más famosa, *La verdad sospechosa*, sirvió de inspiración para *Le Menteur* de Corneille.

Comparada con la de Lope y otros comediógrafos españoles, su producción no es muy abundante: se compone de 20 comedias (cuatro más se le han atribuido) que fueron publicadas en dos partes: la primera en Madrid en 1628, la segunda en Barcelona en 1634. Lo primero que impresiona cuando se examinan esas obras es, por un lado, el fuerte acento de su crítica social y, por otro, el rigor estructural con el que sus comedias hacen ese comentario. Eso, más que la riqueza psicológica de los personajes (que no es ni mucha ni muy original) o la brillantez del verso, es lo que aporta al lenguaje teatral de la época. El mundo de Alarcón es estrictamente *humano*, terrenal, una dialéctica de individuos y medio social en la que la dimensión ultraterrena está totalmente ausente, salvo en *El anticristo*, que es su única obra que toca un tema religioso. Aparte de eso, no hay autos ni comedias «a lo divino» en su dramaturgia. Esto resulta bastante sig-

nificativo en ese tiempo, pero no es la única excepción a las reglas del mundillo dramático peninsular (tan ligado a los intereses imperiales y eclesiásticos) que se permite el autor: otra ausencia es la del mundo campesino español, mil veces explorado por los dramaturgos locales; el de Alarcón es un teatro decididamente urbano. Y su tratamiento del tópico central de la comedia de enredo —el concepto del honor— es también diferente, puesto que, para él, depende mucho menos de la opinión ajena y la nobleza de la sangre, que de los méritos propios y la misma estimación de la persona, como puede verse en *Las paredes oyen* o en *Ganar amigos*. Por ser *laico, civil y liberal*, su mundo dramático no sólo puede resultar más moderno que el de algunos de sus contemporáneos, sino más real y verosímil a nuestra sensibilidad, pues prescinde de elementos fantasmagóricos o demasado artificiosos.

Sus piezas intensifican, en cambio, el aspecto profundamente *problemático* de la vida individual y social, el continuo conflicto en el que viven los seres humanos y la agonía por resolverlo. A sus creaciones no las guía tanto el ímpetu de la pasión o la fuerza de los sentimientos, sino la razón, la búsqueda de un equilibrio que restablezca la armonía que permite a todos vivir en paz y con decoro. Si no un «conceptismo» (hay quienes lo consideran «barroco», lo que es discutible), hay en Alarcón un «conceptualismo», basado en la certeza de que habría un orden en el mundo si estuviese regido por principios simples y razonables, como el de la amistad y la lealtad. En verdad, nada más opuesto al teatro lopesco —todo arrebatado, fanfarroneo y ansia de grandeza— que el de nuestro autor. La acción en él suele ser la proyección de la tensión interior en que vive el personaje, al mundo real; no un mecanicismo eclecticista, sino un vehículo para el examen y la indagación de motivos secretos y dilemas profundos. Su actitud es la de un moralista con virtudes de observador de costumbres. Pero este conocedor de la vida concreta, conocía también las reglas del teatro de su época y cómo trasvasar la realidad en la ficción. Dominaba la técnica teatral, sus convenciones y libertades; sabía como crear la expectativa del espectador, alimentarla y resolverla sin echar mano a recursos aparatarios. Tiene defectos, sin embargo: uno es que podía ser muy desigual; otro es la falta de tensión lírica de su verso.

Uno de los conflictos básicos es la disparidad entre la verdad y la apariencia, entre la realidad y lo que percibimos de ella. Desde sus títulos, varias comedias suyas señalan variedades de ese contraste. *El se-*

*meiante a sí mismo, El desdichado en fingir, Los empeños de un engaño, La verdad sospechosa.* En esta última, considerada su obra maestra, hay un complejo juego de máscaras, nombres cambiados, mentiras y falsas pretensiones. El autor lo maneja con excepcional destreza, para demostrar que la verdad —no importa bajo cuántas capas de mentiras se oculte— luce al final sobre todos los embustes. El joven don García ha conservado, de sus años de estudiante, el hábito compulsivo de mentir e inventar historias. Se inventa incluso vidas y personalidades distintas: la de un indiano venido a la Corte, la de un hombre enriquecido y derrochador, la de esposo de una mujer salmantina, etc. Como todo esto ocurre mientras pretende los favores de una dama que se llama Jacinta pero que él cree se llama Lucrecia, la suma de enredos no hace sino complicarse más y más. No sólo él asume diversos papeles: Jacinta y otros personajes hacen lo mismo en una sucesión vertiginosa y entretenida por la sutileza de las subtramas e incidencias. Lo que nos dice la pieza es que, en labios del que miente, incluso la verdad resulta sospechosa y que es justo que el mentiroso pague las consecuencias. Así don García, después de muchos enredos, no tiene más remedio que casarse con la mujer que *no* pretendía y escuchar la sentencia del gracioso Tristán:

Tú tienes la culpa toda:  
que si al principio dijeras  
la verdad, ésta es la hora  
que de Jacinta gozabas.

La moraleja de la obra es que el hombre y la sociedad deben aceptar la realidad tal como es, por pobre o desagradable que sea, en vez de vivir en la peligrosa vanidad de la ilusión. Idea simple y sin novedad para nosotros, pero que en el contexto de la España de Felipe III, debía tener un filo corrosivo.

Textos y crítica:

RUIZ DE ALARCÓN, Juan. *Obras completas*. Ed. de Agustín Millares Carlo. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

\_\_\_\_\_. *Comedias*. Ed. de Margit Frenk. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

CLAYDON, Ellen. *Juan Ruiz de Alarcón, Baroque Dramatist*. Madrid: Castalia, 1970.

CONCHA, Jaime. «Juan Ruiz de Alarcón». En Luis Inígo Madrtgal. Ed. \*, vol. I, pp. 353-365.

KING, Willard F. *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. México: El Colegio de México, 1989.

## Capítulo 5

# EL ESPLENDOR BARROCO: SOR JUANA Y OTROS CULTERANOS

### 5.1. Las paradojas del barroco

La expresión *barroco* (y no menos el *barroco americano* o *barroco de Indias*) designa un complejo fenómeno que ha sido intensamente estudiado y discutido por los especialistas a lo largo de la historia; igualmente debatidos han sido conceptos análogos como *calleratismo* o *gongorismo*, pero éstos se aplican (o deberían aplicarse) sólo a la literatura, mientras que el concepto *barroco* designó primero un fenómeno propio de la arquitectura y las artes visuales, luego la música y finalmente las letras. Uno de los problemas que se han planteado es el de establecer las diferencias del barroco americano con el español (y europeo en general), sus rasgos propios, su cronología, su importancia estética, sus limitaciones. En las páginas que siguen intentaremos, ya que no resolver el espinoso asunto, por lo menos esclarecer algunos de sus principales aspectos.

Después de haber tenido un sentido más bien despectivo (quizá la voz provenía de *barrueco*, «perla irregular», o también de «verruga»), el término fue revaluado por la crítica a fines del XIX, alcanzó gran difusión en el XX y empezó a usarse, no sólo para un momento histórico

específico, sino para toda manifestación que se le pareciese, por su dificultad, ornamentación o artificio. En ese sentido metafórico, muchas cosas que no son «barrocas» pueden resultar barrocas, desde las estelas mayas hasta el lenguaje sobrecargado y opulento de Carpentier o Lezama Lima, en nuestro siglo. Esto ha permitido que algunos viesan en la cultura americana una innata predisposición barroca, lo que explicaría el entusiasmo, casi febril, con que fue cultivado en la América del xvii y xviii. En realidad, las grandes tendencias estéticas de la historia (clasicismo, barroco, romanticismo, realismo, expresionismo, etc.) son condensaciones de actitudes humanas permanentes, que a veces perviven en estado de latencia, y en otras saltan al primer plano y caracterizan una época. Lo que nos interesa aquí es establecer cómo ocurre eso en América con el barroco, por qué en esas notas y por qué con tanta fuerza.

Habría que comenzar señalando que, aunque lo contradice y desplaza, el barroco comparte algunos rasgos con el clasicismo renacentista: en ambos tenemos una semejante aspiración por la belleza y gracia ideales, por los modelos antiguos y la mitología grecolatina, por el concepto individual del gesto estético y aun por ciertos motivos, formas y metros. Eso quiere decir que el barroco es la fase final del Renacimiento; no su directa negación precisamente, sino su *des-composición*, su *metamorfosis por exageración*. Esa metamorfosis incorpora la sustancia o núcleo central del espíritu renacentista, pero termina mandando —estamos tentados de decir «haciendo explotar»— sus conceptos claves de equilibrio, armonía y claridad de líneas; así, aparece como si fuese su contrario al exaltar la curva, la tensión, el contraste y el clarooscuro. La transición estética se basa seguramente en un desplazamiento del valor o sentido dados a ciertas cuestiones de fondo. Por un lado, se produce un redescubrimiento o reinterpretación de la *Poética* de Aristóteles, que provoca un alejamiento del idealismo platónico y un acercamiento a lo real tal como es. Por otro, se percibe una decidida vuelta a la naturaleza, a la infinita variedad y novedad que ofrece a la imaginación, pues es un reflejo del alma humana. (Los románticos, dos siglos después, descubrirán lo mismo —que el paisaje habla nuestro lenguaje— y ayudarán a que el barroco sea mejor entendido.) Hay un movimiento general hacia un intenso *vitalismo* que exprese, no la vida, sino *el vivir* en su confusa totalidad, con sus cimas y sus abismos. El interés por lo raro y excepcional extrapola el concepto de belleza y despierta la curiosidad barroca por lo desmesurado, lo discordante, lo *monstruoso*. (La palabra está asociada a la idea de *mo-*

*tar*, de exhibir algo precisamente porque es distorsionado y extraño.) El barroco reconoce que el hombre es un foco de violentos impulsos contradictorios, que es el teatro de un drama constante y sin solución.

En el horizonte espiritual del barroco encontramos un fenómeno religioso de gran trascendencia: la Contrarreforma. Aun si no queremos aceptar necesariamente que, como se ha dicho, «el barroco es el arte de la Contrarreforma», hay que reconocer que no se puede hablar del uno sin pensar en el otro. Esto es particularmente cierto en España, que encarnó el espíritu contrarreformista de la Europa católica. Abreviando mucho, bastará decir aquí que el Concilio de Trento que, a mediados del xvii, redefinió la función de la religiosidad moderna y le dio un sentido militante, marcó el inicio de una nueva cultura y una nueva vida intelectual, sometida a muy rígidos principios, pero al mismo tiempo conciente de la extraordinaria complejidad y sutileza del mundo interior del hombre moderno. Hay un concepto *agónico* en el barroco que tiene sus raíces en la espiritualidad posttridentina, impuesta sobre una circunstancia histórica caracterizada por el abismo que se abría entre el reino ideal y el de la realidad concreta. El barroco es un estilo que a la vez habla de una suprema grandeza y de una honda crisis espiritual. En España, ninguna obra del período expresa mejor ese dilema que el *Quijote*.

Así resulta que, en medio del misticismo y la severa ortodoxia propagados por la Iglesia y el Estado español, floreció un arte —el barroco— que era la apoteosis de la sensualidad, el deleite y el desborde colindante con la simrazón. Gran paradoja barroca: el arte que se suponía debía afirmar la fe, fue intensamente escéptico. (La situación política contribuyó también a forjar ese espíritu: España empezaba el siglo de decadencia de los Austrias, que culmina con el patético reinado del monstruoso Rey Hechizado: Carlos II [1665-1700].) La «locura barroca» es la consecuencia de esa distorsión o escisión que el hombre empezaba a vivir en lo más profundo; el autoritarismo de la Iglesia-Estado no hacía sino agudizar el profundo sentimiento de ambigüedad e incertidumbre que dominaba en la época.

Esa inseguridad no podía sentirse de modo más vivo que en América, con su sociedad formada por la precaria convivencia de españoles, criollos, mestizos e indios; con una cultura cada vez más desarrollada pero obligadamente tributaria de la distante metrópoli; con una Iglesia que había evangelizado y convertido a millares pero sin hacer desaparecer del todo las viejas creencias indígenas, que se habían enquistado bajo formas mestizas; y con un régimen colonial que detenta-

ba un poder incontestable, pero plagado de problemas, contradicciones e incapacidades. Para los españoles, haber conquistado América había sido la realización de la gran utopía del imperio ecuménico, pero era para todos evidente que ese sueño se había cumplido en medio de abusos y violencias, que negaban los más altos principios que la regían: convertir el imperio español en el imperio de Dios. En algunos aspectos, el sueño se parecía más a una pesadilla. Y para los americanos que, en su propia tierra, encontraban sus aspiraciones constantemente limitadas por el injusto sistema de castas y privilegios, el Nuevo Mundo parecía repetir los ciclos del Viejo y desperdiciar sus propias potencialidades en el laberinto burocrático y los menudos intereses: el lugar donde la imaginación había colocado el paraíso, podía ser más bien el largo purgatorio de la resignación.

El barroco no hace sino reflejar esos agudos vaivenes y contradicciones que agitan a los hombres del XVII: es un arte cabalmente moderno, lleno de graves conflictos y perplejidades. Espectacular y concentrado, júbilo y escéptico, expresa como pocos las plurales apetencias y pulsiones del espíritu de la época. Recorrido por dilemas, el barroco nos interroga y se interroga a sí mismo: ¿por qué andamos siempre insatisfechos y deseosos de algo más, por qué vamos de un extremo al otro? Misticismo y pasión hedonista, ansia de infinito y conciencia de caducidad, rigor y exceso, alta estilización y crudo grotesco, requiebro y carcajada: entre esos polos buscaba algo que, secretamente sabía que no iba a alcanzar. Su elaborada capa ornamental no logra encubrir el tono de desengaño y pesadumbre que lo agobia. Así lo vemos por igual en las sutiles proposiciones de la lírica y en las trabajadas volutas de la prosa doctrinal, las fachadas de las iglesias criollas, en la pintura religiosa mestiza, en la orfebrería y el arte mobiliario, en el lujo de los impresos y en la pomposa gestualidad de las ceremonias.

No es posible hablar del barroco sin referirse, siquiera de pasada, al *conceptismo*, que es una de sus fases y que también se manifestó en América gracias sobre todo a la fama de Quevedo y Calderón. Se distingue por trasladar al campo del pensamiento el acento que el barroco pone en las formas o, más bien, por el esfuerzo mental con el que lo elabora; por eso insiste en los mecanismos ingeniosos, artificiosos y sutiles que deben seguirse para desentrañar una verdad que no es evidente y que encierra siempre algo sorprendente o extremado. La palabra clave en el vocabulario conceptista es *agudeza*, la virtud para hallar una relación insólita entre dos o más realidades o mostrar lo conocido bajo una luz inesperada. Es un esfuerzo por hacer que las palabras di-

gan más de lo que usualmente dicen, exprimiendo de ellas sentidos ocultos, olvidados o nuevos. El conceptismo es un barroco al revés: trabajando con rigor desde *dentro* de la lengua, alcanza una forma peculiar de exuberancia y brillo mentales. En la obra de Espinosa Medrano (5.5) podremos ver cómo estas cualidades llegarán a servir como vehículos ideales de un autor que quería afirmar su condición americana.

Pero es necesario definir mejor, en términos literarios, el proceso del barroco que llega de España y el que se forja en América. Góngora, la figura máxima del barroco español, vive entre 1561 y 1627. Aunque ya era reconocido y celebrado hacia 1580 (Cervantes lo elogia en su *Canto a Calíope*, 1585), su obra mayor, la más reconocible por su barroquismo y la que lo hará realmente famoso, corresponde a la segunda década del XVII: las *Soledades* y *Fábula de Polifemo y Galatea*, ambas de 1613. Hay que tener presente que estos textos y el resto de su obra poética se conocieron entonces en forma manuscrita: la primera edición de sus *Obras* apareció póstumamente en 1627. Pese a ello, los ecos de su celebridad llegaron, primero de manera aislada, a América. En *Grandeza mexicana* (1604) de Balbuena y en otras obras de esas fechas, hay rastros barroquizantes que flotaban en el ambiente literario de las colonias, gracias no sólo a Góngora, sino a las comedias de Lope y a la llegada de autores como Mateo Alemán a México (1608) y de Tirso de Molina a Santo Domingo (1616). Pero lo cierto es que la nueva estética sólo alcanza su auge en la segunda mitad del XVII y primera parte del XVIII, mientras en España ya languidecía hacia 1680. Ese desfase histórico explica, al menos en parte, las diferencias que se perciben en el barroco tal como se desarrolló a uno y otro lado del Atlántico.

En el trasvase a un contexto cultural distinto, algunos cambios tuvieron que producirse. Ciertos rasgos esenciales se mantuvieron: el dinamismo de las formas que impulsa sus acrobacias, vueltos, curvas y parábolas, todos en contrapunto con la austera línea renacentista; la monumentalidad, el gusto por las grandes construcciones macizas y abigarradas; la plasticidad escenográfica y dramática de sus composiciones, en las que dominan los efectos visuales y la sensación de espacio; la actitud aristocratizante y latinizante, que hacía de la literatura el privilegio de unos cuantos enterados, etc. Pero el barroco, cuando se aclimató en estas tierras y se volvió mestizo, lo hizo acentuando los aspectos más exteriores de estas notas y perdiendo el sentido original de la revolución estética iniciada por Góngora. Los discípulos hicieron



una imitación extremosa de sus maestros, pero sin saber siempre por qué imitaban. Copiaron el gesto, perdieron de vista el espíritu. Hubo cientos de poetas y autores barrocos en América: de todos sólo nos queda un puñado: Sor Juana, Sigüenza y Góngora, Caviedes, Espinosa Medrano (*infra*) y apenas alguien más. El resto no hizo sino convertir el barroco en un pretexto para cultivar un arte ceremonial, convencional y académico (la misma Sor Juana lo hizo), precisamente lo que había querido combatir el poeta de las *Soleidades*. Entre nosotros la moda culterana cundió con fuerza extraordinaria, pues era un fácil atajo para disfrutar del prestigio que las letras tenían en la capa ilustrada de la sociedad: sirvió para los usos áulicos que los poderes (monarquía, Iglesia, autoridad colonial) requerían de sus súbditos, fieles o clientelas. La existencia de academias, certámenes y festividades no hacía sino facilitar esa tendencia cortesana y su correspondiente hojarasca literaria, cuyo hermetismo banal nos parece hoy tan extravagante. La literatura, y especialmente la poesía, pasó a ser muchas veces un puro juego, un torneo de hueca ingeniosidad y gimnasia silábica. En los círculos académicos, se proponían temas y formas fijas, elevando cada vez el grado de dificultad: el resultado de esas competencias poéticas que premiaban la industriosisidad y la paciencia, no la inspiración, era previsible: poemas laberínticos y peregrinos; textos que podían leerse tanto hacia abajo como hacia arriba; acertijos, acrósticos, palíndromas, anagramas, palimpsestos bilingües...

A cambio de eso, el barroco abrió en América algunas vías que no habían sido del todo exploradas hasta entonces. El lado «realista» del barroco (el polo opuesto de su misticismo, aunque también su complemento), que se interesaba por la más humilde realidad cotidiana, orienta a sus seguidores en el Nuevo Mundo a buscar inspiración en motivos indígenas y populares: en el pasado, éstos habían aparecido como meros toques de color o con una clara intención doctrinal, como en el teatro misionero (2. 5.). Los poetas y dramaturgos culteranos se acercan a beber, con renovado interés, en la fuente de las tradiciones, creencias e imágenes sobrevivientes de las antiguas culturas; incluso llegan a usar sus lenguas, integrándolas con el español, creando así un auténtico estilo criollo, mestizo. El barroco, como estética de lo extremo y lo extraño, formulaba un sincretismo que bien se avenía con el sello particular de la cultura hispanoamericana. Esto se ve muy claro en la pintura y la arquitectura, especialmente en su imaginaria religiosa, que celebran vírgenes con rasgos indígenas o santos mulatos, y funden los códigos del arte europeo con los primores del arte popular.

(También lo vemos en el propio Góngora, cuando evoca «el vestido de plumas mexicano»). Hay una interpretación americana del llamado estilo «churrigueresco», que rebrota aquí con fuerza. Así tendremos ángeles emplumados, mártires del santoral cristiano rodeados de símbolos prehispánicos, natividades con materiales de origen local y con figuras que apenas ocultan su origen pagano. Oro y barro, finos brocados y toscas mantas de lana, divinos Pastores y simples pastores: el barroco americano visitó esos ropajes, combinó curiosas fórmulas y dio su propia versión de lo que había recibido.

Por otro lado, el barroco estimuló la aparición de un modelo intelectual de la época: el *sabio criollo*, el individuo que aspiraba a saberlo todo y lo hacía con gracia y profundidad: el enciclopedismo del XVIII se basa en la presencia de estos individuos que son, ellos mismos, resúmenes del saber de su tiempo. Hubo siempre erudición y ansia de conocimiento en las letras americanas; pero en esta época se produce una suerte de condensación de esa actitud intelectual que la convierte en otra cosa: un *saber creativo*, que asimila los más heterogéneos influjos y los devuelve cambiados; una inflexión docta, pero animada por una idea de goce y abierta a los olores y colores locales. La clase ilustrada criolla, que siempre se sintió rezagada en el acceso al bienestar y al trato justo, pudo sentir, en estos años, que su talento natural, su fuerza creativa y su habilidad para aprender y enseñar, había alcanzado un punto que le permitía competir en un pie de igualdad con la metrópoli. La lengua literaria castellana hablaba ya, con parejo vigor y calidad, desde las dos orillas.

No hay ejemplo más grande de eso que la obra genial de Sor Juana Inés de la Cruz.

#### Crítica:

BLANCO, José Joaquín. *Esplendores y miserias...* \*

CARILLA, Emilio. *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Nueva York: Anaya, 1972.

— *Mannerismo y barroco en las literaturas hispanicas*. Madrid: Gredos, 1983.

HATFIELD, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1964.

LÁZARO CARETER, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: 1977.

MORANA, Mabel, ed. *Relecturas del barroco de Indias*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1994.

OROZCO, Emilio. *Mannerismo y barroco*. Salamanca: Anaya, 1970.

## REGIÓN MEXICANA

## 5.2. Orbe y obra de Sor Juana

La única figura de la lírica barroca americana que no empalidece si puesta al lado de Góngora, es la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695); y aún puede decirse que ésta lo supera por la variedad de géneros que cultivó: poesía (profana, sacra, filosófica), villancicos, teatro, prosa, etc. Era, además de una gran creadora, una mujer de pensamiento (llamarla «sabia» no es exagerado), un espíritu brillante y encantador, una personalidad transparente y enigmática. Razón de más para que los críticos se hayan interesado en todos esos aspectos, tratando de explicar el doble fenómeno de su vida y su obra, y hayan tejido muy dispares hipótesis. Mucho sabemos hoy sobre ella gracias a ese continuado esfuerzo (y al mismo afán de ella por abrirnos algunos secretos de su alma), pero ciertos puntos claves pertenecen todavía al terreno de la simple conjetura. Tal vez nunca los sepamos del todo, pero eso no impide disfrutar su obra y reconocer su grandeza. Que la figura mayor de toda la poesía colonial sea una mujer dice, además, algo significativo: la regla que marginaba a las de su sexo en las áreas de la educación y la cultura, no impedía que se produjesen excepciones. Sor Juana es la mayor de ellas.

Gracias principalmente a dos fuentes —su famosa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (de 1691) y la primera biografía de la monja, escrita por el jesuita Diego Calleja para el tercer tomo de sus obras *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700)— y a otros documentos conventuales, podemos reconstruir algunos hechos esenciales de su vida. Sor Juana nació Juana Ramírez de Asbaje, en San Miguel de Nepantla, al sureste de la ciudad de México; la fecha exacta todavía se discute y esa ausencia de datos tiene que ver con un hecho importante en ese nacimiento: era hija natural de un español y una criolla que nunca se casaron. En su testamento, la madre Isabel Ramírez se declarará «mujer de estado soltera», pero durante los años tempranos de su hija, llamaba a ésta «legítima» y «mi esposo» a Pedro de Asbaje y Vargas. Esta ambigua situación, que debió excitar la curiosidad de la futura monja, fue causa de algunas dificultades en su vida conventual, pues —pese a la ficción de la madre— su condición de ilegítima o «hija de la Iglesia», según el eufemismo de la época, era conocida por muchos e incluso por ella misma.

En la *Respuesta*..., nos refiere detalles y anécdotas de una infancia

marcada por la precocidad y el deseo de saber: aprendió a leer a los tres años y muy poco después a escribir; se abstenía de comer queso por la creencia de que afectaba la inteligencia; en un gesto autopunitivo, se cortaba el pelo si no aprendía algo en el plazo que ella misma se fijaba, etc. Un instrumento importante en su formación autodidacta fue la biblioteca de su abuelo; ésa fue su verdadera universidad, pues la otra le estaba vedada. En la soledad a que esa forma de aprendizaje la obligaba, su infancia tuvo que volverse introvertida: en vez de amigos, libros mudos; en vez de conversaciones con maestros, diálogos consigo misma. A los ocho ya componía versos y un poco después, cuando vivía en la capital, aprendió gramática y latín en 20 lecciones, según Calleja. Allí pasará un par de años viviendo con unos parientes.

Su vida posterior (y su producción literaria) tiene dos periodos: sus años en la corte virreinal (1664-1667); y su vida conventual (desde 1667, con una breve interrupción, como veremos). Juana había ganado rápidamente fama por su precocidad, cultura, encanto personal y belleza física: era ideal para realzar más la ya refinada corte del virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, y de su esposa Leonor Carreto. Los testimonios literarios de su amistad con la marquesa son bien conocidos (entre ellos los tres sonetos fúnebres que escribió a su muerte, en los que la dama aparece con su nombre poético: Laura), pero sigue discutiéndose exactamente qué tipo de amor revelan: el consabido amor platónico entre mujeres; una forma sublimada de los «galanteos de palacio» permitidos en la corte entre hombres y mujeres; profunda admiración intelectual; verdadera pasión amorosa... Difícil saberlo con certeza: las convenciones morales y estéticas de ese tiempo enmascaraban la realidad de los sentimientos con un velo de discreción. Sea lo que fuere, lo cierto es que los mencionados sonetos no se aborran la expresión de lo que parece un intenso amor, con todo lo que eso envuelve; el tercero, por ejemplo, comienza así:

Mueran contigo, Laura, pues moriste,  
los afectos que en vano te desean,  
los ojos a quien privas de que vean  
hermosa luz que un tiempo concediste.

La marquesa de Mancera será la primera de las relaciones femeninas que marcan la vida de Sor Juana: las otras son María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna, y María Elvira de Toledo, condesa de Galve. Estos afectos revelan mucho sobre

la fase cortesana de la autora que, siendo relativamente breve, deja huellas permanentes en lo que escribió; configuran sobre todo su concepto del amor y todas las fases eróticas por las que atraviesa y en las que ella aparece tan diestra: devaneos, quejas, celos, juegos, requiebros, enamoramientos y desenamoramientos. Buena parte de lo que escribió en esta época era por encargo o para satisfacer las obligaciones de la corte y el clero: no sólo una gran variedad de composiciones de circunstancias (romances sacros, sonetos de homenaje, villancicos, loas, autos sacramentales), sino también música, pintura, otras artes y aun un poco de ciencia. Pese a lo bien que fue acogida en palacio y a las ocasiones que le brindó su estada allí para lucirse como una joven-cita inteligente, discreta y talentosa, Juana decidió abandonar la corte para ingresar al convento de las Carmelitas Descalzas en 1667.

Como en su *Respuesta*... ella no se refiere para nada al período cortesano, no sabemos bien por qué renunció al ambiente donde había tenido tanto éxito. Quizá la movió un rechazo al estilo frívolo de la vida palaciega y un hastío por las pequeñas intrigas internas para alcanzar favores y privilegios; quizá pensó que el convento podía ser un ambiente más propicio para el estudio serio y el ejercicio de su arte. Pero el cambio revela sobre todo que Juana ha renunciado a la opción matrimonial, que ve como un impedimento a sus propósitos de dedicarse a la vida intelectual. Ya que no podía vivir sola, el refugio monástico era la alternativa «más decente», como dice ella, a su dilema. Curiamente, el encierro conventual se le aparecía como una forma de garantía de libertad intelectual, sin ataduras ni obligaciones domésticas a la voluntad de un hombre. En su estudio sobre Sor Juana, Octavio Paz ha señalado que la vida conventual de entonces era muy distinta de lo que ahora imaginamos: los conventos eran centros de actividad cultural, con bibliotecas, con actividades literarias, teatrales y artísticas, a las que las monjas podían consagrarse sin contacto directo con los hombres; en suma, un ambiente propicio para ella. Entrar al convento no suponía, pues, necesaria o exclusivamente, satisfacer una vocación religiosa, y ése parece ser el caso de la autora: su verdadera vocación era la intelectual; el convento era sólo un medio.

Eso mismo parece quedar probado por su fracasada experiencia en el convento carmelita: incapaz de resistir más de tres meses las duras reglas de la orden, la novicia regresó al mundo. Pero no por mucho tiempo. A comienzos de 1669, o sea año y medio después (durante los cuales tal vez volvió a la corte), tomó los hábitos en el convento de San Jerónimo y adoptó el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz; había

cumplido ya los 17 años. Seguramente eligió ese convento porque sus reglamentos más relajados y ambiente algo aristocrático le permitirían dedicarse a lo que más quería: leer y escribir. Aunque pronto descubriría que el convento tenía también algo de corte, con distracciones y actividades que le impedirían concentrarse en el estudio, la monja apreció el acceso al mundo intelectual que la celda le abría, y las visitas y diálogos con hombres ilustres como Sigüenza y Góngora (*inytha*). También los contactos con la corte cesaron: su amistad con el virrey Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna, y sobre todo de su esposa, la mencionada María Luisa Manrique (la Fili, Lisi o Lisida de tantos poemas) queda registrada de muchos modos en su obra. Fue la ilustre dama quien gestionó la primera publicación de la poesía de la autora: *Inundación castálida* (Madrid, 1689). Este libro (con sus sucesivas reediciones) y el *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) son las únicas recopilaciones sustantivas de sus versos que la monja alcanzó a ver en vida.

La producción conventual es copiosa, tanto la de inspiración personal como la de circunstancias, en la que ahora predominan las razones eclesiásticas. En toda América y España fue famosa como la «Décima Musa» y celebrada e imitada por muchos. Pese a eso (o precisamente por eso, pues la notoriedad le ganó enemistades y envidias), mantener el delicado equilibrio entre la ortodoxia católica y el ejercicio libre del intelecto, entre la vida conventual y su condición de mujer dedicada al arte y al estudio profanos, empezó a ser crecientemente difícil. Los últimos años de Sor Juana son particularmente intensos: es el drama de un mujer sola luchando contra los prejuicios de una sociedad dogmática, intolerante y que veía en el gesto de independencia de una religiosa algo nefando e inaceptable. De mimada niña prodigio y de poeta adulada por todos, se convirtió en un ejemplo de rebeldía maligna, que socavaba todo el edificio de la autoridad eclesiástica y política, esos celosos guardianes de la moral pública y la actividad intelectual en la colonia. La hipocresía de un sistema que se preciaba de ser el principal promotor y consumidor del arte, la cultura y la ciencia, quedó al desnudo. Este complejo episodio (intrigas de convento, pugnas dentro del clero, luchas por el poder político, etc.) ha sido examinado con precisión por Paz y otros críticos, y debemos ahorrarnos aquí los detalles. Baste decir que provocó gestos contradictorios de Sor Juana: por un lado, hace declaraciones de absoluta adhesión a la fe católica «rubicadas con su propia sangre» e intenta una vuelta al redil de las letras sagradas; por otro, se autojustifica, se defiende y ataca.

Dos piezas fundamentales en este debate son su *Carta atenagórica* (Puebla, 1690), crítica tardía al sermón de un prominente jesuita portugués; y la ya citada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, nombre bajo el cual se escondía el poderoso obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Envuelta así en la lucha de éste contra otro prelado, sor Juana se las arregla para hacer una sutil defensa de su posición, pero, al hacerlo, deja expuesto su flanco débil: el hecho de ser mujer que cuestiona los valores de una sociedad donde el verdadero poder lo tienen los hombres. Finalmente, atrapada por el celo y las amenazas de sus enemigos, la monja cede: renuncia a lo que ha defendido con tanto ardor, quema sus libros en un simbólico acto de sumisión, hace penitencia y ratifica sus votos religiosos para que no quede ninguna duda de que se ha arrepentido. Ese arrepentimiento es, en verdad, una traición a sí misma, una abjuración de todo lo que dice su obra. No podemos saber la verdadera intención con que lo hizo, pero es fácil advertir el terror que llegó a dominarla: hacía eso o caía en el vacío a cuyo borde había sido empujada. Poco después, debido a una plaga que atacó el convento y que la contagió mientras cuidaba a las monjas enfermas, las fuerzas de su cuerpo también sucumbieron y murió «con serena conformidad».

Su obra es abundante y variada (en géneros, metros, temas y estilos): ocupa cuatro gruesos tomos en la moderna edición completa según Méndez Plancarte (México, 1951-1957). Aparte de eso se le han atribuido —en todo o en parte— dos obras teatrales: desde hace tiempo, el curioso juego astrológico titulado *El onicarlo de los preguntones*; y, muy recientemente, la revisión y conclusión de *La Segunda Celestina*, obra del comediógrafo español Agustín de Salazar y Torres (54), atribución que ha sido de inmediato discutida y que resulta algo dudosa. En todo lo que escribió hay un acusado temple barroco, por las sutilezas del juego conceptual, erótico, lingüístico e imaginístico. Hay algo fundamental en su arte: la correspondencia entre lo mental y lo sensual: una especie de *rima* que una lógica interna, y no sólo la rima fonética, establece. Sus versos plantean los dilemas de los afectos, los sentidos o el intelecto como agudos e insolubles problemas, los examinan echando luz y hallando nuevas alternativas en ellos, y los resuelven precariamente como paradojas o quimeras que la mente apenas puede concebir: castillos en el aire de las palabras. Los suyos son poemas-silogismos, maquinarias para pensar lo que se siente —o para sentir lo que se piensa.

La mística barroca española —San Juan de la Cruz (1542-1591) lo muestra de modo eminente— usaba imágenes sensuales como metáforas de la indecible experiencia sublime de amar a Dios; menos mística, Sor Juana hace lo inverso: usar las imágenes y fórmulas extremadas del razonamiento místico para tratar de la experiencia sensual. En la corte y aun en el convento, la monja debió sentir la tentación de los sentidos, la debilidad de su propia carne. Nunca sabremos si experimentó alguna vez la plenitud del amor humano, unión de lo espiritual y corporal; pero sí sabemos que alcanzó una extraordinaria destreza en el arte de *discutir* y *reflexionar* sobre el amor: el tema ocupaba su mente de modo pertinaz y da origen a varios de sus más grandes poemas. En su obra está trazado el mapa de la personalidad de Sor Juana, con sus puntos radiantes y sus oscuros enigmas. El centro de ese mundo interior es el intelecto, o mejor dicho, la *gracia de la inteligencia*, porque sus reflexiones —a pesar de que a veces se prestan de Gracian (1601-1658)— casi nunca son reseacas o pedantes: son luminosas e inquietantes obras vivas.

Como la de Lope, la amplitud y versatilidad de su obra plantea un problema previo: el de su clasificación. Primero Méndez Plancarte y luego Georgina Sabat de Rivers (en cuanto a su lírica) han intentado su ordenamiento; aquí seguiremos básicamente la del primero, por la razón práctica de que es la que presenta la edición de las *Obras completas*. Su clasificación es cuatripartista: lírica personal; villancicos y letras sacras; autos y loas; comedias, sainetes y prosa. De estos grupos, el primero y el último contienen lo mejor de ella. Sólo en parte ha sido establecida la cronología del material.

Lo mejor de su lírica personal puede hallarse entre sus romances, redondillas, tiras y sonetos —que son sólo algunas de las estrofas que usó— y en la que es su obra maestra, *Primer sueño*. Los temas u ocasiones que la inspiran son también muy diversos, pero pueden subdividirse en cuatro categorías que, en orden creciente de importancia, son: poemas religiosos; de circunstancias; «de amor y discreción» y filosófico-morales. (Esta subdivisión deja afuera algunas composiciones que la autora cultivó ocasionalmente, como los que tratan temas histórico-mitológicos o burlescos.)

En la primera categoría lo más destacado son algunos de sus romances; los sonetos religiosos (a Cristo, San José, la Virgen de Guadalupe, etc.) son bastante alambicados y convencionales. En los romances, los misterios y dogmas de la religión son cuestiones que desafían su entendimiento y estimulan su reflexión, aunque sabe que su esfuer-

zo no alcanzará la meta: es tratar de comprender lo incomprensible. En el «Romance a la Encarnación» ofrece una ingeniosa proposición:

Que hoy bajó Dios a la tierra  
es cierto, pero más cierto  
es, que bajando a María,  
bajó Dios a mejor Cielo. (52)

A veces el esfuerzo demostrativo adopta una deliberada forma popular, que lo hace más accesible; hablando de San José usa un tono coloquial:

Escuchen qué cosa y cosa  
tan maravillosa, aquésta:  
un Marido sin mujer  
y una casada Doncella. (54)<sup>1</sup>.

Pero el más notable de todos es, sin duda, el romance 56, «que expresa los efectos del Amor divino» en estos términos tan delicados:

Traigo conmigo un cuidado,  
y tan esquivo, que creo  
que, aunque sé sentirlo tanto,  
aun yo mismo no lo siento.  
Es amor; pero es amor  
que faltándole lo ciego,  
los ojos que tiene, son  
para darle más tormento.

El poema define el amor divino en oposición al humano: aquél es «calidad sin opuestos», pero aun ese afecto tan elevado es, por sentirlo un humano, objeto de dilemas y angustias:

Muero, ¿quién lo creará?, a manos  
de la cosa que más quiero,  
y el motivo de matarme  
es el amor que le tengo.

<sup>1</sup> Para identificar los poemas de la autora seguiremos la numeración usada en la edición de sus *Obras completas*, realizada por Méndez Plancarte.

Las composiciones de circunstancias reflejan la persistencia de esa veta cortesana que ya señalamos antes, que era además parte de las costumbres conventuales de la época. Las series de romances, redondillas, décimas y sonetos dedicados a los condes de Paredes, los marqueses de la Laguna (a la marquesa específicamente), a la condesa de Galve y a otros dignatarios o ingenios, contienen piezas que son de lo mejor de Sor Juana: no es poco mérito introducir en el lenguaje esculturado de este tipo de tributos, una nota de originalidad y novedad. Algunos, claro, no superan la trivialidad de la ocasión y sucumben bajo el peso de la mera adulación hiperbólica: saludos por Pascua, cumpleaños o para acompañar un presente. Apenas sirven para documentar la tendencia de la autora a prodigarse tratando cualquier asunto, así como sus veleidades astrológicas y sus conocimientos científicos y mitológicos: si el virrey es el Sol, la virreina es la Luna; cada año cumplido y celebrado inscribe en el orbe «círculos de rayos»; el influjo de los astros o sus «humores» inspiran el amor que siente por ellos, etc. Pero otras composiciones son realmente notables en su tipo. Por ejemplo, aquel romance en el que toma como pretexto la forzada ausencia de la marquesa por la Cuatresma, para presentar una atrevida rivalidad entre el amor divino y el humano:

Y así, no quise escribirte,  
porque no quise atrevida  
quitar a Dios este obsequio,  
ni a ti quitarte esa dicha;  
que los humanos objetos,  
cuando está el alma encendida,  
si no divierten, no ayudan,  
si no embarazan, no avivan. (18)

Más audaces todavía son las confesiones eróticas que hace en el romance 19, cargado de imágenes violentas y agresivas para expresar lo febril de su pasión:

Yo, pues, mi adorada Filis,  
que tu deidad reverencio,  
que tu desdén idolatro  
y que tu rigor venero:  
bien así, como la simple  
amante que, en tornos ciegos,

es despojo de la llama  
por tocar el lucimiento;  
como el niño que, inocente,  
aplica incauto los dedos  
a la cuchilla, engañado  
del resplandor del acero...

Y poco más adelante agrega esta desafiante declaración amorosa que, en su intensidad, supera las barreras del sexo y la necesidad de la presencia:

Ser mujer, ni estar ausente,  
no es de amarte impedimento;  
pues sabes tú, que las almas  
distancia ignoran y sexo.

El efecto es ambiguo: por un lado el amor aparece descarnado; por otro, es una pasión irresistible: el título mismo lo dice: «Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano». A veces, el tono de estos romances se vuelve más dulce, más lírico, y muestra el ingenio y la ironía de la monja: en uno (11), dirigido al arzobispo de México, dice que tanto lo llama «miño» en su celda que al eco de repetirlo,  
tengo ya de los ratones  
el Convento todo limpio.

En el 20 alude con gracia a la costumbre femenina de quitarse la edad, pero observa que el caso de la condesa de Paredes es una excepción porque «no impera en las deidades/ el imperio de los siglos». Los sonetos de homenaje a sus mencionados protectores, sobre todo los escritos como homenaje fúnebre a la marquesa de Mancera, a los que ya nos hemos referido, son, por su tono severo y su rigurosa geometría conceptual, una prueba de que en esa forma clásica alcanzó la monja una excepcional maestría.

Esto queda confirmado con los sonetos pertenecientes a la categoría llamada «de amor y discreción», que están entre los más brillantes que escribió. La forma del soneto se adaptaba admirablemente a la visión de Sor Juana: una forma cerrada y estricta que plantea una cuestión y trata de esclarecerla o resolverla mostrando que sus contradic-

ciones son extremas, quizá insalvables. La veintena de sonetos que caen dentro de esta categoría son, casi todos, de una inigualable perfección; todos los recuerdan por la simple mención de sus primeros versos: «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba», «Detente, sombra de mi bien esquivo», «Que me quiera Fabio, al verse amado», «Feliciano me adora y le aborrezco», «Amor empieza por desasosiego»... Son, en esencia, un catálogo de las arduas cuestiones que el amor presenta a la mente desazonada y confusa, que quiere saber por qué siente o, mejor, por qué *no* sabe lo que siente. Cada soneto es un acertijo, una razonada reflexión sobre un tema ardiente; el efecto que producen es el de ser una paradoja viviente entre rigor formal y sinceridad, imitación de un lenguaje codificado y libertad imaginativa, tensión espiritual y fruición carnal, veladura e impudor, cielo y tierra, fuego y hielo. Algo importante: el proceso analítico al que el poema somete al sentimiento amoroso lo transfigura en otra cosa, lo traslada al plano de la pura elucubración o imaginación. El cuerpo queda escamoteado y la sensualidad (y aun la sexualidad) centrada en la cabeza, que aparece como el verdadero foco del erotismo, tal como hoy lo entendemos. La ausencia del amante es, por eso, mero accidente que la fantasía subsana; usar la poesía para alcanzar el corazón del amado es también una transposición, un sucedáneo del contacto físico. En el exquisito soneto 164, que escribe para satisfacer «un recelo con la retórica del llanto», las lágrimas que vierte son «mi corazón deshecho entre tus manos»; en otro, que se presta un juego de palabras de Quevedo («dianante»-«de amante»), logra convertir el drama mental en puro dinamismo verbal, en una delicadísima música hecha de contrastes, paralelismos, ecos y reflejos:

Al que ingrato me deja, busco amante;  
al que amante me busca, dejo ingrata;  
constante adoro a quien mi amor maltrata;  
maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,  
y soy diamante al que de amor me trata;  
triumfante quiero ver al que me mata,  
y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, padece mi deseo;  
si ruego a aquél, mi pundonor enojo:  
de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo, por mejor partido, escojo,  
de quien no quiero, ser violento empleo,  
que de quien no me quiere, vil despojo. (168)

Sonetos como éste no desmerecen al lado de los de Lope, Góngora o el propio Quevedo; tampoco comparados con los de Cavalcaniti, Shakespeare o Donne: son cumbres del lenguaje poético cuya estatura es análoga. Lo mismo puede decirse del puñado de sonetos filosófico-morales que Sor Juana nos dejó. Símbolos y motivos frecuentadísimo de la literatura clásica y retomados por el barroco —la rosa, el retrato, el tiempo, ilusión y desencanto, la vanidad del mundo—, aparecen en ellos frescos y renovados por las variantes originales que introducen. Un caso eminente es el que ofrece el soneto «Este, que ves, engaño colorido» (145), que en medio de claros ecos de Góngora, Quevedo y Polo, alcanza a decir algo que produce una imborrable impresión de verdad y belleza. El motivo del retrato, tan popular entre los poetas barrocos, es aquí una encrucijada o síntesis de otros igualmente claves: lo fugaz y lo eterno, la apariencia y la verdad, el arte y la vida y aun el arte dentro del arte, pues el soneto es un retrato verbal cuyo referente es un retrato plástico (un autorretrato, más bien) que queda así, a la manera de Velázquez, incorporado y corregido en el mismo gesto. El soneto se desarrolla en dos partes articuladas a la vez como opuestas y complementarias: en los dos cuartetos, la lisonjera imagen plástica de la autora es un «engaño colorido» hecho «con falsos silogismos de colores», ya que al omitir los efectos del tiempo y los rigores «de la vejez y del olvido», ofrece una representación ideal y perdurable; en los tercetos, el mismo artificio se contagia de la fragilidad temporal del sujeto y es criticado mediante una catarata de imágenes que progresivamente lo disminuyen (es «una flor al viento delicada», «una necia diligencia errada», «un afán caduco») hasta quedar literalmente aniquilado en el verso final, tan gongorino: «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada».

Es célebre también, dentro de esta misma vena filosófica, la aguda redondilla «Hombres necios que acusáis...», que debe ser uno de los textos literarios más atrevidos de la época al criticar la hipocresía de la actitud corriente sobre el amor venal y al defender la igualdad de los sexos. La composición nos dice, con gracia y sin atenuantes, que la prostituta o la mujer que se entrega no peca más que el hombre que se satisface con ella, y es más bien su víctima. No deja de ser asombroso que sea una mujer (tal vez ya en el convento) del siglo XVII quien nos pregunte:

¿O cuál es más de culpar,  
aunque cualquiera mal haga:  
la que peca por la paga,  
o el que paga por pecar? (92)

La libertad con que encaraba su ejercicio intelectual llegaba a veces a límites riesgosos, sobre todo en el ambiente cerrado en que vivía (y no nos referimos sólo al conventual): en su vena satírica o burlesca podía ser desafiada como la que más:

Inés, cuando te riñen por *bellaca*,  
para disculpas no te falta *achaque*  
porque dices que traque y que *barraque*,  
con que sabes muy bien tapar la *caca*. (159)

...espero, Inés, que entre esto y entre *aquello*,  
tu amor, acompañado de mi *vinno*,  
dé conmigo en la *cama* o en el *coso*. (161)

Pero en la categoría de poemas propiamente filosóficos no hay poema de mayor vuelo, densidad y trascendencia en toda su obra que el *Primero sueño*: es la culminación de su obra y uno de los grandes poemas de nuestra lengua y de su tiempo. Imposible examinar aquí el texto en toda su complejidad; nos limitaremos a hacer una rápida descripción y a apuntar sus características más notables. Pero, primero, la cuestión de su título: pareciendo simple, *Primero sueño* es un título que plantea varias interrogantes. Una de ellas es que no parece haber sido puesto por la autora, que se refiere a él sencillamente como *El sueño*, el único poema o «papelillo» suyo que dice haber escrito «por mi gusto», lo que también es dudoso. Tal vez lo de *Primero* indicaría que era la parte inicial de una composición más extensa, o de una serie, de lo que nada sabemos; en su título extenso, se aclara que la autora lo escribió «imitando a Góngora», quizá teniendo en mente también las dos partes de las *Soleadas*. Por otro lado, *sueño* es una palabra cuya polisemia puede orientar la lectura del texto en muy distintas direcciones: sueño como actividad onírica o subconciente; sueño como estado de somnolencia, opuesto a vigilia; sueño como «ensañación» con los ojos abiertos y, en ese sentido, semejante a «imaginación, fantasía, *rêverie*; sueño como ideal o ambición supremos... En el texto leemos:

El sueño todo, en fin, lo poseía;  
 todo, en fin, el silencio lo ocupaba:  
 aun el ladrón dormía;  
 aun el amante no se desvelaba. (vv. 147-150)

Pero si esto podría ser una clara indicación de que el asunto del poema es la actividad psíquica del cuerpo dormido, el sueño que el poema describe no sugiere, ni en estilo ni en sustancia, nada subconsciente. Al contrario, éste es un poema notable por su *lucidez* y el atán de la mente por estar despierta, por vencer las sombras que la rodean amenazantes. Podría pensarse en una forma especial de sueño, el «sueño metafísico», en el que el alma liberada de las ataduras del cuerpo —como aquí se nos dice— vaga libre y contempla las puras esencias; una tarea de proporciones desmesuradas por esclarecer, de noche, lo que no podemos saber de día. Se parece al «trance» místico que describe Santa Teresa en sus *Moradas* (1577), y también a la muerte, con la diferencia de que es un estado transitorio, del cual despertamos — para volver al mundo que quisimos abandonar. Por eso, ninguno de los significados de la palabra «sueño» queda necesariamente excluido, lo que se añade a la dificultad del texto. Escrito presumiblemente hacia 1685, el texto es una silva compuesta de 975 versos, que desarrollan una visión metafísica del mundo o, mejor, la *experiencia* de esa visión, tal como es vivida por un alma abismada por el enigma del mundo y de la existencia. Es un poema cósmico, que narra el viaje de un alma por los espacios interestelares en busca de sí misma.

Aunque de estilo barroco (algunos dirán que es más conceptista), hay que señalar que todo el lado sensual y decorativo de esa estética está notoriamente ausente: el texto tiene un tono lúgubre, de lenta gravedad y de sombra pesadumbre: el paisaje que pinta este *Sueño* más bien nos abruma y sobrecoge como una negra pesadilla. Las líneas iniciales establecen el ritmo opresivo del resto:

Piramidal, funesta, de la tierra  
 nacida sombra, al Cielo encaminaba  
 de vanos obeliscos punta altiva,  
 escalar pretendiendo las Estrellas... (216)

Es una meditación en la que los sentidos casi no participan: la visión a la que nos referimos es interior: los ojos están cerrados o en

blanco y el alma intenta comprender por sí misma. Los colores que predominan son precisamente el negro, el blanco y el gris de una tierra baldía. Pocos poemas más puramente abstractos, más «intelectuales» que éste: lo que se nos presenta no es la realidad del mundo, sino su *estructura interna*, la que la razón concibe a partir de ciertas formas geométricas, como pirámides, parábolas, líneas y círculos. Podría denominárselo también «constructivista»: una síntesis de arquetipos, elementos puros y entes celestiales flotando en el espacio de acuerdo con un misterioso plan. (Las analogías con el lenguaje de la plástica no valen aquí como alusiones a ciertos juegos o imágenes cromáticos: son referencias al soporte profundo del designio textual, aquella arquitectura esencial que está al fondo de las evidencias de la luz y el color.)

El *Sueño* persigue lo que puede considerarse el máximo ideal poético de Sor Juana: describir el mundo sólo a través de conceptos y figuras mentales. Todo viaje se realiza en un espacio, real o imaginario; el de la monja es un viaje por los intersticios que se abren entre este mundo y el más allá: un vuelo que se parece a una caída en el vacío de lo que la mente no puede comprender y del que Dios parece haberse ausentado. Soledad absoluta y abismal, hueco negro de lo que no podemos pensar y que sin embargo estamos forzados a pensar. El poema está ligado a una larguísima tradición literaria y filosófica, que viene de la antigüedad, pasa por el medioevo, recoge ideas del hermetismo y las utopías renacentistas y llega a la edad barroca fascinada por la idea de la vida como sueño. Escipión, Séneca, Dante, Calderón, Trillo y Figueroa, Donne, Kircher no son sino algunos de esos modelos que eran accesibles en el ambiente cultural que vivió la poetisa. Pero el *Sueño* inaugura otra tradición, más moderna, de poemas que narran viajes espirituales por regiones desconocidas por la mente humana: *The Prelude* de Wordsworth, *Kublai Khan* de Coleridge, *Hipertón* de Keats, *Un coup de dés...* de Mallarmé, *Alazor* de Huidobro, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *Piedra de sol* o *Pasado en claro* de Paz y tantos otros. Pero en medio de esos grandes poemas, el *Sueño* brilla con una originalidad inconfundible. Pese a su decidido carácter metafísico, es también un pedazo de la vida misma de la autora, y en ese sentido puede leerse como una autobiografía poética (o autorretrato abstracto), complementaria de la *Respuesta...* en prosa. Asimismo es un resumen de toda la cultura asimilada por la autora: mitología, teología, ciencia, ocultismo, filosofía, astronomía... El poema se cierra con una doble comprobación: «el Mundo iluminado, y yo despierta», que bien podría ser el



emblema de su vida y su obra. Poema nocturno, que comienza con la noche y termina con ella, traza una trayectoria que es un paréntesis, una suspensión, una interrogante que todavía nos desvela.

Apenas tenemos espacio para referirnos a los tres últimos grupos: villancicos; autos; comedias y prosa. De sus villancicos, que se cantaban acompañados con música en actos religiosos, nos quedan 12 complotos (generalmente nueve composiciones formaban un sólo juego), aunque se le atribuyen otros, y fueron escritos a pedido entre 1676 y 1691. Son ejemplos de popularización de los temas sacros y las alegorías cristianas, en los que los personajes bíblicos hablan un lenguaje coloquial y se entremezclan con personajes locales. Esto le permitía a Sor Juana usar el lenguaje de la calle, con sus giros graciosos o rudos, y jugar con cómicas ensaladas lingüísticas de latín mal entendido, castellano rústico y voces indígenas. Aparte de que estos poemas prueban su destreza y versatilidad, son su mejor aporte al campo de la poesía religiosa de su tiempo.

Su teatro es tanto sacro como profano. La mayor parte de sus loas caen en el primer campo y están, como los villancicos, llenos de referencias y alusiones a México, incluso a los mitos aztecas que ella sagazmente presenta como preludios de los misterios cristianos. Más importancia tienen sus tres autos sacramentales, de los cuales el más lo grado es *El Divino Narciso*, que aprovecha un tema mitológico clásico pero traspasándolo a la tradición cristiana: Narciso, nada menos, es Jesucristo. La huella de Calderón es muy visible en estas dos clases de textos teatrales. Mucho más conocidas son sus dos comedias profanas (que incluyen sus propias loas y sainetes): *Los empeños de una casa*, estrenada en 1683, y *Amor es más laberinto*, presentada en 1689, en cuya segunda jornada interviene la mano de Juan de Guevara. Ambas están cortadas según el modelo característico (embozados, graciosos y todo lo demás) de la comedia española de enredo amoroso. Pese a que si guen una fórmula consabida, la autora se las ingenia para hablar de sí misma y dar indicios de sus inquietudes y conflictos personales. Por ejemplo, la heroína de *Los empeños...*, Doña Leonor, confiesa primero que se sabe hermosa y luego:

Inclíneme a los estudios  
desde mis primeros años  
con tan ardientes desvelos,  
con tan ansiosos cuidados,

que reduje a tiempo breve  
fatigas de mucho espacio.

(Jornada primera, escena II)

Mientras esta comedia ocurre en un ambiente de la época, *Amor...* ocurre en Creta y trata temas de la mitología clásica (figuran Ariadna, Fedra y Teseo); ambas son básicamente representables hoy: tienen gracia, animación, arte para manejar los conflictos. Estas comedias y las de Ruiz de Alarcón (4.5.1.) pueden considerarse las más importantes contribuciones de autores nacidos en América al teatro español del siglo barroco.

Ya nos hemos referido a la *Respuesta...* y a la *Carta atenagórica*. La *Respuesta...* es la obra en prosa fundamental de Sor Juana y la primera autobiografía literaria escrita entre nosotros. Pero hay otra pieza que debe al menos mencionarse: el *Nepitumo alegórico* (México, 1680?), escrito en prosa y verso para el «arco triunfal», encargado a la autora y erigido en la capital mexicana, para celebrar la entrada del virrey de la Cerdá, marqués de la Laguna, en ese año. Es un típico ejemplo de literatura cortesana, laudatoria y alegórica, tal como la practicaba el barroco. La segunda parte del título —*Océano de colores, simulacro político*— alude a su carácter accesorio al rito ceremonial tanto como a su función civil, y hace un juego de conceptos entre Neptuno (divinidad que simboliza al personaje), el título «de la Laguna» y la laguna de la capital: todos elementos acuáticos. La autora usa la ocasión como un pretexto para exhibir sus conocimientos de mitología y, en general, su información y cultura literarias, y aludir un poco a la política del reino. La pesadez monumental del barroco y su gusto por la plasticidad, están aquí en su apogeo, como en el resto de su obra la aérea ligereza del pensamiento y la fluidez de las formas buscando la perfección.

Textos y crítica:

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor. *Obras completas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salcedo, 4 vols. 1. *Lírica personal*; 2. *Villancicos y letras sacras*; 3. *Autos y loas*; 4. *Comedias, sainetes y prosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1057.

\_\_\_\_\_. *Primer sueño*. Ed. de Gerardo Moldenhauer y Juan Carlos Merlo. Buenos Aires, 1953.

- . *Inundación castilida*. Ed. de Georgina Sabar de Rivers. Madrid: Cas-talia, 1982.
- BELLINI, Giuseppe. *La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz*. Milán, 1954.
- FERNÁNDEZ, Sergio. *Autos sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz* («El Divi-no Narciso» «San Hemenegildo»). México: 1970.
- FLYNN, C. G. *Sor Juana Inés de la Cruz*. Nueva York: Twayne, 1971.
- PASCUAL BUXÓ, José. *Góngora en la poesía novohispana*. México, 1960.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- PÉREZ, María E. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. Nueva York, 1975.
- PÉREZ, Ludwig. *Sor Juana Inés de la Cruz, La Décima Musa de México: su vida, su poesía, su psique*. México, 1963.
- PUCCHINI, Dario. *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio di una personalità del barocco messicano*. Roma, 1967.
- RICARD, Robert. *Une poétesse mexicaine du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1953.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. *Tradición literaria y originalidad*. Londres: Tamesis, 1977.
- TRABULSE, Elias. *El bernetismo y Sor Juana Inés de la Cruz, Orígenes e interpretación*. México, 1980.
- VOSSLER, Karl. «La Décima Musa de México: Sor Juana Inés de la Cruz». En *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1947.

### 5.3. El sabio Sigüenza y Góngora

No hay en el barroco de la Nueva España una figura que pueda compararse literariamente con la de Sor Juana. Pero eso no es una razón para ignorar los méritos de otros escritores marcados por la misma estética. El primero entre ellos es Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). Nació en el seno de una ilustre familia española (la madre tenía parentesco con Góngora), lo que le permitió una educación esmerada. Después de un fracasado intento de ser jesuita (fue expulsado de la orden), hizo estudios en la Universidad de México y rápidamente mostró su notable disposición para las ciencias, especialmente las matemáticas y la cosmografía. Fue nombrado profesor de esa Universidad y luego Real Cosmógrafo del Reino, cargo que, pese a su pomposo título, sólo le aseguraba un modesto salario. Gracias a sus conexiones con virreyes y poderosos, logró mejorar su situación y desempeñó distintas tareas administrativas y técnicas. Su reputación como científico era ya muy grande y se extendía fuera de la Nueva España: sostuvo un arduo debate sobre astronomía con el austriaco Eu-

sebio Francisco Kino y trabó relación amistosa o epistolar con el científico Atanasio Kircher en Roma, el astrónomo inglés John Flamsteed, el jesuita Pieter Van Hamme en China, etc. El periodo final de su vida, en el que volvió a conocer la pobreza, es agitado, doloroso y hasta humillante porque, en el complicado y tristemente célebre «incidente Arriola» de 1693, su seriedad científica fue puesta en duda y juzgada en un cargado ambiente político.

Sigüenza es un típico ejemplo de «sabio criollo» de ese siglo, defensor de ideas modernas y de un racionalismo basado en la experiencia, como lo prueba su opusculo *Manifiesto filosófico contra los cometas, despojados del imperio que tenían sobre los timidos* (1681). Su defensa de la razón, y no de la fe y la autoridad de la iglesia, como instrumento de la ciencia para hallar la verdad, es una nota propia del pensamiento ilustrado del xviii, del que el mexicano sería, así, un adelantado en pleno siglo barroco. (Nada de esto le impedía dar muestras de su hondo catolicismo, como lo muestra en *Triunfo partenico* [México, 1683], florida celebración del misterio de la Inmaculada Concepción, que vale más por incluir muestras poéticas, propias o ajenas, que por la prosa erudita y abstracta.) Pero siendo capital para el desarrollo de la incipiente ciencia colonial, su considerable producción en este campo escapa a los marcos de una historia literaria. Incluso su *Parayso Occidental* (México, 1684), que demuestra la pasión historiográfica que también lo consumía, es un documento valioso para conocer las ideas del autor sobre variadas cuestiones de cultura criolla en un contexto universal (clases sociales, razas, religión, vida diaria, etc.), pero la obra no pasa de ser una crónica conventual y no de las más entretenidas. Su tesis o alegoría es peregrina pero menos atrevida que la de León Pinelo (4.3.3.): al fundar el Convento de Jesús María en México los reyes de España trajeron el Paraíso a América —un Paraíso de mujeres sin pecado y entregadas a Dios.

De toda la literatura que escribió (poemas, teatro, obras históricas, filosóficas y religiosas), lo más rescatable e interesante es una pieza de ficción: *Infورتunios que Alonso Ramírez, natural de la ciudad de San Juan de Puerto Rico, padeció...* (México, 1690). La intención principal del texto era presentar ante el virrey Gaspar de Sandoval un caso cuyos méritos quería que la autoridad conociese en detalle, como indica en la dedicatoria. Pero ese propósito está largamente desbordado por la narración misma, que reúne cualidades propias de varios géneros y formas (la picaresca, el relato de aventuras, la crónica de viaje) y dos tópicos de la prosa colonial: los piratas y el cautiverio. Alonso Ramírez,

un hombre que a los 12 años había abandonado su nativo Puerto Rico para buscar fortuna en otros lugares, fue a parar en 1682 a las islas Filipinas —la remota colonia española en el este asiático— y fue capturado allí en 1687 por piratas ingleses, en manos de los cuales pasó dos años de cautiverio en un galeón. Al recuperar su libertad, Alonso y sus compañeros emprenden una delirante navegación (pues no sabían «donde estaban ni la parte a que iban») que les hará dar la vuelta al mundo en una aventura realmente increíble. A su regreso a México, el virrey Sandoval hizo que el protagonista visitase a Sigüenza (se dice que para consolar al sabio de sus tristezas); es comprensible que al escuchar el relato oral de Ramírez, el autor no sólo se entretuviese y apreciase mejor que nadie las peripecias geográficas del personaje, sino que descubriese que allí había una historia que valía la pena escribir: era amena y aleccionante. Así nació esta narración que por su brevedad (poco más de cincuenta páginas) no podría ser llamada una novela, pero que es, sin duda, un imponente ejemplo de ficción colonial que debe agregarse a los que ya hemos reseñado (4.4.1.) y que puede considerarse un antecedente clave de la producción de Lizardi (7.2.).

Lo más interesante y novedoso es el recurso narrativo que Sigüenza usa: escribe el relato en primera persona, asumiendo así la perspectiva del informante y protagonista de la historia. Esa proximidad del foco narrativo (que se asemeja a la de la novela picaresca y también a la del testimonio contemporáneo) da al relato una verosimilitud y una animación que tal vez no habría tenido de estar contado de otra manera. (Algunos han llegado a sospechar que Sigüenza, en un gesto misticizador, inventó todo, incluso el personaje mismo; esta sospecha es interesante pero todavía infundada.) De hecho, el autor le presta su voz al personaje (a veces con muy doctas observaciones y preocupaciones) y de este modo lo inventa como narrador de su propia historia, que tal vez su escasa educación no le permitía contar. El relato está muy bien organizado, con ciertos capítulos que funcionan como resúmenes o adelantos de lo que vendrá, para captar el interés del lector, además de contener la parte moralizante de la historia.

La odisea de Ramírez es, por cierto, una demostración de su fuerza moral, su patriotismo y su fe en la Virgen de Guadalupe; los piratas, por sus fechorías y sobre todo por ser protestantes, son el demonio, capaces de practicar incluso el canibalismo... Pero el texto critica también la hipocresía e indiferencia de ciertas autoridades en Yucatán, que se aprovechan del héroe en vez de ayudarlo. Son notorias las relaciones de este texto con los *Naufragios* de Cabeza de Vaca. (2.3.5.), el

*Especio de paciencia* de Silvestre de Balboa (4.2.2.3.), el *Cautiverio feliz* de Bascuñán (4.4.1.), narraciones de aventuras extraordinarias que tienen una finalidad ejemplarizante. Pero también pueden encontrarse en él interesantes conexiones con libros de viajes y con novelas de aventura más modernas: *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe, los *Viajes de Gulliver* (1726) de Swift, y *The Nigger of the "Narcissus"* (1898) u otras «novelas del mar» de Conrad, y el *Relato de un naufrago* de García Márquez. Los conocimientos geográficos y cosmográficos de Sigüenza le dieron una visión más clara del asunto y de las posibilidades que encerraba; en esos aspectos el texto es muy preciso y funcional. Y el espíritu ordenado del autor dio, a lo que quizá fue un confuso relato oral, una forma narrativa definida y reconocible.

Textos y crítica:

- SIGÜENZA Y GONGORA, Carlos de. *Infelicitios que Alonso Ramirez, natural de la ciudad de San Juan de Puerto Rico, padeció...* Ed. de J. S. Cummins y Alan Soons. Londres: Tamesis Texts, 1984.
- . *Seis obras*. Ed. de William C. Bryant, pról. de Irving A. Leonard. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- BLANCO, José Joaquín. «Sigüenza y Gongora». En *Esplendores y miserias de los criollos*, 2.º pp. 141-155.
- CHANG RODRÍGUEZ, Raquel. «La transgresión de la picaresca en los *Infelicitios de Alonso Ramirez*». En *Violencia y subversión...*, pp. 85-108.
- LEONARD, Irving A. *Don Carlos de Sigüenza y Gongora*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- ROJAS GARCIBUENAS, José. *Don Carlos de Sigüenza y Gongora, ensayo barroco*. México, 1945.
- Ross, Kathleen. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Gongora, A New World Paradise*. New York: Cambridge University Press, 1993.

#### 5.4. Otros escritores del barroco mexicano

De la nube de versificadores cortesanos, escritores académicos, prosistas místicos y doctrinales, dérgicos aficionados a la poesía y copleros populares —muchos de los cuales quedan registrados en el volumen *Poetas novohispanos* de Méndez Plancarte—, elegiremos sólo el puñado que tiene suficiente calidad o significación en la actualidad. Primero, un par de buenos poetas: Luis de Sandoval Zapata (1620?-1671) y Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), a quien mencionamos al hablar de Sor Juana (*supra*).

Hasta hace muy poco, el conocimiento de la obra del primero era muy limitado; los trabajos de Pascual Buxó han ayudado a reevaluar y conocer mejor a este mexicano, al que siempre se ha mencionaba por un popular soneto de inspiración guadalupana (es el iniciador de ese largo culto poético) y por el romance «Relación funebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros» que circuló en copia manuscrita. La última pieza, aparte de ciertas virtudes literarias, es un demorado testimonio histórico de la fracasada conspiración y posterior decapitación, en 1566, de los hermanos Avila (los «caballeros» del título), partidarios de Martín Cortés, hijo del conquistador de México. Frente a este episodio secesionista el poeta asume el legitimismo de los conquistadores —él era uno de ellos— ante la corona. Según el prólogo a su libro en prosa *Panegírico a la paciencia* (México, 1645), su obra era considerablemente amplia y variada.

Eso y poco más era todo lo que conocíamos de él; pero ahora disponemos de un conjunto de textos recién descubiertos, que permiten entrever que fue un poeta verdaderamente inspirado y entender la fama que gozó en su tiempo. Entretanto, porque, de hecho, la mayor parte de su obra en prosa y verso se ha perdido definitivamente. En ella parecen haber predominado los temas religiosos-ascéticos y destacan varios sonetos. Sandoval Zapata tiene el mérito de ser un introductor e intérprete de varias tendencias literarias: sus textos conocidos son una mezcla curiosa de manierismo, barroco temprano y rastros concepcionistas a lo Quevedo y más a lo Gracian, lo que se nota sobre todo en el *Panegírico*... Siendo la «Relación funebre» un valioso documento que proyecta en un hecho del pasado los vivos rencores criollos contra los españoles en el XVII, lo mejor de Sandoval Zapata son sus 29 sonetos, que tratan temas muy diversos: amorosos, filosóficos, morales, religiosos. Un buen ejemplo de eso es el titulado «A un pajarrillo», que termina así:

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

Salazar y Torres era un noble soldado español, pero pasó unos quince años de su breve vida en la Nueva España, antes de volver a su patria hacia 1660. Fue, como Sor Juana, un poeta precoz y debió conocerla, pues su comedia *La segunda Celestina*, que dejó inconclusa, fue presuntamente completada por ella. Escribió varias piezas teatrales, bajo el influjo general de Calderón, de quien puede considerarse discípulo. Como poeta era hábil, artificioso, de buen oído, con un gusto paganzante y claramente barroco. Sus obras, editadas póstumamente en 1681 y 1684 bajo el título *Clara de Apolo*, desgraciadamente recogen poco de su producción novohispana; lo que conocemos de ella permite decir que, por su refinamiento y virtuosismo métrico, es el más claro antecedente de la poesía de la monja. En su poema «El baño de Procris» describe así el sensual encuentro con una niña desnuda:

...mi corazón fue imán, norte sus ojos,  
su beldad admirando;  
y apenas me aparté del agua cuando  
ella al cristal undoso  
—bajel de hielo— entrega su hermosura  
y Amor artificioso  
en las ondas procura,  
viendo sus ojos, ciego,  
violar el agua con lascivo fuego.

Uno de los más bellos y citados versos del período —el místico soneto «A Cristo crucificado» que comienza «No me mueve, mi Dios, para quererte, / el cielo que me tienes prometido...»— no tiene autor seguro y su identificación ha desvelado a los críticos desde que apareció publicado en una obra de Antonio de Rojas en 1628. El espléndido soneto ha sido atribuido a numerosos autores: Fray Luis de León, Lope, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, a San Ignacio de Loyola, a Sor Juana, a Sor María de Ágreda, a Sor Juana de la Cruz, a San Ignacio de Guereña; otros creen que lo escribió en México el agustino Miguel de Guereña; otros creen que sólo lo copió. Si fuese lo primero, «el más ilustre soneto de la literatura española» —como lo llamó con justicia Batallón— pertenecería a la literatura novohispana. Por ahora, la prudencia recomienda no hacer esa adjudicación y considerar el texto anónimo.

Un sólo nombre más que merece mención: Matías de Bocanegra (1612-1668?), jesuita nacido en Puebla, autor de sermones, obras teatrales (5.7) y una «Canción a la vista de un desengaño», poema alegórico-didáctico que tiene ciertos méritos literarios, pero que algunos consideran paráfrasis de «Canción real de una mudanza» de Mira de Amescua.

Textos y crítica:

Becco, Horacio Jorge. *Poesía colonial hispanoamericana\**.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942-1947.

SANDOVAL ZAPATA, Luis de. *Obras*. Est. y ed. de José Pascual Buxó. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BLANCO, José Joaquín. *Esplendores y miserias...2\**, pp. 35-45.

HUFF, Sister Mary Cita. *The Sonnet «No me mueve, mi Dios»*. *Its Theme in Spanish Tradition*. Washington, 1948.

PASCUAL BUXÓ, José. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana siglo XVI y XVII*. México: UNAM, 1975.

## REGIÓN ANDINA

## 5.5. El barroco en el virreinato peruano

El otro gran centro del barroco americano es el Perú, donde el predominio de esa estética produjo algunos escritores notables y una larga hojarasca, como en la Nueva España. De esta región salen el que es, sin discusión, el mayor poeta satírico de la colonia y el prosista gongorino más notable de su tiempo. Aparte de ellos, sólo cabe mencionar al casi totalmente desconocido poeta Bernardino de Montoya (siglo xvii), poeta cortesano y barroquizante que escribió mucha poesía de circunstancias y unas *Relaciones*, que son un ejemplo de lírica humanitarista y proindigenista.

5.5.1. *Virulencia y espontaneidad en Caviedes*

Juan del Valle y Caviedes (1645?-1698?) presenta una especie de reacción múltiple a su medio y a su época: cuando todo el mundo gongorizaba, él prefiere el conceptismo quevediano; en medio de la abundante poesía cortesana y académica, al que a veces cede, sabe escribir con la fuerza viva del lenguaje popular y con un humor agresivo y feroz; en un ambiente respetuoso de las formas —literarias y de las otras—, es un escritor radical, implacable y corrosivo. Pero ésta es sólo una cara de un autor bifronte: al reverso del poeta burlesco, del trovador insolente que hizo mofa de todo y de todos (gobierno, clero, médicos, abogados), encontramos al otro, el que sabía integrarse al mundo oficial y escribir poemas de circunstancias, místicos y devotos. Pese a ello, tendemos a olvidar esta segunda faz, porque sus rasgos se parecen a los de muchos otros de su tiempo. En cambio el Caviedes desafortado que recordamos es inconfundible. Hoy lo llamaremos «poeta de protesta», por su sabor antiautoritario y su desdenoso trato de las reglas del decoro; su procaacidad y desenfado ante cuestiones sexuales y otras consideradas «bajas», le han valido ser comparado con Quevedo y Villon. Es quizá el primer satírico en cuya obra se presente una idea de literatura nacional, decididamente criolla. Algo más: su poesía, en la que abundan los romances, establece un importante entronque entre el barroco americano y el romancero popular que se había trasplantado de España a América (2.6.), ayudando así a mantenerlo vivo en una época que

había ido echando al olvido los temas heroicos y tradicionales que lo habían inspirado en el siglo xvi.

De los orígenes y andanzas de este andaluz, nacido en Porcuna, no se sabe mucho, lo que ha dado origen a varias leyendas muy difundidas y arraigadas. Llegó muy joven a América y pasó su vida adulta en el Perú, donde estuvo activo en la minería por lo menos desde 1669, se casó en 1671 y se dedicó al comercio y otros negocios en los que no le fue demasiado bien. Hacia 1680 empezó a hacerse conocido en Lima por su talento satírico y sus ataques contra personajes y tipos de la sociedad limeña. Era un apasionado lector de Quevedo, de quien puede considerársele el mejor discípulo que tuvo en el Perú; él mismo reconocerá la lección quevediana al titular un romance «Los efectos del Protomedicato de Bermejo escrito por el alma de Quevedo». Aunque su obra demuestra que estaba lejos de ser un inculco, como se ha creído, sí era un autodidacta, que supo ponerse —cuando quiso— al margen de las modas y parroquias literarias, como prueban sus constantes burlas a los malos poetas cortesanos; es esa originalidad e independencia estética lo que hay que celebrar en él. Quizá debido a eso sentía admiración por Sor Juana (5.2.), a quien escribió un romance, «habiéndole mandado [ella] a pedir algunas obras de sus versos», lo que podría ser una superchería del autor; en él le cuenta algo de su vida y orgullosamente declara: «no aprendí ciencia estudiada» y «así doy frutos silvestres».

Su fama de aventurero galante dio también origen a la leyenda o anécdota de que su bien conocido odio a los médicos es consecuencia de una enfermedad venérea mal curada, lo que no pasa de ser más bien una fantasía; lo que sí sabemos es que escribió un romance «Habiendo enfermado el autor de tercianas...», dolencia que parece haberle impulsado a hacer temprano testamento. Su odio a la medicina debe entenderse como una reacción contra las pretensiones y el espíritu arrogante de la ciencia, o la seudociencia, de la época. La mayor parte de la obra de Caviedes lo muestra como un descreído y un rebelde, mucho más cercano al hombre humilde y anónimo de la calle que a los encumbrados personajes de la vida política, intelectual y científica limeña, a quienes despreciaba por hipócritas, incompetentes y presumidos. El testamento de 1683 indica que pasó sus últimos años enfermo y agobiado por la extrema pobreza.

Como poeta festivo, vital y espontáneo solía ignorar las seguridades de la cortesía y las buenas maneras: la fuerza burlesca de sus versos es frecuentemente gráfica y a veces produce un impacto casi físico,

brutal; su obsesión por lo escatológico y los defectos físicos (narices, jorobas, miopías, cojeras) sobrepasa los límites de las «buenas costumbres» y llega a ser procaz. (Esos límites eran además imprecisos y distintos de los nuestros: lo que parece «indecente» ahora podía no serlo entonces, y viceversa.) La suya era una poesía con raíces orales, que no tenía necesidad, en principio, de ser impresa. Lo que podría explicar la existencia de varios manuscritos y copias de su obra. De hecho, ésta permaneció casi íntegramente inédita durante su vida. Hay que reconocer que su humor verbal es ingenioso y brillante, pero carente de escrupulos: su espíritu es poco caritativo y no le importa, si da para un buen juego de palabras, reírse de la desdicha ajena o ver en las mujeres sólo frivolidad, interés y promiscuidad. Su misoginia puede adoptar la forma del simple y enojoso agravio; lo mismo puede decirse de sus dardos racistas contra judíos y negros. En esa impiedad y dureza se parece otra vez a su maestro Quevedo.

La obra de Caviedes no fue conocida hasta bien entrado el siglo XIX. Su *Diente del Parnaso*, que constituye su núcleo esencial, fue compuesto hacia 1689 y publicado en Lima solamente en 1873, gracias al historiador Manuel de Odrizola y el tradicionalista Ricardo Palma; éste hizo luego una nueva edición (Lima, 1899) y en ambas ocasiones consignó infundados datos biográficos sobre el autor que fueron aceptados como verdades y que configuraron una «vida» casi del todo inventada: todavía hoy su figura no se ha liberado de esas ficciones. Su obra recogida suma hoy unas 265 composiciones poéticas, más tres breves obras teatrales (dos «bailes» y un entremés), de menor interés; éstas últimas, más algunas poesías de tema místico y amoroso, fueron dadas a conocer en la edición preparada por el jesuita Rubén Vargas Ugarte (Lima, 1947), quien desgraciadamente expurgó los textos que le parecieron demasiado escabrosos. El conjunto total de su obra poética ha sido clasificada en cuatro categorías: poesía satírica; poesía amorosa; poesía religiosa y filosófico-moral; y de circunstancias. Parte del título que lleva uno de los manuscritos del *Diente*... señala bien los objetivos de su mordiente sátira: *guerra física, proezas medicales, bazañas de la ignorancia*.

El autor usa para sus fines los recursos clásicos del género: la caricatura, la hipérbole, el gigantismo desrealizador. Cada detalle grotesco, cada defecto físico o tara moral, cada patética desventura humana, es agrandada hasta el delirio en una especie de *chore-map* de la deformidad; la atracción por lo monstruoso y lo desmesurado del barroco está aquí en su apogeo, pero también el gusto del conceptismo por la inge-

niosa invención verbal, el juego de palabras, el retruécano y el *double entendre* o silepsis. Cuerpos y almas son puras deformidades bajo la gruesa lupa con que los observa Caviedes; se produce así un efecto general de metonimia: igual que el personaje del poema de Quevedo, que era «un hombre a una nariz pegado», la parte que genera la burla es el todo alrededor de la cual gira el humor caviediano. Es decir, la deformidad física o moral se ve duplicada y agravada por la deformidad o distorsión verbal que emplea la sátira. En «A un narijón disforme» (obsérvese la redundancia) leemos:

Cara con timón es popa  
de fragata o bergantín,  
si no proa de estos vasos  
con dos letrinas al fin.

Otra forma de degradación es el proceso reductor a la condición zoológica y, aún más abajo, a la vegetal: sus enemigos son «galápagos» o «quirquinchos» (por la joroba), basiliscos, monos, zapallos, berenjenas, camotes... Dos cosas deben observarse en el humor cáustico del autor: son ataques directos a personas concretas, cuyos nombres incluye (los doctores Bermejo, Vargas Machuca, Liseras, Yáñez, etc.) para que no quepa duda que son el objeto de la ofensa; y aunque el fin inmediato de su sátira es, por supuesto, festivo y humorístico, el propósito subyacente es moralizador y quizá hasta educativo. Esto parece justificar la calidad vitriólica de sus versos: es la jocosa pero amarga medicina que puede curar los males de la sociedad. En un mundo donde todo anda al revés (los ilustres son fingidos, los jueces prevencan, los médicos matan y los curas pecan), la inversión burlesca aparece como la única forma correctiva posible. Detrás de la risotada caviediana hay una profunda nota de desengaño y escepticismo que es fácil de reconocer como una actitud barroca. Pero en vez de simplemente lamentar el mundo tal como es, quiere cambiarlo. Curioso: los excesos de la poesía de este autor reflejan la convicción que tiene en la razón humana, la única que puede combatir la superstición, la falsedad y el abuso; en un soneto, con ecos de Gracián, afirma que «el que tuviere entendimiento/ el más feliz será que hay en el suelo».

Su objetivo es restaurar la verdad llamando las cosas por su nombre, aun si ese nombre es una injuria. En su galería de monstruos, los médicos ocupan el primer lugar: recordemos: el *Diente*... es una «guerra física» librada con las armas del humor contra quienes, dentro de

la sociedad, dicen representar la ciencia al servicio del bienestar humano: la graciosa «Fe de erratas» del *Diente*... aclara que, en sus versos, el significado de «doctor» es «verdugo», «receta» es «estoque» y «sangría» es «degüello». Para Caviedes, ellos no curan los males: *son* el mal. Los ataques del autor tenían mayores alcances (y riesgos) de lo que puede creerse: los doctores Bermejo y Vargas Machuca, por ejemplo, eran médicos del virrey y de la Inquisición, respectivamente, aparte de ser prestigiosos catedráticos universitarios. En sus sátiras contra personajes tan respetados, hay que ver, pues, un ataque frontal a la autoridad, al *establishment* colonial en conjunto. En todo el siglo XVII, salvo Guamán Poma (4.3.2), no hay un crítico social tan intrasigente y feroz como este autor.

Los médicos encarnan ese poder de manera eminente porque tienen literalmente la vida ajena en sus manos. Por eso, dedica su obra a la Muerte, a la que otorga el espléndido título de «Emperatriz de médicos». La «guerra física» es, pues, un combate entre la vida y la muerte, cuyos grotescos perfiles tienen algo de las alegorías medievales, como si sus toques sombríos se hubiesen disuelto en un carnaval de hirientes sarcasmos. Aparte de que los médicos han sido el blanco favorito de las humoristas de todos los tiempos, tanto en la literatura como en el arte, las semejanzas de este encarnizamiento sarcástico con el de Quevedo o con *Le malade imaginaire* (1673) de Molière (que seguramente Caviedes no conoció) han sido ya señaladas. El influjo del primero se nota sobre todo en la elección de agudezas verbales, que a veces llegan a parecer préstamos directos del autor de *Los Sueños*; el romance «A una dama que fue a curarse... de achaque de serlo», por ejemplo, comienza con estas intencionadas alusiones al mal venéreo:

Purgando estaba sus culpas  
Anarda en el hospital,  
que estos pecados en vida  
y en muerte de han de purgar.

A veces la sátira tiene objetivos más generales, como las viejas alcahuetas o los malos versificadores; cuando éstos son a la vez médicos, el ataque resulta feroz y enormemente inventivo porque Caviedes puede disparar contra ellos desde dos ángulos al mismo tiempo: como enemigos de las ciencias y de las letras, haciendo así crítica social y crítica literaria. En una composición titulada «Habiendo salido estos versos, respondió a ellos con unas decimas puercas el doctor Corcovado...»,

las injurias al médico están grotescamente subrayadas por el esdrújulo, del que los malos poetas abusaban:

Oye, corcovado físico,  
de mi corcovado cántico  
los agravios esdrújulos,  
loa de un dos veces sátiro.

Ocasionalmente hará versiones burlescas (en tono menos agresivo) de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Góngora y la *Metamorfosis* de Ovidio, o retratos femeninos que usan sólo metáforas mitológicas o sacadas del juego de naipes. Pero —como dijimos al comienzo— el talento satírico de Caviedes es sólo la más profunda de sus facetas, pues también fue poeta amoroso y religioso. Leer las composiciones que tratan estos temas, es casi como leer a otro poeta, del todo distinto al primero. En la treintena de poemas amorosos (romances y sonetos sobre todo) vemos al autor usando delicadamente todas las convenciones del género en la época: ambientes bucólicos, personajes pastoriles, referencias mitológicas, dulces amores desdichados, etc. Los juegos conceptistas de paralelismos y contrastes abundan, como en el logrado soneto «Da el autor catorce definiciones al amor»:

Fuego es de pedernal si está encubierto;  
aire es si a todos baña sin ser visto;  
agua es por ser nieta de la espuma;  
una verdad, mentira de lo cierto,  
un traidor que, adulando, está bien quisto;  
él es enigma y laberinto en suma.

En algún caso la misoginia del autor deja de ser burlesca, para convertirse en un argumento metafísico contra la lujuria que las mujeres despertan; en el soneto «Remedio contra pensamientos lascivos» nos propone, nada menos, contemplar nuestra propia inmundicia como el resultado de haber nacido de mujer:

Saca lo que serán, por ilaciones  
del ser de que te formas, tan inmundo,  
de huesos, carne, venas y tendones...

Aunque menos originales, los poemas religiosos muestran que sus irreverencias y crudezas ocultaban un alma devota y preocupada por su salvación. Se han tenido estos poemas como productos de la etapa final de su vida, el llamado «período de arrepentimiento», lo que no pasa de ser una sospecha infundada. Lo cierto es que estas dos fases se alternan y conviven en él, lo que no debe considerarse un fenómeno excepcional en su tiempo: es un signo del barroco. En España. Quevedo y otros burladores también sabían jugar dentro de las reglas. En todo caso, la mayoría de ellas parecen sinceras expresiones de religiosidad y hondas preocupaciones filosóficas, a veces realmente místicas.

Pero hay una ambivalencia al fondo de esta faceta de Caviedes, como lo demuestran las composiciones filosófico-morales que dedicó a fenómenos naturales: si en el romance «Al terremoto de Lima el día 20 de octubre de 1687» implora sobresaltado a «Dios, por quien es, nos perdone, / nos ampare, y nos acuda», en el soneto «Que los temblores no son castigos de Dios» sostiene la validez del principio físico de acción y reacción, y concluye:

Y si el mundo con ciencia está criado,  
por lo cual los temblores le convienen,  
naturales los miro, en tanto grado,  
que nada de castigo en sí contienen;  
pues si fueran los hombres sin pecado,  
terremotos tuvieran como hoy tienen.

Este poema y el romance «Juicio de un cometa que apareció...», en el que ataca la superstición, revelan una actitud sobre ciencia y fe que bien puede compararse a la del *Manifiesto filosófico contra los cometas...* de Sigüenza (*supra*).

En la robusta línea satírico-costumbrista peruana, iniciada por Rosas de Oquendo (3.3.3.) y continuada en el siglo XVIII por fray Francisco del Castillo —llamado «el Ciego de la Merced» (6.XX)— y en el XIX por Ricardo Palma, Caviedes señala un momento capital del proceso y su considerable madurez estética.

Textos y crítica:

VALLE Y CAVIEDES, Juan del. *Obra completa*. Ed. de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

— Ed. y estudios de María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1990.

BELLINI, Giuseppe. *Quevedo in America*. Milán: Cisalpino-Goliardica, 1974.

JOHNSON, Julie Greer. *Satire in Colonial...*, pp. 86-106.

KOLB, Glen L. *Juan del Valle y Caviedes. A Study of the Life, Times and Poetry of a Spanish Colonial Satirist*. New London: Connecticut College, 1959.

REEDY, Daniel R. *The Poetic Art of Juan del Valle y Caviedes*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1964.

### 5.5.2. «El Lunarejo», defensor de Góngora

El cura Juan de Espinosa Medrano (1629?-1688) —apodado «El Lunarejo», por los lunares que lucía en la cara— es el autor del más importante ejemplo de prosa crítica y erudita del barroco americano, y sin duda es el más grande defensor que Góngora tuvo en el continente. Como los datos de su biografía son escasos y están rodeados de ciertos mitos e hipótesis (en su *Lima fundada*, Peralta [6.2.1.] lo llama «Apolo de las musas aplaudidos»), los comentaristas y biógrafos le han inventado una —como hizo la novelista Clorinda Matto de Turner en un opúsculo de 1887—, según la cual era un indio o mestizo pobre, que sufrió por ello postergaciones y quizá vejaciones. Lo cierto es que nada de eso está probado; en cambio ciertos documentos indican que era hijo legítimo, que desempeñó cargos eclesiásticos (entre ellos, el de canónico magistral del Cuzco) y administrativos de importancia, y que estaba lejos de ser pobre pues tenía propiedades, siervos y esclavos.

Espinosa Medrano era una mente cultivada en lo mejor de la cultura de su tiempo, lo que no es poco mérito para un hombre que, por razones de su ministerio religioso vivió buen tiempo en las apartadas serranías de su Cuzco natal, no en el activo mundo intelectual de la capital limeña. Fue llamado también «Doctor Sublime» por su brillante oratoria sagrada; sus celebrados sermones se recopilieron póstumamente en *La novena maravilla* (Valladolid, 1695). Asimismo escribió teatro en quechua y español y tradujo a Virgilio al quechua, versión que se ha perdido. Se sabe que también escribió poesía y que tal vez compuso música. Pero la pieza clave de su obra es el famoso *Apológico en favor de D. Luis de Góngora, Príncipe de los poetas líricos de España* (Lima, 1662).



El título deja perfectamente en claro que es una exaltación del poeta español, quien había sido objeto de ataques por un crítico y poeta portugués, Manuel Faria de Souza, que censuró a varios poetas pero sobre todo denigró el estilo gongorino, con la intención de poner más en alto *Los Lusitadas* de Camões. Pero siendo una defensa de la gloria ajena, el *Apologetico* es al mismo tiempo una autodefensa, no individual, sino en nombre del grupo de intelectuales americanos generalmente postergados por sus colegas peninsulares. Góngora, y el profundo conocimiento que muestra de él, brindan el pretexto ideal para demostrar que el hecho de ser americano y escribir desde la periferia (de la que nunca llegó físicamente a salir), no le impedía ser un hombre culto y tan bien informado que podía terciar en el debate europeo sobre la poesía de Góngora. Defender a éste era, pues, un modo de ponerse a su altura, o por lo menos acercarse a su grandeza ante el público lector a ambos lados del Atlántico. Su lenguaje es tan elaborado, riguroso y ornamentado como el del maestro: una versión analógica que reproduce en prosa los primores poéticos del cordobés. Eso —escribir como él— es parte esencial del elogio y la prueba de que los ingenios criollos nada tienen que envidiar a los de la metrópoli. Hay una idea, implícita pero muy importante, en el fondo de toda su obra: la afirmación de un concepto *universal*, no sólo europeo, de cultura, que integra lo mejor del legado español y del indígena. Eso explica por qué este refinado prosista barroco escribe también en quechua, por qué hace suyos tanto a los clásicos como a las tradiciones de su pueblo, por qué cultiva con igual soltura las letras sacras y las profanas. Así también se entiende que el *Apologetico* sea una respuesta tardía a un debate que no era ya un tema de actualidad: Fariá había criticado a Góngora (muerto en 1627) al publicar su edición comentada de *Los Lusitadas* en 1639; es decir, hay más de 20 años entre el ataque y la respuesta que aparece cuando también Fariá había muerto. No lo mueve, pues, un ánimo polémico: lo mueven dos cuestiones de principio, la defensa de la estética barroca como modelo superior y la osada afirmación de la originalidad de la cultura indiana ante la europea. En su rendida dicatoria al Conde Duque de Olivares, el autor señala, con punzante ironía, sus razones:

Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y si no traen las alas del interés; pezerosamente nos visitan las cosas de España; además que cuando Manuel de Fariá pronunció su censura, Góngora era muerto; y yo no había nacido [sic]...

... Ocios son éstos, que me permiten estudios más severos: pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma; en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad.

Hacer además esta defensa desde el Cuzco, la antigua capital del imperio incaico donde ambas culturas convivían y muchas veces entraban en conflicto, agrega un gesto simbólico, que el Inca Garcilaso (4.3.1.) habría apreciado, a su propósito. Dos virtudes brillan en el *Apologetico*: su orden riguroso y su prosa, ornada y elegante pero al mismo tiempo sobria. El libro está dividido en 12 secciones o proposiciones subdivididas en párrafos y anteceditas (salvo la primera, que funciona como una introducción) por transcripciones del texto de Fariá, cuyos planteos él contesta minuciosamente y con un despliegue aplastante de autoridades (una larga lista de ellas precede la obra). Cada sección es, así, un comentario preciso sobre una cuestión específica a la que él quiere responder usando variados argumentos, mucha erudición y alguna desdenosa ironía. Si queremos encontrar en la literatura hispanoamericana un temprano antecedente de crítica textual, no tenemos mejor ejemplo que éste. Pero la prosa misma es el mayor argumento del Lunarje: el culteranismo gongorino alcanza aquí una de sus cumbres, en el sabor latinizante de los períodos, las volutas decorativas, las alegorizaciones que dan más peso a los conceptos, la lógica con la que desmonta y aniquila cada acusación y la lúcida pasión con la que examina las imágenes gongorinas. El libro se inicia con una imagen famosa: Los ataques de Fariá son, dice, como los ladridos de los perros a la inalcanzable luna:

Pensión de las Luces del ingenio fue siempre excitar envidias que muerdan, ignorancias que ladden. Tras entrañables, delineó Alciato en el natural canino, que el orbe luminoso de la Luna, en la nocturna carrera de sus resplandores rabiosa embiste, enfurecido ladra...; pero sordo a tan inoportunas voces sigue el cándido planeta el volante lucimiento de sus rayos.

El *Apologetico* es una síntesis original de la forma y el espíritu barrocos (que para él es una misma cosa, sintetizada en el ingenio verbal), y el más estricto pensamiento conceptista: una suma de Góngora, Quevedo y Gracián perfectamente asimilados por una mente americana que se sabe también heredera de poetas barroquizantes criollos como Oña (3.3.4.3.) y Hojeda (4.2.2.2.).

Lo mismo podría decirse de *La novena maravilla* que, bajo ese hiperbólico título, reúne una selección de 30 sermones pronunciados por el autor. Es difícil imaginar cómo un auditorio de feligreses, entre los que debían encontrarse humildes mestizos e indígenas, podía seguir —con la atención y admiración que se dice las seguían— las oraciones sagradas del Lunarejo, con sus floridos laberintos verbales, su alto misticismo y su severa argumentación teológica. Tal vez la cuestión pueda invertirse para señalar que, precisamente por eso, el autor empleaba el lenguaje y el pensamiento que consideraba los más acabados y dignos de ser conocidos aun por los menos ilustrados; hay una cuestión de *política intelectual* en favor de las gentes americanas, debido de ese esfuerzo. Pero es la brillante precisión de su prosa lo primero que impresionara; véase esta reflexión conceptista sobre el amor y la muerte:

Cansarse de amar porque la muerte lo acaba todo con el vivir, no es más que querer hasta expirar. Acabarse el querer porque el tiempo lo consume todo con su durar, no es más que amar hasta morir.

Aparte de obras en latín, como un tratado de *Philosophia Thomistica* (Roma, 1688), otro trabajo en prosa del Lunarejo es la *Panegírica declamación por la protección de la ciencia y estudios...* (Cuzco, 1664), al parecer anterior al *Apologetico...* Es un discurso escrito en un estilo ordenado y ceremonial que, con el pretexto de exaltar las ciencias y las artes, exalta en verdad a una alta autoridad colonial en el Cuzco.

Durante mucho tiempo se le atribuyó el auto sacramental *Usca Páucar*, en quechua, pero luego se ha asignado esta obra a otros escritores mucho menos conocidos (5.7.2.). Eso le deja como autor de dos autos sacramentales en quechua: *El hijo pródigo* y *El rapto de Proserpina y sueño de Enimión*, éste último perdido; y de una comedia en español titulada *Amar su propia muerte*. Las tres son obras de juventud, escritas cuando era seminarista, lo que, en el caso de *Amar...*, se hace explícito en el parlamento final. La más conocida e interesante es la primera, que es una versión de la conocida parábola bíblica con visibiles influjos del teatro religioso español (sobre todo Lope y Calderón), y con ambientes y personajes indígenas. Es esta aclimatación mestiza lo más original de la obra, pues Espinosa Medrano agrega a la forma propia del auto religioso elementos provenientes de la tradición cultural quechua. No sólo vemos que un personaje (El Mundo) aparece con la cabeza adornada con la multicolor *mascapacha* incaica como símbo-

lo de las tentaciones mundanas, sino que, además, en ciertos pasajes hay un soplo lírico (aun a través de la versión castellana) cuyo fresco e ingenuo sabor emanan de fuentes poéticas y musicales quechuas. Y venos a U<sup>o</sup>ku (el Cuerpo, el bufón) celebrar los gooces de la vida con una alegría e intenso color local que parece desmentir el ascético mensaje de la pieza:

Yo digo, que vengán sopa y jugo,  
charqui, conchas y gelatina,  
maíz sancochado y ensalada,  
estofado, maíz y habas,  
carne no nacida y legumbres,  
mazorcas, frijoles cocidos, chicha dulce,  
hongos, humitas y porotos,  
paltas, ensalada de chichi, papas y frutas secas,  
chicha de maní, amarilla y blanca.

*Amar su propia muerte*, que se representó en el Cuzco, fue descubierta y editada (Lima, 1943) por Vargas Ugarte. La obra desarrolla, en tres jornadas, un pasaje del Libro de los Jueces del Antiguo Testamento, estructurado según las reglas de la comedia española de honor, pero con curiosas variantes e innovaciones. Esta pieza, como la otra, envuelve la historia bíblica y su moraleja cristiana con algunos elementos originales e ingredientes locales, que las hacen más convincentes. Todo eso le permite crear sutiles analogías entre la historia del pueblo israelita invadido y la situación colonial de entonces.

Al releerla, confirmamos que la obra de Espinosa Medrano refleja, como un espejo fiel, la estética barroca de su tiempo, pero que su arte es un modelo permanente de complejidad expresiva y saber profundo que otros escritores, como Asturias, Lezama Lima y Martín Adán han renovado en este siglo.

Textos y crítica:

ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *Apologetico*. Ed. de Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

CHANG-RODRIGUEZ, Raquel. «La subversión del barroco en *Amar su propia muerte*». En *El discurso disidente...*, pp. 185-208.

CISNEROS, Luis Jaime. «Rasgos de oralidad en el Apologético de Espinosa Medrano». En *Libro de homenaje a Aurelio Miró Quesada*. Lima: P. L. Villanueva, 1987. Vol. 1, pp. 289-297.

— y Pedro GURVOWICH Pérez. «Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos». *Revista de Indias*, 48:182-183 (1988), pp. 327-347.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. «Poetics and Modernity in Juan de Espinosa Medrano. Known as *Lunarejo*». En *Celestina's Brood\**, pp. 149-169.

LOAYZA, Luis. «El Lunarejo». En *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul, 1974, pp. 55-65.

TAMAYO RODRÍGUEZ, J. Agustín. *Estudios sobre Juan de Espinosa Medrano. «El Lunarejo»*. Lima: Studium, 1971.

VARGAS LLOSA, Mario. «El Lunarejo en Asturias». En *Libro de homenaje a Aurelio Miró Quesada. Op. cit.*. Vol. 2, pp. 893-90.

VARGAS UGARTE, Rubén, ed. *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVII y XVIII*. Lima: CIP, 1943.

## ZONA INTERMEDIA: COLOMBIA, REGIONES ANDINA Y RIOPLATENSE

### 5.6. El barroco en otras partes de América

Fuera de los virreinos de México y el Perú también florecieron una buena cantidad de escritores barrocos; de una larga lista, en la que abundan los que sólo tienen interés local o escaso valor literario, sólo haremos rápido recuento de los pocos que merecen mención — aquellos que, desde otras regiones del continente, completan el cuadro vivo del siglo dominado por el barroco.

El colombiano Lucas Fernández de Piedrahíta (1624-1688) descendía de la nobleza incaica y llegó a ser obispo en su patria y en Panamá. Aparte de poesía y teatro escritos en su juventud, es autor de la crónica *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* (Amberes, 1688), que se destina a su prolija información, su exaltada presentación de las culturas prehispanicas (sobre todo la chibcha, asentada en la región), el sabor barroquizante de su prosa y por los toques novelísticos o curiosos que adornan su relato histórico. Dos religiosos colombianos más: Manuel Rodríguez (1628-1684) contribuyó a la crónica sobre la fabulosa aventura española en la zona amazónica (3.2.7.), con *El Marañón y el Amazonas* (1684), que tiene pasajes que transmiten bien las peripecias y penurias sufridas en esas regiones; y José Ortiz y Morales (1658-?) , autor de *Observaciones curiosas y doctrinales* (1713), que brinda un mosaico de noticias y episodios de la vida colonial de su tierra. Estos cronistas demuestran la transformación por la que estaba pasando el gé-

nero: por un lado, la particularización de su enfoque, como si quisiese dirigirse a sectores especializados del público; por otro, adiciones e injertos amenos que salvan la aridez informativa del texto. A estos prosistas colombianos sólo cabe añadir el nombre de un poeta: Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla (1674-1607), sobre todo por ser autor de una *Carta Laudatoria a Sor Juana* (5.2.), escrita hacia 1698, sin saber que la monja ya había muerto entonces. Pascual Buxó, que lo ha estudiado rigurosamente, lo ha llamado con razón «el enamorado de Sor Juana» (aunque no fue el único de sus rendidos pretendientes platónicos); escribió su carta, como buen barroco, desplegándola en un virtuosismo de estrofas y formas (romances, décimas, sonetos, ovilletes, acrósticos, laberintos, etc.), que no deja dudas de su admiración a la autora a la que designa con el anagrama «Nise»), pero tampoco de su humor ligero.

Agreguemos una obra curiosa que sólo muy recientemente (Bogotá, 1977) ha sido estudiada y publicada: *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711). Del texto, que es de mediados del xvii, existen dos manuscritos bastante diferentes entre sí. Se trata de una obra narrativa inconclusa, escrita en prosa y verso, y dividida en 22 «mansiones» o capítulos que cuentan una frondosa serie de aventuras, protagonizadas por unos jóvenes cazadores en el Desierto de la Candelaria, en Colombia; los asuntos se van imbricando en varios niveles, abarcando otros escenarios geográficos y mezclando lo histórico, lo fabuloso, lo moralizante y lo ascético. El abigarramiento del conjunto, su artificiosidad y sobre todo el lenguaje barroco y monótono no hacen fácil su lectura. Es un ejemplo más de literatura barroquizante, adornada incluso con un ingenioso laberinto-acróstico con casi infinitas soluciones, en homenaje al autor.

En lo que es actualmente el Ecuador, la figura más interesante es la del jesuita guayaquileño Jacinto de Eivia (1620?-?), de cuya vida se sabe muy poco. Nos ha dejado un *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abrigos de sus años* (Madrid, 1675), a la que se tiene como la primera recopilación de su tipo en esas tierras. En ella reúne no sólo sus propios versos, sino los de sus cofrades; el también guayaquileño Antonio de Bastidas (1615-1681) —maestro suyo y colaborador en esta recopilación— y el bogotano Hernando Domínguez Camargo (4.3.3.), que muestran diversos grados de influjo barroco. Los poemas del propio Eivia suman unos 79, entre los que predominan los temas religiosos y amorosos. Su poesía es derivativa de modelos muy conocidos, a veces imitación de otras imitaciones. Más que la línea cultural, lo que parece conveniente a su inspiración es el tono de la sencilla poesía popular, como puede verse en algunos romances y jácaras.

A Luis de Tejeda (1604-1680) se le considera el primer poeta lírico aparecido en el área del Río de la Plata. Nacido en Córdoba, ciudad que era entonces un centro de considerable actividad cultural, tuvo una vida algo aventurera y disipada; educado por los jesuitas, se dedicó primero al oficio militar, luego a la administración; sufrió prisión y en 1662 ingresó a la orden dominica, pero moriría sin llegar a profesar. Buena parte de su obra se ha perdido, pues

permaneció largo tiempo en forma manuscrita y sólo fue publicada en el siglo xx; hasta hoy no se han establecido con certeza sus textos, que nos han llegado a través de tardías y dudosas copias de diversas manos. Aunque no la publicó, Tejeda llegó a organizar su poesía —y esto era insólito por entonces en América— de acuerdo con un plan muy preciso y una visión bastante ambiciosa, como puede verse en *El peregrino en Babilonia*, cuya tercera y última parte ha desaparecido. Aunque abundan en su obra los asuntos místicos y religiosos, el verdadero gran tema del autor es su propia vida, que él presenta como una peregrinación que lo lleva del cautiverio en una mítica Babilonia, o ciudad del pecado, a su liberación en Jerusalén, la ciudad mística, donde alcanzará la redención de sus faltas gracias a su intensa devoción por la Virgen.

Su producción ha sido recogida bajo el título *Libro de varios tratados y noticias* (Buenos Aires, 1947), que compuso hacia 1663 (la fecha en el manuscrito no la puso él). De esa recopilación y de un par de manuscritos copiados después de su muerte, titulados *Colección de varias poesías sueltas*, se han publicado separadamente *El peregrino en Babilonia y otros poemas* (Buenos Aires, 1916) y *Coronas líricas. Prosa y verso* (Córdoba, 1917). Esa edición de *El peregrino...*, que hizo Ricardo Rojas, es un poco confusa porque presenta como tercera parte del poema un conjunto de poesías místicas incluidas en el mismo manuscrito. Lo mejor de este poema autobiográfico está en su primera parte, escrita en romances y que nos narra desde su nacimiento en «esta Ciudad sin Dios» hasta su conversión; la segunda parte cambia de metro (silvas), de estructura (organizada en cuatro «Soledades») y el tono (que deja de ser narrativo para volverse una serie de visiones místicas). Deben también mencionarse sus «Coronas líricas», configuradas según los misterios del rosario (tres «coronas» por cada uno de los cinco misterios), pero en las que también hacen contrapunto ciertos pasajes de su vida. Como poeta, Tejeda es discursivo, grave, a veces algo torpe y, aunque amaba el paisaje, poco colorista; la falta de espontaneidad de su obra se compensa en parte con su vasta información literaria —de impronta jesuítica—, su culteranismo esencial y el tono sincero de su fe religiosa. Su gongorismo puede comprobarse, por ejemplo, al leer la segunda parte de *El peregrino...*, que tiene este reconocible comienzo: «Los pasos que el errante peregrino/ dió por el libre reino babilonio...».

Textos y crítica:

BECCO, Horacio Jorge, ed. *Poesía colonial hispanoamericana\**, pp. 196-206.

FERNÁNDEZ DE PEDRAHITA, Lucas. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*, 2 vols. Bogotá: Kelly, 1973.

PASCUAL BURÓ, José. *El enamorado de Sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su «Carta laudatoria»* (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz. México: UNAM, 1993.

SOLÍS y VALENZUELA, Pedro. *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*. Ed.

de Rubén Páez Patiño, estudio y notas de Jorge Páramo Pomareda. 2 vols., Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

## REGIONES MEXICANA Y ANDINA; ZONA INTERMEDIA: COLOMBIA

### 5.7. El mestizaje del teatro

Por cierto, lo mejor del teatro del xvii es el de tres autores que hemos examinado antes: Ruiz de Alarcón (4.5.1.), Sor Juana (5.2.) y Espinosa Medrano (*supra*). En la segunda parte del siglo, en la que el flujo del barroco es más notorio, el resto de la actividad teatral revela la constante pugna entre los intereses del clero en favor del teatro religioso, y del público mismo, que ya tiene el hábito del teatro profano, cuya principal finalidad es brindar entretenimiento. Esta tensión se resuelve muchas veces por el compromiso de las dos formas, en comedias de entredo cuyo tema es religioso o, al revés, incorporando a los autos y otros géneros del teatro religioso elementos profanos. Un ejemplo de lo primero es la *Comedia de San Francisco de Borja* del poeta novohispano Matías de Bocanegra (5.4.), compuesta y estrenada en México en 1641. Escrita en una variedad de versos y bajo la visible influencia del teatro calderoniano, la obra ha sido considerada la primera expresión cabal del teatro barroco americano que subió a un escenario local. Otro poeta novohispano, Luis de Sandoval Zapata (5.4.), escribió también para el teatro religioso y profano, pero sus piezas se han perdido y sólo conocemos los títulos de algunas, entre ellas la comedia *Lo que es ser predestinado*, que fue prohibida en 1660 por la Inquisición. Los cultos y la vida de los santos locales, como la Virgen de Guadalupe o Santa Rosa de Lima, eran temas habituales del teatro edificante que la iglesia impulsaba; en el primer caso, su práctica fue tan popular que dio origen a toda una vertiente, conocida como «teatro guadalupano», que revela el afán de la Iglesia por anclar la fe católica en imágenes cuyo simbolismo apelaba a la masa indígena. Otra comedia hagiográfica con elementos profanos: *El peregrino de Dios y parranca de los pobres* del novohispano Francisco de Acevedo, estrenada en México en 1684 y cuyo tema es la vida de San Francisco; al parecer la combinación era muy audaz, pues la Inquisición también la prohibió.

Quizá más interés tenga una pieza anónima conocida como el *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*, un auto que puede corresponder

a fines del siglo XVI y que se conoce por un manuscrito que perteneció originalmente a Sigüenza (5.3.). Valiosa, no por sus relativos méritos literarios o dramáticos, sino por ser un ejemplo de mestizaje teatral: incorpora —aunque de manera algo tosca— leyendas y personajes indígenas y los adapta a la glorificación del proceso de conversión cristiana en el que estaba empeñada la Iglesia. Y además porque la obra incluye algunos versos tomados de la comedia *El Nuevo Mundo* de Lope y presenta a un personaje, el «demonio ídolo» Hongol (u Ongol), que proviene, incongruentemente, de *La Araucana* (3.3.4.1.).

En el virreinato peruano, donde la actividad teatral fue también intensa (Rubén Vargas Ugarte ha recogido los textos de varias piezas que habían quedado olvidadas), debemos retener un nombre correspondiente a este período: el del criollo Lorenzo de las Llamosas (1665?-1705?), autor del que se conservan tres comedias-zarzuelas (con intervención de elementos musicales y coreográficos): *También se vengán los dioses* (1689) y *Destinos vencen finezas* (1698), ambas con su correspondiente loa y sainete. Esta última fue estrenada en esa fecha en Madrid, donde el autor había ido, quizá tratando de emular a Ruiz de Alarcón, pero sin mayor fortuna. Las dos son de tema mitológico, con peripetas muy elaboradas, al gusto barroco; pero esa filiación estética es más visible en los aspectos escenográficos de la obra, complicados, aparatosos y espectaculares. Se le atribuye también una pieza perdida: *Amor, industria y poder* (1695). Como poeta es autor de un poema de tema mitológico (*Demonio y Filis*) y de una elegía a la muerte de Sor Juana, ambos escritos en octavas.

En Nueva Granada el teatro dio dos autores de cierta importancia. Del colombiano Fernando Fernández de Valenzuela (1616-1677?) se conoce el entremés *Laura crítica* (1628?), que tiene la curiosa particularidad de ofrecer, en medio de personajes satíricos del medio social, una humorística parodia del lenguaje gongorino, que debe ser una de las primeras reacciones antibarrocas de las letras americanas y una ya muy tardía defensa de los ideales renacentistas. El español Juan de Cueto y Mena (1604-1669?) vino muy joven a América y se instaló en Cartagena de Indias, donde fue boticario, abogado y hombre de letras. Escribió poesía y teatro, del que sobreviven dos coloquios: *La competencia en los nobles y discordia concordada* (de 1659) y *Paráfrasis paragnética* (de 1660), que fueron publicadas en España en 1662. Ambas son ejemplos de teatro hagiográfico: exaltan la vida, milagros y muerte de Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia. En la primera, el juego escénico gira alrededor de las disputas de personajes alegó-

ricos que representan los cuatro elementos: fuego, aire, tierra y agua; la disputa se resuelve finalmente con la aparición de un ángel. La obra se complica con argumentaciones teológicas y razonamientos aristotélicos, cuyas raíces están en el más conocido teatro español: Lope y Calderón. Pero no se trataría de influjos sino de confluencias o tal vez de lo contrario; se dice (aunque no se ha probado) que al escribir *La vida es sueño* (1673), Calderón tuvo en cuenta la fórmula de Cueto.

Pero no es esta la porción más valiosa y original del teatro barroco, sino la vertiente dramática que recoge las tradiciones y leyendas indígenas y las reprocessa, en lengua nativa o castellana, integrando las formas del teatro prehispánico, los moldes del teatro occidental y los motivos característicos del siglo XVII. Muchas veces este teatro ha sido llamado «indígena» y hasta ha sido estudiado dentro del corpus del teatro precolombino. Se trata de un error: este teatro no es indígena, sino *mestizo*, una creación original del lenguaje dramático colonial, que tiene rasgos profundamente americanos. Por cierto, la presencia de lo indígena se deja sentir en cuanto a temas, elementos escenográficos y espíritu reivindicatorio, pero intensamente reelaborado por la experiencia histórica del criollo o indiano. Esto se nota sobre todo en el tratamiento de lo religioso que funde sintéticamente viejas tradiciones autóctonas con las enseñanzas del Evangelio. Lo vemos en los autos de Sor Juana, pero mucho más en *El hijo prodigo* del Lunarejo.

Esos no son los únicos ejemplos: en la segunda mitad del siglo XVII (y hasta bien avanzado el XVIII) se produce el fenómeno de un teatro que habla dos lenguas —alternativamente o en conjunción—, que aprovecha dos tradiciones y plantea cuestiones que se suponian apagadas con la imposición de la lengua y la cultura españolas en América. Es otra manifestación de lo que antes llamamos *creación en negativo* (1.1.), un cuestionamiento —generalmente no frontal sino simbólico o subrepticio— de la nueva sociedad occidental impuesta por la conquista, mediante el uso de formas, mitos y valores indígenas. El teatro cumple, así, una importante función pública: declarar que el mundo de los vencidos está, sin embargo, vivo y que la cultura criolla tiene fuertes raíces autóctonas a las que no debe renunciar, pues son parte esencial de su ser colectivo. A continuación examinamos las tres mejores manifestaciones que han sobrevivido de ese teatro (obviamente, mucho debió ser destruido por las autoridades coloniales) hasta antes de 1700: hay una cuarta, la famosa *Ollantay*, que pertenece a fines del XVIII (6.8.1.), en el que esta expresión teatral se liga a los movimientos subversivos e independentistas.

Textos y crítica:

GARCIDUEÑAS, José y José Juan ARROM, eds. *Tres piezas teatrales virreinales\**, pp. 223-379.

VARGAS UGARTE, Rubén. *De nuestro antiguo teatro*.\*

GÁLVEZ ACERO, Marina. *El teatro...*, pp. 34-52.

HORCASTAS, Fernando. *El teatro náhuatl. Época novohispana y moderna. Primera parte*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.

MARÍA Y CAMPOS, Armando de. *Representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI-XVIII)*. México: Codys-Amic, 1959.

### 5.7.1. «El pobre más ricos»

Conocida también por su título quechua *Yauri Titu Inca*, esta obra pertenece al clérigo cuzqueño Gabriel Centeno de Osmá. El nombre de Centeno aparece en la primera página del manuscrito, por lo que no hay la menor duda de su autoría; pero como no se sabe prácticamente nada más de este personaje, se ha discutido mucho la cronología de la obra. Algunos sostienen que, por referencias del texto a circunstancias y detalles de la época, debió ser compuesta o presentada en el último tercio del siglo XVI; el quechuista Teodoro Meneses afirma en cambio, teniendo en cuenta la estructura dramática y las semejanzas con el teatro calderoniano (específicamente con *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño*), que la obra es del siglo XVII y posterior a 1637. Otros piensan que no se trata de influjos, sino de coincidencias entre las tradiciones occidental e indígena. Es difícil establecerlo con certeza y puede añadirse que lo más probable es que la idea esencial existiese en la tradición indígena colonial desde el siglo XVI, pero que sólo alcanzase esta forma en el siglo siguiente: en todo caso, por estructura y temática tiene un sabor definitivamente barroco.

La pieza es una comedia de asunto religioso (celebración de un milagro de la Virgen de Belén ocurrido en el Cuzco) que tiene una resonancia universal como variante del mito fáustico: el hombre que, por conseguir algo (en este caso dinero y el amor de una mujer), hace un pacto con el diablo. Los personajes, siendo indígenas, cumplen funciones prototípicas de la comedia de entredo española: el pretendiente y la amada separados por obstáculos insuperables, el gracioso y la criada duplicando en otra clave ese idilio, etc. En la historia, vemos, por un lado, a la joven princesa incaica Coyllor Nahui casarse y enviudar;

por otro, al empobrecido Yauri Titu Inca lamentar su suerte y, en un sueño, ser visitado por Nina Quiru (el Demonio), que le ofrece oro a cambio de un documento para que se presente ante él un par de años más tarde. El Demonio arregla para que la princesa se enamore de Yauri Titu Inca y se case con él. Al vencerse el plazo y después de una serie de incidentes, la aparición del Ángel de la Guarda y la intervención de la Virgen de Belén, resuelven favorablemente las cosas y la obra termina con un final feliz y ejemplarizante.

Centeno debía conocer bien el teatro de su época porque la obra contiene ecos y motivos reconocibles. Se ha comentado mucho las semejanzas del primer monólogo de Yauri Titu Inca con el de Segismundo:

¿Qué haré ahora

desvariado por tanta tribulación?

Sin que nadie sienta por mí,

maldigo el haber nacido.

La leche que mamaba,

¿por qué en veneno no se convertiría?

La cuna en que fui mecido

¿por qué no en atáúd se torraría?

Pero sin negar eso y la importancia de encontrar una temprana versión del tema fáustico en América, lo más interesante de la pieza es su tierno lirismo y el sabor popular de su expresión. No sólo los personajes son indígenas: hablan como tales, con metáforas y símbolos que pertenecen al repertorio de la imaginación quechua, como sabemos por los testimonios literarios de la época precolombina (1.4). Esto, que dificulta la traducción y plantea algunos problemas a la comprensión del lector occidental—debido a las características propias del humor quechua—, es evidente tanto en los pasajes de mayor elevación poética de la comedia (como cuando los personajes terrenales enfrentan a los del más allá), como en los específicamente cómicos. Algunos de estos pasajes son francamente divertidos; cuando la criada Achira rechaza e insulta al gracioso Quespillo, éste le responde con una andanada:

Chascosa chola, de orejas tostadas,

centienta, espantaperros,

gorgojo de guayaba, barrigona,

desgrenada, anquiseca,

desgarbada, patuleca,

cabeza de erizo metalizada...

*El pobre más rico* es un ejemplo del grado de madurez que había alcanzado por entonces la expresión mestiza en las letras coloniales, pues es un notable ensablado de un motivo universal (lo trabajaron Marlowe en el siglo XVI y por cierto Goethe en el XIX), fórmulas españolas y sentimiento indígena.

Textos:

CID PÉREZ, José y Dolores MART DE CID, eds. *Teatro indianoamericano...*, pp. 204-425.

MENESES, Teodoro, ed. *Teatro quechua colonial*. Lima: EDUBANCO, 1983.

### 5.7.2. «Usca Páucar»

Durante mucho tiempo este auto sacramental en quechua le fue atribuido al Lunarejo (5.5.2.), pero más recientemente Meneses ha propuesto que su autor es el cuzqueño Vasco de Contreras Valverde, lo que no pasa de ser una presunción; por su parte el etnólogo Luis E. Valcárcel se la ha atribuido al sacerdote Facundo Navarro. Bien podemos considerarla aquí como una obra anónima. Esto, y el hecho de que existan cinco distintos manuscritos de la obra, hacen más difícil establecer su cronología, que unos colocan en el siglo XVII y otros en el XVIII. La notoria semejanza temática de esta pieza con *El pobre más rico* nos inclina a pensar que se trata de piezas más o menos contemporáneas, pues su fecha probable ha sido fijada hacia 1644. Aparte de que ambas tienen la misma intención de exaltar—adaptándola a imágenes asentadas en la tradición popular—la leyenda mariana (ésta rinde tributo a la Virgen de Copacabana) como protectora de los pecadores, las respectivas líneas argumentales presentan notorias coincidencias: tenemos a Usca Páucar, un príncipe pobre, agobiado por su desventura y que es tentado por Yunca Nina (el Demonio), quien le ofrece grandes riquezas—lo que le permite casarse con la *nusta* Jori Tica—, a cambio de un pacto con él. Aparece también un gracioso, Quespillo, el mismo nombre del de la pieza anterior. El final es también feliz: el príncipe es salvado de la trampa demoníaca gracias a la intervención de la Virgen, cuya imagen aparece milagrosamente en un estandarte llevado por un ángel. Al margen de eso, quizá esta obra y la anterior estén sugiriendo—por su insistencia en la pobreza en que vive la no-

bleza incaica y su sumisión ante el poder colonial—tanto los males reales como los remedios espirituales de la población indígena.

Texto y crítica:

MENESES, Teodoro, ed. *Usca Páucar. Drama quechua del siglo XVIII*. Ed. crítica. Lima: Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia, 1951.

CHANG RODRÍGUEZ, Raquel. «Salvación y sumisión en el *Usca Páucar*». En *El discurso disidente...*, pp. 209-245.

### 5.7.3. «El Güegüence»

Anteriormente (1.3.4.) hemos hecho referencia a *El Güegüence o Macho Ratón* para señalar sus raíces indígenas, pero no cabe duda de que es una obra colonial mestiza y por eso la estudiamos aquí. Ese mestizaje se refleja incluso en la mixtura lingüística que usa: español-náhuatl. Entre la producción teatral basada en mitos y tradiciones de esa cultura, ésta es, con toda certeza, el ejemplo más notable. En 1884 José Martí la llamó «comedia maestra» y más de un siglo después lo sigue siendo. Una aclaración previa: la obra está íntimamente ligada a leyendas, costumbres y otras manifestaciones folklóricas de la actual Nicaragua (que, con razón, ha asumido el texto como parte de su patrimonio cultural), específicamente a las de la zona de Diriamba, donde se seguía representando hasta comienzos de nuestro siglo. Esto significa que refleja los rasgos dialectales del náhuatl hablado en los confines de esa área lingüística, diferente de la lengua clásica correspondiente a la meseta mexicana. Jorge Eduardo Arellano, uno de sus mejores investigadores, propone por eso que la lengua del *Güegüence* es el «náhuatl», no el «náhuatl».

Acompañada de danza y música, esta breve «comedia-ballet» (sería más propio llamarla farsa) es una manifestación dramática escrita en un lenguaje profundamente popular, lleno de alegría, color, frescura, espontaneidad y simple pero efectivo humor; es difícil encontrar en el teatro de ese tiempo otra pieza que lo use de modo tan feliz. La nota religiosa, tan presente en casi toda expresión escénica de la colonia, está aquí por completo ausente—en lo que se parece a *El Varón de Rabinal* (1.3.4)—, aunque sea una forma desprendida de la evolución del teatro evangelizador (2.5.). Los vestigios de origen indígena son, en

cambio, claros: la repetición letánica o ritual de los diálogos, el uso de la pantomina y las máscaras, la personificación de animales, la danza colectiva, etc. Pero, por otro lado, puede hallarse antecedentes en los «pasos» o farsas medievales, que subrayan los aspectos grotescos, irreverentes y feéricos de la vida como una negación o suspensión del orden social. Las tesis de Arraud sobre la función catártica del primitivo teatro europeo y las de Bajtín sobre lo carnavalesco como subversión del mundo medieval, tienen en esta obra un interesante campo de aplicación. Porque el texto es en el fondo una celebración regocijada, una fiesta indígena pagana que habla su propia lengua y la española, asumiendo el mestizaje que la cultura nativa había sufrido después de casi dos siglos de contacto con la europea.

Desde que el investigador norteamericano Daniel G. Brinton publicó *El Güegüence* por primera vez (Filadelfia, 1883), en su versión original y en inglés, se han hecho muchas conjeturas sobre quién fue su autor. Lo más probable es que haya sido un clérigo ilustrado, bien versado en el teatro popular español y conocedor profundo de las costumbres y tradiciones locales, con las cuales manifiesta tener una indudable identificación. Pero hay que tener en cuenta que el texto no tuvo un «autor» sino posiblemente muchos «autores» que, desde los años inmediatos a la conquista y hasta fines del siglo XVII —época en que debió ser fijado el texto tal como lo conocemos—, fueron elaborando distintas versiones, acumulando variantes y añadidos en capas sucesivas: hay muchas manos anónimas en *El Güegüence*. Pero quien lo fijó en su forma definitiva le dio una notable unidad estructural y estilística. El argumento es básicamente simple, aunque lleno de incidentes que lo animan, lo complican con situaciones laterales y agregan a la historia elementos pintorescos y jocosos. Los ejes que ponen a ésta a girar son el constante juego fonético y de palabras, el *double entendre*, las burlas, los engaños y las confusiones, todo ello con una intención irreverente hacia la autoridad. Vemos dos mundos enfrentados: el del poder (representado por el viejo Gobernador y el Alguacil) y el del pueblo (representado por el viejo Güegüence y sus hijos don Forcico y don Ambrosio). El poder es continuamente burlado por la astucia y las trampas del Güegüence, que sale victorioso al final, en que lo vemos beber vino con las autoridades, señalando así que éstas han caído en sus redes. Cuando aparecen los «machos» (o sea los enmascarados disfrazados de mulas, incluyendo el fantástico «macho-ratón» del título), el aspecto irrespetuoso de sus arimañas alcanza el nivel de una mojiganga en la que el verdadero poder lo ejerce él; el uso procaz de

las paronomasias y las alusiones sexuales de ciertos modismos locales como «cinchera», «riñonada» o «estaca», refleja el carácter de esa subversión:

**Forcico:** Ya están cogidos los machos, papito.

**Güegüence:** ¿Encogidos? ¿Será de frío?

**F.:** Los machos ya están cogidos.

**G.:** ¿Cogidos? ¿Pues no eran cojudos?

.....

**G.:** ¿Ya está sana la cinchera de este macho, muchacho?

**F.:** Ya está, papito.

**G.:** Y este otro macho, ¿ya está sana la riñonada?

**F.:** Ya está, papito.

**G.:** Qué sana ha de estar, muchacho, si así tiene tanta estaca por delante. ¿Adónde se estacó este macho, muchacho?

**F.:** En el potrero, papito.

**G.:** Eso merece por salirse de un potrero a otro potrero. Y la vaci-

cola de este macho, ¿ya está sana, muchacho?

**F.:** Ya está, papito.

**G.:** Qué sana ha de estar, muchacho, si le ha bajado la flución por

debajo de las piernas y la tiene muy hinchada.

El grito de alegría y de llamado al desorden que el Güegüence lanza al final («Pues nosotros, ¡a la gorra muchachos!») expresa bien el sentido de revuelta social que cumple esta butonada dentro del rígido mundo colonial: todo lo que prohibía la Iglesia o el Estado —sexualidad, amoralidad, amor a los bienes terrenales, placer, insubordinación, anarquía— está aquí presente con un vigor y un desenfadado que sólo podemos encontrar en Caviedes (5.5.1.).

Textos y crítica:

ANÓN. *The Güegüence. A Comedy-Ballet*. Ed. de Daniel G. Brinton. New York: AMS Press, 1969.

———. *El Güegüence*. Ed. y versión de Jorge Eduardo Arellano. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

CERUTTI, Franco. *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense*. Roma: Bulzoni, 1983, pp. 11-33.



## Capítulo 6

### DEL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN

#### 6.1. Dos concepciones del mundo

Comparado con el anterior, el siglo XVIII americano es, literariamente, un siglo menos interesante por las formas que por las ideas: no hay muchos escritores originales, pero sí hay mentes claras, hombres de saber enciclopédico, ideólogos y teóricos atrevidos. Las primeras décadas del siglo son simplemente una continuación del dominio del barroco y el conceptismo, que paulatinamente se van vaciando de toda significación literaria; nos ocuparemos de los pocos que valen entre esos (aunque ya no hay nadie de la talla de Sor Juana, Caviedes o Espinosa Medrano<sup>[5.2., 5.5.1., 5.5.2.]</sup>), dejando de lado el numeroso resto que es deleznable. Al final del primer tercio del XVIII el agotamiento y la trivialización del modelo barroco son perfectamente visibles; ha sido minado por el estilo rococó y las primicias del pensamiento ilustrado. Ambos traen cambios profundos en la vida literaria e intelectual americana. Esos cambios, a su vez, reflejan acontecimientos históricos y culturales que afectaban la situación presente de todo el orbe hispánico, pero sobre todo su futuro.

Al comenzar el nuevo siglo, la corona española pasa, con Felipe V,

a manos de los Borbones. El último de los Austrias, Carlos II, llamado «El Hechizado», es un monarca enfermo, estéril, mental y físicamente incapaz. Su reinado era una ficción que mantenía vivo algo que ya no existía: la idea un imperio español sólido y poderoso. La verdad es que esa grandeza venía siendo acosada por Francia desde finales del siglo anterior. Y también que Felipe V era nieto de Luis XIV de Francia (quien encarnaba entonces el mayor poder en Europa), y que asumió el poder como resultado de la guerra de sucesión (1702-1713) entre ese país e Inglaterra para resolver quien debía ocupar el trono de España. Esa pugna enfrentaba dos filosofías políticas: mientras España se había ido replegando sobre sí misma, encerrándose en la triple fortaleza del pensamiento escolástico, el nacionalismo a ultranza y la rigidez contrarreformista, Francia representaba la tendencia hacia el funcionalismo, la apertura europeísta y las ideas nuevas del iluminismo. Un país miraba hacia su grandioso pasado y trataba de fijar su conducta colectiva de acuerdo con él; el otro miraba al futuro y empuñaba sus fuerzas en el reformismo que lo haría una sociedad moderna, preparada para las demandas de la naciente edad industrial. La situación reflejaba esos movimientos pendulares y a contracorriente que marcan la historia española: abierta cuando Europa se cierra, ultramontana cuando el resto se liberaliza. Los Borbones traen a España los aires del reformismo europeo y empiezan la compleja tarea de limpiar las telarañas del oscurantismo de varios siglos. Esa nueva filosofía política se llamará «despotismo ilustrado»—un reformismo autoritario, «desde arriba», que aspiraba a traer el bienestar «hacia abajo» al pueblo que oprimía—y en España es principalmente la obra de Felipe V (1700-1746) y de Carlos III (1759-1888).

El predominio cultural de Francia se deja sentir de muchas maneras y en muchos campos. El afrancesamiento fue la gran moda del XVIII y reveló el atraso en que había quedado España en relación con el resto del continente, tanto como el grado en que había perdido la antigua hegemonía imperial. No sólo Francia venía a competir ventajosamente con ella; Inglaterra e Italia también dejaban sentir la seducción de sus modelos. El mundo había cambiado y España no había sino tratar de ponerse al día a marchas forzadas, tratando de recuperar su dorada universalidad. Pero la historia no perdona el tiempo perdido ni altera sus ciclos naturales: el nuevo universalismo que empezaba a fascinar a las mentes peninsulares no hará sino revelar la inevitable decadencia de su imperio y brindar los instrumentos para analizar las razones de su crisis; en manos de los criollos ameri-

canos esos instrumentos serán poderosas armas con las que conquistarán su independencia.

España entrará en la gran corriente del siglo con un ambiguo sentimiento de orgullo y esceptismo: para reencontrarse debía olvidarse de sí misma, ser otra. Es éste un tiempo dramático para una nación que se esfuerza por salvar lo que puede del naufragio imperial, pero es consciente a la vez de que es una causa perdida: mientras los demás descubrirían el poder de la razón, la observación y la experiencia, España había permanecido absorta, envuelta en su propia nube de misticismo, fe contrarreformada y oscurantismo ideológico. El pensar moderno había desterrado esas trabas del conocimiento de las cosas; la razón se había vuelto *práctica* y ofrecía, con optimismo, otra clase de paraíso a los hombres: aquí y ahora. La palabra clave que ahora la política ilustrada ofrece a los hombres es *felicidad*. La idea fundamental de la escolástica—la de una Verdad incontrovertible que sólo es revelada por la gracia—no tenía cabida en el Siglo de las Luces.

Se había producido, en verdad, una revolución de proporciones cósmicas: en 1683, Newton había hecho una explicación matemática de las mareas como resultado de los campos gravitacionales del sol, la luna y la tierra, y en 1704 una defensa de la teoría de la emisión de la luz. El primer mapa meteorológico trazado por Halley había aparecido en 1686; y en 1690, dos libros fundamentales de John Locke: *Two Treatises of Civil Government*, con su teoría de una monarquía limitada, y *An Essay Concerning Human Understanding*, que niega la existencia de ideas innatas, ajenas a la percepción humana. Otros descubrimientos, avances e inventos en los campos de la física, la química y las ciencias naturales, reemplazan el temor de Dios y la resignación ante la fatalidad del orden natural, con el nuevo evangelio de la transformación, la utilidad y el lucro. Aquí no es Francia sino Inglaterra la que ocupa la posición de avanzada; hacia 1770 el uso generalizado de las máquinas y el credo del libre comercio le abren las puertas a la revolución industrial, cuyos principios y consecuencias han alcanzado nuestra época. Pero el poder del maquinismo, el industrialismo y el mercantilismo venían acompañados de otro, todavía más trascendente: el de las libertades civiles y del pensamiento igualitario. Desarrollada y difundida por los filósofos franceses, a través de iluministas como Voltaire y Montesquieu, esta idea estallará poco después en la Revolución Americana (1779) y la Francesa (1789): el absolutismo monárquico y su consecuencia (el colonialismo en Hispanoamérica) serán pronto sometidas a duras pruebas.

Los retrasos, vacilaciones y contradicciones con los que estas novedades llegan a España se reflejan en nuestro continente, donde conviven estilos y tendencias que en el resto de Europa ya habían desaparecido o se encontraban en su fase final. Nuestra progresión hacia las ideas modernas está llena de retornos y saltos discontinuos, lo que dificulta trazar el perfil del siglo, sobre todo en su primer tramo. Incluso puede decirse que los ecos del triunfo de la Revolución Francesa, frenarán los avances del iluminismo hispánico, dando armas a sus enemigos que ven en ella un ejemplo de los males que el racionalismo puede traer a la península. Quizá esto ocurra porque la apertura de España fue cautelosa, y más la de América; se ha observado que no hubo realmente, salvo a fines del siglo XVIII, un pensamiento heterodoxo americano y que, si hubo renovación en ciertos sectores de la Iglesia, ésta seguía, como institución, tratando de no perder del todo su autoridad moral. (En esta época la tradición europea del pensamiento libre y la discusión abierta, sólo tienen aquí brotes excepcionales; no contamos con una «edad crítica» moderna, lo que tendrá importantes consecuencias para nuestro debate intelectual de los siglos siguientes.) Pero lo cierto es que la visión angustiada y dilemática del barroco se serena: todo lo resuelve la razón y todo se explica por leyes naturales, incluso la idea de Dios; sí, hasta la fe puede discurrirse por vía racional. Es la divinidad de los filósofos llamados «deístas» que la concebían cumpliendo un papel más modesto: si el mundo era una máquina, Dios era el gran ingeniero, figura impersonal, funcional y separada de su propia creación. En cuanto a estilos artísticos, el barroco se va despedazando y disminuyendo de volumen: a su monumentalidad, su vibración cromática y su sentido agónico del tiempo, suceden la miniatura y el preciosismo del rococó, con su noción soterrada de un mundo satisfecho, feliz y perfectible.

Crítica:

BATISTA, P. Juan. *La estrategia española en América durante el Siglo de las Luces*. Madrid, 1992.

EUGENIO MARTÍNEZ, María Ángeles. *La Ilustración en América (Siglo XVIII)*.

*Péluas y casaca en los trópicos*. Barcelona, 1989.

NAVARRO GARCÍA, Luis. *Hispanoamérica en el siglo XVIII (1700-1825)*. Sevilla, 1991.

MINGUET, Charles. «Problemes de périodisation de l'histoire littéraire a l'époque du Neoclassicisme latino-américain, 1780-1834». En *Romantisme*,

*réalisme, naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1978, pp. 117-127.

SARRAILH, Jacques. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, 1957.

## 6.2. Matices rococó

Dentro del gusto de la época por todo lo francés, el estilo rococó es el definitorio, además de ser otra señal de que en las corrientes literarias dominantes soplaban otros vientos, como puede notarse desde el vestuario de la nobleza hasta el lenguaje de la poesía. Hay que hacer dos observaciones: la primera es que el nombre, igual que *barroco*, se aplicó primero a la arquitectura y las artes decorativas, de donde emigró a la literatura. La segunda es que, precisamente por ese origen, el rococó puede verse como un desprendimiento del barroco, pues, a veces, resulta confluyendo con él: la gran fachada barroca brinda el mural del que salen los menudos arabescos rococó. Por eso se ha acuñado el término *barrocó* para señalar la transición; algunos escritores hispanoamericanos dieciochescos, como Peralta (*infra*), podrían recibir ese membrete.

Los nuevos valores supremos son *gracia, encanto y placer*. Un placer inocente que se parece al jugueteo, puesto que está exento del peso de la culpa. El rococó no busca la grandeza (quizá porque cree que no es «razonable»): busca la delicadeza, el toque ligero sobre la superficie de las cosas y los sentimientos. No abunda el amor como pasión desgarradora que alcanza alturas trágicas: abunda el amorío, el coqueteo, el devaneo erótico, el sentido elegante de la aventura mundana que ahora parece satisfacer las almas si caen en la melancolía. El talento consiste, no en ser genial, sino *discreto*, en contemplar la vida con un poco de humor y cierto cinismo. Ligeresa, decoro, seducción: eso da el tono de la época. Y en cuanto a ambientes y espacios favoritos, el aprecio por lo privado y lo confidencial desarrolla el gusto por el interior (el *boudoir*, el rincón íntimo del palacio, la *petite maison* retirada) donde uno está libre para pensar y sentir sin trabas. Eso genera en el arte un nuevo decorativismo hecho de formas y colores primorosos, de suavidad pastel, con toques de pincel puntillista y combinaciones caprichosas de metal, ricas maderas y piedras preciosas; y todo en una escala reducida, de camafeo o miniatura oriental. Arte frío y consciente que en verdad proviene del clasicismo francés, que estableció un có-

digo riguroso del buen decir que no se permitía los desbordes del clasicismo español.

Quizá lo más interesante del rococó americano, más allá del aristocratismo superficial que estimuló, sea su nueva percepción de la naturaleza y de la fantasía. El misticismo y su visión de la naturaleza como reflejo de la grandeza divina, son canjeados por otra concepción, que podría llamarse «arcádica», en la que la naturaleza es el refugio propio del hombre, hecho a su imagen y semejanza. Ni selvas ni bosques lo atraen, sino el jardín laboriosamente decorado y convertido en un dibujo geométrico que relaja la mente y agrada al espíritu: un laberinto floral donde puede perderse y vagar libremente. Así, la naturaleza domesticada y «civilizada» es una vía de escape de la fantasía del alma escéptica de Dios. Siendo agnóstico, el rococó se contenta con acariciar las imágenes de la divagación naturalista y del cuento de hadas, inocentes modos de abstraerse de la pesadumbre de la vida cotidiana. Por eso, los géneros y formas favoritos del período rococó serán los de la contemplación y la confesión: la novela de costumbres, la memoria íntima o licenciosa, el epistolario personal o apócrifo, la filosofía cortesana, la prosa didáctica o ética. En América, la religiosidad remanente en las costumbres culturales, remachada convenientemente por la Iglesia, no permitió el florecimiento de varios de esos modos, pero sí generó extrañas alianzas literarias: misticismo con gotas sentimentales, apoloías a la autoridad que se critica, iluminismo devoto, etc. Pero sobre todo dará autoridad a un nuevo tipo que aparece en el horizonte cultural como continuador del sabio barroco: el filósofo, el hombre que piensa en beneficio de los otros hombres y de su sociedad. El pensamiento social ilustrado alcanzará verdadera importancia sólo en las últimas décadas del XVIII, cuando conjugan sus fuerzas las ideas francesas, el reformismo neoclásico y ese gran descubrimiento moderno, el periodismo.

El iluminismo produce una intensa actividad intelectual y científica —derecho, religión, historia, didáctica, oratoria, ciencias naturales y exactas, enciclopedismo—, en desmedro de la literatura propiamente dicha, que ahora hay que encontrar en los márgenes o entresijos de aquella. Del activo conjunto general de hombres que configura este siglo, se salvan sólo unos pocos nombres para la historia literaria. Entre los primeros, señalando la transición de una época a otra, está indistintamente Pedro de Peralta y comenzaremos con él.

Crítica:

- BINNI, Walter. «El Rococó literario». En *Manierismo, Barroco, Rococó*. Roma: Academia Nazionale del Lincei, 1962, pp. 217-237.
- BORGHINI DE GALLEGO, Simonetta y Ana Lía WERTHEIN DE TROVARELLI. *Manierismo, Barroco, Rococó*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- CARILLA Emilio. *Manierismo y barroco\**, pp. 147-161.
- CASO GONZÁLEZ, José. *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Perromanicismo en la literatura española del siglo XVIII*. Oviedo, 1970.
- HATZFELD, Helmut. *The Rococo. Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*. New York: Pegasus, 1972.
- MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*, París, 1966.
- SPYHER, Wylie. *Rococo to Cubism in Art and Literature*. New York: Random House, 1960.
- WEISS, Georg. *Manierismo e letteratura*. Florencia: S. Olschki, 1976.

## REGIÓN ANDINA

### 6.2.1. Peralta y Barnuevo, un ilustrado peruano

El polígrafo limeño Pedro de Peralta y Barnuevo (1663-1743) ejemplifica, de modo eminente, el incierto compromiso entre las ideas de la edad barroco-conceptista y las del iluminismo, entre el estilo gongorino y el preciosismo rococó. Si nos referimos sólo a la parte literaria de su obra —la que aquí nos interesa—, reducimos a una porción diminuta lo que fue una enormidad de conocimiento y saber: era jurista, matemático, ingeniero, geógrafo, astrónomo, filósofo, retórico, teólogo, clasicista, políglota (dominaba ocho lenguas).... Su actividad está ligada a la Universidad de San Marcos, en la que se educó y de la que fue catedrático y rector tres veces, y a la ciudad de Lima, de la que fue minucioso cantor. Aunque apenas salió fuera de ella, su fama y prestigio eran enormes: Feijoo, en el «Discurso seis» de su *Teatro crítico universal* (vol. 4, Madrid, 1730), lo celebra como un «español americano» cuya cultura era difícil de encontrar en Europa; la Academia de Ciencias de París lo tuvo entre sus miembros; Irving A. Leonard ha comparado su sed de saber con la de Pico della Mirandola. Y en su patria fue uno de los más destacados contentidos de la Academia Literaria del Virrey Castell-dos-Rius, que gobernó entre 1707 y 1710, y a quien se atribuye el afrancesamiento en las costumbres de la corte limeña.

Este completo humanista no sólo compuso unos 50 libros, sino que además publicó durante más de 20 años un popular almanaque cuyo título es un signo de la época: *El conocimiento de los tiempos. Pronóstico y lunario*. Era un erudito y a la vez un hombre práctico, como lo demuestra su folleto *Lima inexpugnable* (Lima, 1732), en el que argumenta en favor de la fortificación de Lima para defenderla de piratas y otros peligros. Para encontrar una mente tan cultivada y curiosa uno tiene que pensar en Sigüenza y Góngora (53). Que era, sin duda, un afrancesado lo demuestran algunas composiciones celebratorias redactadas en esa lengua, sus traducciones de Corneille y el registro de su copiosa biblioteca.

Pero esta mentalidad científica tan al día y alerta, convivía con un espíritu religioso, celoso defensor de la fe y la ortodoxia cristiana, lo que hacía el final de su vida casi llegó a significar una abjuración de su iluminismo inicial; su *Pasión y triunfo de Cristo* (Lima, 1738), colección de plegarias y meditaciones místicas, no deja dudas al respecto. (No lo consideró así el tribunal de la Inquisición, que denunció el libro por herético y trató de abrirle juicio.) En sus ideas sociales se encuentra la misma ambivalencia: exaltación de la conquista española, pero demandas en favor de cierta autonomía criolla. De su hispanismo es buena prueba la *Historia de la España vindicada* (Lima, 1730), vasto proyecto (quizá irrealizable para un hombre cercano a los 80 años) que debía trazar la historia de la Madre Patria en cuatro volúmenes, desde sus más remotos orígenes hasta el presente. Sólo alcanzó a publicar el primero, que termina apenas en la época visigoda (siglo VI).

Ejemplo mismo del escritor académico, pedante, abrumador y trivial, Peralta era dado a prodigarse en esas empresas desmesuradas de erudición que el estilo de la época estimulaba y que le exigían sus constantes compromisos con las necesidades y ritos de la corte; buena parte de lo que escribió lo escribió por encargo o bajo el apremio de alguna circunstancia externa que él asumía como propia. A pedido del Virrey José de Armendáriz, escribió un discurso de homenaje y pronunció un sermón (que publicó bajo el solemnisimo título de *Fúnebre Pompa, Demostración Doliente, Magnificencia Triste*, 1727), en los que fingía lamentar, como si fuese íntima, la muerte de un personaje tan remoto como el Duque de Parma, suegro del Rey de España. Hoy podemos sonreír ante esos majaderos ejercicios de retórica hueca, hiperbólica y congratulatoria, pero tales eran las costumbres intelectuales de su tiempo y todos los que escribían entonces tuvieron que pagarle tri-

buto: la literatura era parte de un ritual elegante e inocuo, pero que cumplía una precisa función pública.

Esa actitud profundamente académica y cortesana contagia su obra literaria propiamente dicha. Los principales géneros que cultivó son la poesía épica, la lírica y el teatro; es más conocido por la primera, aunque debería serlo por el último. Peralta no era en realidad un poeta: era un hombre culto que escribía versos como una demostración de su saber y de su alto sentido del deber cívico. Su poema heroico en 10 cantos *Lima fundada o conquista del Perú* (Lima, 1732), fue celebrado en su tiempo, pero hoy es casi totalmente ilegible. Su intención era ambiciosa: cantar las glorias de la conquistista española y la idea genial de haber fundado Lima a orillas del río Rímac «deacentos dísonos frecuente» y al borde del mar, que es «en la terráquea esfera/ la patria del poder para el que impera» (Canto VIII). Rendir tributo a las grandes capitales y ciudades fundadas por los españoles es una tradición que arranca de Balbuena (4.2.2.1.) y que se multiplica por todas partes de América como expresión de un naciente patriotismo, y también del deseo de inmortalizar una realidad convirtiéndolo en motivo literario. Peralta se suma a ella y convierte a Lima en una ciudad digna de la misma Antigüedad. Sus modelos son Virgilio, Balbuena, Ercilla (3.3.4.1.), pero el prosaísmo de sus versos, la hinchazón retórica y la inspiración áptera le impiden acercarse mucho, por momentos el vano detallismo y la fría minucia descriptiva producen un efecto roccó o, mejor, *barrocó*. En sus composiciones líricas había a veces un tono más personal, menos engolado. Aunque el resto es deleznable, el comienzo de este romance (escrito a los 18 años para pedir clemencia a Cristo crucificado con ocasión de un temblor) tiene cierto mérito:

Atiende ya a mi lamento  
Señor, porque está mi angustia  
de mi mismo pecho herido,  
formando el blanco y la punta.

Y uno de sus sonetos amorosos termina planteando esta alternativa a la amada imposible:

O para siempre déjame tu sombra,  
o para siempre llévate mi vida.

Como puede verse por estos ejemplos, el autor seguía rindiendo

esencialmente tributo a los moldes expresivos del barroco, pero abrevados de un cauce ya algo reseco.

Más interés tiene su producción teatral compuesta por la «zarzuela» *Triunfos de amor y poder* (1711), con personajes y temas sacados de la mitología griega; la comedia *Rodaguina* (1719), adaptación de la obra de Cornille, primer intento por introducir el teatro neoclásico francés en Lima; y la comedia greco-oriental *Afectos vencen fuerzas* (1720), más seis piezas cortas (dos «bailes», dos «fines de fiesta», una loa y un entremés), entre las cuales los críticos han percibido posibles contactos con Molière. Gran sorpresa: en su teatro breve —festivo, burlesco y satírico— encontramos otro Peralta, mucho menos acartonado, menos monótono y aun crítico de los hábitos académicos de los que participaba. Las piezas extensas son en general ejemplos de teatro barroco, valiosos más por lo que documentan en cuanto a gustos y formas favorecidos en la época, que por sus propios méritos; revelan también el influjo afrancesado y de la comedia italiana, sobre todo en los aspectos escenográficos, que iban ganando el favor del público limeño. Teatralmente no son viables, pero poseen (sobre todo *Afectos*...) algunas virtudes parciales de versificación y fantasía. Vagos rastros de Lope y Calderón se notan aquí y allá, pero no pasan de ser pruebas de su buena cultura literaria. Con Peralta se tiene la sensación frustrante de que se desperdició en la vastedad de su obra, pues dando mucho se olvidó de dar lo mejor. Hoy este gran humanista, el más fecundo escritor peruano de su tiempo, apenas es algo más que un episodio curioso de nuestra cultura colonial.

Textos y crítica:

PERALTA y BARRUEVO, Pedro de. *Lima fundada o conquistada del Perú*. Ed. de Manuel de Odrizola. Vol. 1. Lima: Colección de Documentos Literarios del Perú, 1863.

\_\_\_\_\_. *Obras dramáticas con un apéndice de poemas inéditos*. Ed. de Irving A. Leonard. Santiago: Imprenta Universitaria, 1937.

\_\_\_\_\_. *Obras dramáticas cortas*. Ed. de Elvira Ampuero et al. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1964.

LEONARD, Irving A. «A Peruvian Polygraph. Don Pedro de Peralta y Barnuevo». En *Portraits and Essays*...\*, pp. 103-116.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Pedro de Peralta*. Lima: Biblioteca Hombres del Perú, 1964.

SANCHEZ, Luis Alberto. *El Doctor Océano: estudios sobre Don Pedro de Peralta y Barnuevo*. Lima: Universidad de San Marcos, 1967.

### 6.2.2. El teatro de «El Ciego de la Merced»

Puede considerarse que la contribución al teatro de Fray Francisco del Castillo y Tamayo (1716-1770), comúnmente conocido como «El Ciego de la Merced», es bastante más importante que la de Peralta. La figura de este autor ha permanecido en la oscuridad, pese a que en el siglo XIX Ricardo Palma recogió algunos poemas suyos en una tradición publicada en 1863, a las que agregaba una biografía bastante fantástica del misterioso personaje. Investigaciones y ediciones parciales realizadas en este siglo, algunas muy recientes, han aclarado varios misterios que rodeaban a este autor y establecido con mayor claridad su aporte. Estar afectado por la ceguera desde niño, no le impidió tener una educación esmerada que complementó sus precoces dotes para la recitación y la poesía, que le ganaron fama local. Al morir su padre en 1733, ingresó al convento mercedario donde se distinguió más por sus hábitos mundanos que por su devoción, lo que no le impidió escribir poesía religiosa. Pero prefirió poner su gran facilidad para improvisar y versificar al servicio de circunstancias bastante prosaicas: escribía para fiestas, bodas, banquetes, entierros, etc. No era un escritor conventual, sino callejero, ligero y anticadémico —un inesperto heredero de Caviedes (5.5.1.), un monje hedonista y liviano, amante de las tertulias y la vihuela, así como del teatro y los toros (so-bre los que escribía «de oídas»).

Su obra ha permanecido inédita durante mucho tiempo, lo que explica que las historias literarias (incluso las peruanas) lo ignoren o apenas le dediquen unas líneas. Buena parte de su teatro fue representado en su tiempo, pero tras su muerte pasó rápidamente al olvido. De él nos quedan cinco piezas mayores y otras tantas obras cortas (dos loas, dos entremeses y un sainete). Los asuntos y géneros de las primeras no pueden ser más variados: *El redentor no nacido*, *mártir*, *confesor y virgen*, *San Ramón* es una obra hagiográfica; *Todo el ingenio se allana*, una comedia de enredo a lo Calderón; *Guerra es la vida del hombre*, un «auto sacramental alegórico»; *La conquista del Perú*, una comedia histórica con personajes incaicos; y *Mitridates, rey del Ponto*, una tragedia de tema mitológico que trata de imitar la tragedia *Mithridate* (1673) de Racine.

Aunque el estilo y temática de este conjunto pueden calificarse de barroco (especialmente *Todo el ingenio y Guerra es la vida...*), hay rasgos rococó y quizá neoclásicos en la estructura de la última y, en general, un uso bastante audaz de la escenografía, con grandes decorados, efectos sonoros y musicales. Que esa espectacularidad fuese el fruto de un autor invidente, no deja de ser asombroso. Las piezas menores, de las que merece mencionarse el logrado *Entremés del justicia y litigantes*, muestran la faz costumbrista y popular de su inspiración dramática. En todas hay que destacar la fluidez de la versificación, muy superior a la del desabrido Peralta. En el teatro dieciochesco peruano, el «Ciego de la Merced» es una figura que reclama mayor atención.

Textos y crítica:

CASTILLO, Francisco del. *Obras*. Ed. de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Studium, 1948.

SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguéle. *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítica-antológica*. 3 vols. Madrid: Porrúa Turanzas, 1981.

ARROM, José Juan. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. La Habana: Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El arte dramático en Lima...*, pp. 413-425. REVERTE BERNAL, Concepción. *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo («El Ciego de La Merced»)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1985.

## VARIAS REGIONES

### 6.3. La cultura eclesialística y la expulsión de los jesuitas

La cultura hispanoamericana seguía estando en manos de una casta privilegiada y, dentro de ella, el clero ocupaba el primer lugar; la cultura eclesialística mantenía su antiguo prestigio aun en una época en la que se filtraban por todas partes las ideas iluministas. En realidad, el clero fue un muro de contención, pero a veces funcionó como una fuente de renovación. Los defensores de la escolástica aprendieron a adaptarse a los cambios de la hora, a inquirir más, a aceptar otros argumentos. Y ese esfuerzo se desparató lentamente hacia el resto de la sociedad colonial. Así como en los primeros años de la colonia, franciscanos y dominicos fueron grandes creadores, investigadores y difusores de cultura, en épocas posteriores los jesuitas y agustinos contribuyeron

de modo decisivo a definir el movimiento intelectual americano. El XVIII no fue excepción y eso se comprueba con la floración de numerosos escritores religiosos, teólogos, historiadores, oradores y filósofos.

Respecto de la cultura jesuítica en América hay que recordar un hecho importante: en 1767, el rey Carlos III decreta la expulsión de la orden en España y todas sus posesiones de ultramar. Los motivos inmediatos que provocaron la revuelta popular llamada «el motín de Esquilache» (1766) pueden parecer triviales —era una reacción contra la prohibición del uso del sombrero y la capa tradicional española—, pero sus consecuencias fueron muy profundas. Puede decirse que, en esencia, el motín mostró que los ilustrados españoles eran una minoría que no había logrado modificar los hábitos recalcitrantes de la aristocracia, la masa popular y el clero bajo. El reformismo del estado borbónico había irritado a esos sectores y, bajo la presión del levantamiento, la corona tuvo que dar marcha atrás. Pero tratando de obtener de ese revés un saldo favorable, el rey lo interpretó como un acto instigado por intereses del papado y acusó a la orden de haberlo apoyado. Castigar con el exilio a los jesuitas, el sector más vulnerable en esa pugna política, serviría para dar una doble advertencia a la Iglesia y la aristocracia. Lo extraño es que, si hubo en América un grupo que intentó —aun en forma limitada— la renovación de la escolástica y la apertura cautelosa a las nuevas ideas, ese grupo fue el de los jesuitas. Su forzada ausencia del continente supone un empobrecimiento general de la actividad cultural; en el campo educativo, concretamente, donde los jesuitas ejercían un dominio casi total, el impacto será grave, sobre todo para las jóvenes generaciones de ideólogos y filósofos de la independencia que entonces se formaban. Para los criollos, la partida de los jesuitas fue una gran pérdida y una ocasión para expresar su resentimiento y su rebeldía frente a la corona, que no hizo sino mostrarse más autoritaria para lograr el acatamiento de la orden.

Pero quizá el aspecto más interesante de este episodio sea lo que ocurrió con los jesuitas una vez que abandonaron América. Convertidos en peregrinos, los desterrados fueron a buscar la protección del Papa y el refugio de los Estados Vaticanos. El apoyo del Papa fue bastante tibio, pues temía enemistarse con la monarquía española, pero al fin los acogió y los expulsados se asentaron en Roma. Allí comenzarán un nuevo capítulo de su agitada historia, que tiene mucho que ver con la nuestra: reaccionando contra lo que consideraban una injusticia, re-

flejando el afecto y la identificación con América que sus años en esas tierras habían generado, los jesuitas siguieron dedicados al estudio del nuevo continente (con la nostalgia que daba la distancia y las tristes circunstancias de la salida) y apoyarán sus aspiraciones frente a la península. Roma se convertirá así, inesperadamente, en un foco de *americanismo* desde el cual ideas autonomistas y antimonárquicas se difundirán por todas partes. Esa fue su mejor contribución al fermento ideológico que llevaría a la independencia. Obra americanista, pero escrita desde Europa y frecuentemente en italiano, la labor jesuítica en el exilio es un caso de cultura peregrina que hay que articular con nuestra historia literaria. Seis años después de la expulsión, en 1773, el Papa Clemente XIV completaría el ostracismo jesuítica con una bula que extinguía la orden religiosa.

Sólo una pequeña porción de lo que los jesuitas y otros religiosos produjeron cae en el campo de la literatura, pero debe tenerse en cuenta que contribuyeron a crear el ambiente en el que esta apareció. Podemos omitir los nombres de la mayoría, pues desaparecieron con el siglo y después fueron rápidamente olvidados, pero sabiendo que sus obras dieron su carácter propio a esta época. Daremos, pues, sólo un rápido vistazo a los pocos que realmente importan para nuestro propósito. La selección de esos pocos es, por cierto, muy personal.

Los centros en los que aparecen son principalmente México y Lima, pero puede hallarse su presencia o su huella en casi todo el territorio americano. De los abundantes oradores y escritores sagrados que predicaban donde hubiese un púlpito, queremos salvar sólo a uno: el jesuita chileno Manuel Lacunza (1731-1801). No está, como prosista, a la altura del Lunarero (5.5.2.), pero quizá lo exceda por la audacia de sus ideas. Lacunza era un cristiano «milenarista»: es decir, creía que el mundo terminaría después de 6 mil años; acabado ese ciclo, vendría otro, regido por los principios del bien y la justicia verdaderos, que duraría otros mil años. Esa es la tesis que presenta, con copiosos y eruditos argumentos, en *La venida del Mesías en gloria y majestad*, que terminó hacia 1790 en una pequeña ciudad italiana donde lo llevó el destierro, pero que sólo apareció postumamente (1810-1812). El tema de la obra era la llamada «Parusía», o sea el segundo advenimiento de Cristo y los asombrosos anuncios y acontecimientos ligados a ese hecho. No la firmó con su nombre, quizá para protegerse, pero eligió un pseudónimo también provocador: «Ben Ezra Juan Josafat, hebreo cristiano». Eso y el atrevimiento de ciertas ideas o visio-

nes proféticas (una iglesia que prevaricaba en los días del Anticristo, un más allá sin infierno pues todos viviríamos en pacífica comunidad) bastaron para que la Inquisición la prohibiese. Lacunza es uno de los poquísimos americanos que formula un pensamiento religioso heterodoxo —aunque Menéndez Pelayo se pregunte si sus ideas son realmente heréticas— que parece adelantar el de milenaristas y teósofos como Bloy y Berdief. En su concepción escatológica se traslucen notas personales: la nostalgia del exiliado por la patria lejiana, la diáspora de su orden, la necesidad de fundar el mito de un mundo mejor para todos. Autor insólito este Lacunza, que necesita ser redescubierto.

Como ya vimos con *El Carrero* (4.3.4.), la crónica y la historiografía se habían transformado en algo bastante distinto del modelo original de la crónica de Indias y se contaminaban con notas costumbristas o casi novelescas; el siglo XVIII contribuirá a esa gradual descomposición, agregándole el elemento de la curiosidad científica y la utilitaria descripción naturalística, que empiezan a pesar más que el propio relato histórico. Una importante excepción y un caso bastante destacado es el que ofrece el mexicano Francisco Xavier Clavijero (1731-1787), jesuita que escribió en el exilio una *Historia antigua de México* (Cedena [Irala], 1780-1781). Apareció primero en la versión italiana del propio autor, de la que hizo una traducción el español José Joaquín de Mora (Londres, 1826), pero el original castellano de Clavijero permaneció inédito hasta 1945. Compuso también *La historia de la Antigua o Baja California* (Caracas, 1789; en español: México, 1852). Su idealizada y a veces poética visión de la antigua cultura mexicana hace recordar un poco la del Inca Garcilaso (4.3.1.) sobre el Perú. Por su rico y gustoso orden y el sabor clásico de su prosa es difícil encontrar en este siglo otro ejemplo superior al suyo. Nacido en Veracruz, vivió en Oaxaca en contacto con el pueblo mixteco, aprendió varias lenguas nativas y a los 17 años ingresó a la orden jesuita en Puebla. Lo interesante de su formación intelectual es que funde dos vertientes dispares: la tradición escolástica y el pensamiento iluminista, que había descubierto en Descartes, Newton y Franklin.

Textos y crítica:

CLAVIJERO, Francisco Xavier. *Historia antigua de México*. Pról. de Mariano Cuevas. 4 vols. México: Porrúa, 1945.

LACUNZA, Manuel. *Tercera parte de la venida del Mesías en gloria y majestad*. Ed. de Adolfo Nordenflicht. Madrid: Editora Nacional, 1978.



BATTIORI, M. *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gre-dos, 1966.

BLANCO, José Joaquín. «Los jesuitas y la Ilustración imposibles» y «La verdad y la patria: Clavijero». En *Esplendores y miserias... 2\**, pp. 159-178 y 191-208. TRUERA, Alfonso. *La expulsión de los jesuitas o el principio de la revolución*. México: Jus, 1986.

#### 6.4. La polémica sobre América

Las razones por las cuales Clavijero escribe su *Historia antigua...* son de peso y tienen que ver con la polémica internacional que cuestionó la capacidad intelectual del indio americano y aun de los criollos, difundida desde Prusia, Francia e Inglaterra. La polémica, que ha sido estudiada brillantemente por Antonello Gerbi, puede considerarse uno de esos brotes oscurantistas que eran aceptables dentro el rígido «eurocentrismo» del Siglo de las Luces, pero viene envuelta en argumentaciones que revelan el interés político de cuestionar también el papel colonizador de España por parte de naciones enemigas de su poder. El primero en plantearla es el naturalista francés Buffon con sus observaciones sobre la «inferioridad» de las especies animales americanas, pero se desata realmente con las *Recherches philosophiques sur les Américaines* (Berlín, 1768-1769) del prusiano Cornelio de Pauw; luego se suman el francés Guillaume Raynal, autor de una *Histoire philosophique et politique des établissements des Européens dans les deux Indes* (Amsterdam, 1770) y el escocés William Robertson, que publicó una *History of America* (Londres, 1777).

Estas tesis ayudaron a que la «leyenda negra» ocupase el primer plano del debate intelectual, como en los tiempos de Las Casas (3.2.1.). La defensa del hombre americano vendrá, sorprendentemente, desde el círculo de jesuitas refugiados en Italia, y Clavijero será la voz más clara, convincente y mejor informada entre todos. Y lo hace afirmando que las creaciones de la antigua cultura mexicana son comparables a las de las grandes civilizaciones del mundo antiguo, de las que ha aprovechado la civilización europea. Siendo un temperamento moderado y eclectico, podía ser también un polemista ardoroso: dice que elige refutar sólo la obra de Pauw por razones de brevedad («para escribir un error o una mentira bastan dos líneas, y para impugnarlas se necesitan tal vez dos páginas»), pero también por discreción porque «como en una sentina de albañal, [Pauw] ha recogido todas las inmundicias». Desterrado, Clavijero habla de México como una patria y, al hacerlo

así, se adelanta a los criollos seculares que iniciarán, poco después, la tarea de crear una nación a partir de la Nueva España (6.9.).

Entre los varios filósofos y científicos tocados por la novedad de los tiempos, daremos sólo el nombre de uno: el del novohispano José Antonio Alzate (1729-1799), una mente moderna ansiosa por saber de todo, desde arqueología hasta física, desde la migración de las golondrinas hasta las características del chayote; lo llamaron por eso «el Plinio de México». Pero fue sobre todo un gran divulgador a través de las páginas de su *Diario Literario de México* (1768) —cuya publicación tuvo que suspender por orden del virrey—, la *Gaceta de Literatura* (1788-1795) y otros periódicos de sesgo enciclopedista que dieron origen al periodismo mexicano. Informar, instruir, entretener: esos eran los fines que perseguía. Una porción de sus artículos científicos —en su sentido más general— están recogidos en su *Historia de la ciencia en México. Siglo XVIII*; otra recopilación es la titulada *Memorias y ensayos*. Lo más interesante es advertir el tono irónico y a veces sarcástico, con el que el autor atacaba a sus enemigos (los aristotélicos que no habían leído a Aristóteles) y defendía sus ideas tratando de ser comprendido por todos; basta leer su «Pintura de un aristotélico enfurecido y diálogo que tuvo con un moderno» o su «Carta... sobre la inutilidad de la escolástica» para comprobarlo y para tener una idea del nivel en el que quería poner el debate. Alzate es un claro ejemplo del grado al que se habían renovado algunos hombres de la Iglesia y la orden jesuítica en particular, sin abandonar por eso básicas creencias tradicionales. Se consideraba por eso un «filósofo cristianizado» deseoso de disseminar el gusto por «una literatura más fina».

Una de las manifestaciones curiosas de la cultura jesuítica en el exilio es el intento de escribir literatura no sólo en italiano, sino también volver a hacerlo en latín —la lengua eclesiástica por excelencia—, lo que confirma el carácter peculiar de los productos intelectuales de este grupo. Entre los jesuitas novohispanos hay varios, pero vale la pena mencionar al menos tres: el veracruzano Francisco Xavier Alegre (1729-1788), que fue filósofo, cronista de su orden y además poeta en latín y traductor de Horacio y de *La Ilíada* (al latín); Juan José de Eguilara y Eguren (1696-1763), obispo de Yucatán, teólogo, orador y fundador —antes de la expulsión— de la bibliografía mexicana con su proyectada *Bibliotheca Mexicana* (1755), en latín, de la que pudo apenas completar dos volúmenes; y sobre todo el guatemalteco-mexicano Rafael Landívar (1731-1793), recordado (aunque no leído) por su vasto poema latino *Rusticatio Mexicana* (1781), canto-catálogo de la natu-

raleza de esa región que debe entenderse como un homenaje hecho desde el exilio a la tierra lejana, cuyo único mérito es el ser un antecedente de la poesía descriptiva americanista que más tarde iban a cultivar Olmedo Bello, y Heredia (7.4., 7.7. y 7.8.); éste último tradujo parte de la *Rusticatio*... al castellano.

Crítica:

BLANCO, José Joaquín. «Gacetas de Literatura: Alzate». En *Esplendores y miserias*... 2.º, pp 257-264.

GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

## ZONA INTERMEDIA: COLOMBIA

### 6.5. Una mística en Nueva Granada

La monja Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742) conocida como «Madre Castillo», nacida en la provincia colombiana de Tunja, convirtió su natural y temprana vocación religiosa en la fuente de inspiración para una obra mística de perfiles muy personales. Aunque envuelta en la leyenda (se afirma que al año siguiente de su muerte, su cuerpo se encontraba incorrupto), su obra no es muy leída o conocida fuera de su patria. En toda la literatura colonial hay un continuo derroche de religiosidad, unción y devoción cristianas, pero el alto tono místico es raro; lo encontramos en los sermones de Espinosa Medrano (5.5.2.), ocasionalmente en Hojeda (4.2.2.2.), Sor Juana (5.2.) y en muy pocos más. Pero la Madre Castillo puede ser llamada sin reparos una verdadera autora mística, al mismo tiempo que una notable escritora autobiográfica. Si Santa Teresa y San Juan de la Cruz tuvieron una discípula en América, ésta es la religiosa colombiana. Cuando entró al convento de las monjas clarisas, a los 18 años, dominaba el latín, conocía a fondo la Biblia —lo que se aprecia en su obra— y también las letras profanas, especialmente el teatro y aun las novelas, aunque abandonó pronto su lectura. Ciertos pasajes de la *Vida de la venerable Madre*... *escrita por ella misma* (Filadelfia, 1817) pueden muy bien compararse con las confidencias autobiográficas de la *Respuesta a Sor Filotea*... de Sor Juana, algunos de cuyos poemas le fueron alguna vez atribuidos a la colombiana.

Los *Sentimientos espirituales* (Bogotá, I, 1843; II, 1940), más conocidos como los *Afectos espirituales*, cuya redacción comienza hacia 1694 y prosigue hasta la ancianidad, es un diario de sus diálogos íntimos con Dios, sus penurias corporales y las asechanzas infernales que sufrió, en el que ocasionalmente intercala versos. Los *Afectos*... suman casi 200; como empezó a escribirlos no por propia voluntad, sino a instancias de su confesor, temía que su intención no fuese bien entendida y varias veces estuvo a punto de destruirlos. Por eso mismo sorprende la calidad tersa y lúcida, aunque íntima y emotiva, de su prosa, que puede considerarse excepcional para la época: «Muchas veces la turbación, temor, dolor y escuridad son anuncios de que vendrá el Esposo a tener sus delicias y celebrar sus desposorios...», nos dice en el «Afecto 11»; sus descripciones del estado de enajenación, tormento y júbilo espiritual pueden alcanzar gran intensidad. La porción en verso es muy breve, pero posiblemente sea el conjunto de poesía sacra más acendrada y sugestiva de las letras coloniales. El lenguaje es depurado y profundo, siendo simple hasta la transparencia. A través de los tópicos de la literatura mística fluye un tono arrobado de cuya sinceridad no caben dudas. Basten para probarlo estas dos estancias del «Afecto 46»:

Tan suave se introduce  
su delicado silbo,  
que duda el corazón  
si es el corazón mismo.

Tan eficaz persuade,  
que, cual fuego encendido,  
derrite como cera  
los montes y los riscos.

Su *Vida* es una obra de madurez, probablemente iniciada hacia 1715. En realidad, lo que escribió eran meras notas para una verdadera reseña de su vida, que no llegó nunca a redactar. En ellas nos narra desde su niñez hasta llegar por lo menos más allá de sus 60 años —interpolando algunos fragmentos de sus *Afectos*—, para explicarnos la formación de su vocación religiosa y las experiencias de su vida conventual. Esas experiencias son una constante y violenta transición del arrobo místico a las más perturbadoras visiones demoníacas. La hue-

lla de la *Vida* de Santa Teresa es muy visible en la composición de la obra, que entretiene los datos personales con digresiones ascéticas y paráfrasis bíblicas. Repetidas veces, la autora manifiesta el desgano con que escribe sobre ella misma, accediendo al pedido de sus superiores sólo a modo de penitencia: en realidad, al evocar y contemplar su vida, sólo sentía vergüenza y repugnancia.

Algunos críticos han señalado que la *Vida* de la Madre Castillo es, por eso, menos inspirada a la de los *Afectos*... Lo cierto es que no hay diferencias perceptibles en el estilo de las dos obras y que ambas fueron escritas para obedecer un pedido ajeno. Incluso puede decirse que hay tanta (o más) biografía en los *Afectos*... que en la *Vida*. Los acontecimientos exteriores o físicos de su existencia y la secuencia cronológica cuentan poco en este relato: lo que importa es la dimensión interior de una vida entregada a los deliquios y penurias de la comunicación con Dios; y el retrato psicológico que pintan puede interesar tanto a teólogos, psicopatólogos y lectores comunes. Los pasajes en los que cuenta el estado de letargo o «suspensión» en que estuvo por 14 años a partir de 1696 (cap. XXII), son en verdad impresionantes. Y no menos interesantes —por motivos muy diferentes— son las que nos permiten acceso a la vida cotidiana del convento, plagada de rencillas, celos, chismes y luchas por el poder. A veces tenemos la sensación de que nos estamos informando de hechos de los cuales ella misma no se da entera cuenta; como cuando nos dice, después de asegurarnos que ha visto al demonio entrar «en traje de religioso» a la celda de una monja: «Yo no entendí qué sería aquello, mas quedé llena de pavor y tristeza» (cap. XXV). En la literatura espiritual americana, esta autora tiene un puesto singular.

Textos y crítica:

CASTILLO, Francisca Josefa del. *Obras completas*. Ed. de Darío Achury Valenzuela. 2 vols. Bogotá: Banco de la República, 1968.

Sor *Francisca Josefa del Castillo*. Ed. de Elisa Mújica. Bogotá: Biblioteca Clásicos Colombianos-Procultura, 1991.

ACHURY VALENZUELA, Darío. *Análisis crítico de los «Afectos espirituales», de Sor Francisca Josefa de la Concepción Castillo*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1962.

MORALES BORRERO, María Teresa. *La Madre Castillo: su espiritualidad y su estilo*. Bogotá: 1968.

## 6.6. Viajeros, científicos y otros prosistas

Con su insistencia en el pensamiento racional y la observación empírica, la Ilustración generó un gran interés por las ciencias exactas y naturales. América resultaba, pese a los dos largos siglos transcurridos desde el descubrimiento, un continente desconocido, envuelto todavía en creencias, teorías e interpretaciones que el nuevo siglo consideraba ya superadas. Era el momento de observar, analizar, clasificar. Este interés tomó la forma práctica de expediciones y viajes científicos organizados por personalidades, entidades o países extranjeros que quisieron recorrer el continente y comprobar, *in situ*, los detalles y notas distintivas de su realidad física. En 1712 el francés De Frézier explora el Cabo de Hornos y las islas del Pacífico, fruto de lo cual es su *Relation du voyage à la mer de Sud* (1732). Más famosa fue la expedición de sabios franceses encabezados por La Condamine, que llega al Perú en 1735 y recorre la zona ecuatorial para medir el meridiano terrestre, y que luego publicará una *Relation del viaje a la América Meridional* (1745). De esta expedición formaban parte los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa; a estos dos se deben las *Noticias americanas físico-históricas* (1748) y unas *Noticias secretas de América* (1826), cuya autenticidad se discutió durante mucho tiempo. Para el virreinato novohispano, la expedición española de Alejandro Malaspina (1789-1794) tiene trascendencia científica, económica y política. Otras expediciones: la de Iturrriaga-Löffling (1754-1761) exploró la cuenca del Orinoco; los tres viajes alrededor del mundo que realizó entre 1768 y 1780, el capitán James Cook; y la expedición botánica de Hipólito Ruiz y J. A. Pavón (1777-1788) al Perú y Chile.

Pero el más prestigioso de todos estos científicos viajeros fue el barón Alexander von Humboldt quien, acompañado por A. Bonpland, recorrió por cinco años, a partir de 1799, los trópicos y otras zonas del continente, y dio a conocer sus hallazgos y su asombro ante el paisaje americano en *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Monde* (1814). Aparte de la utilidad de los datos recolectados por estas expediciones, sus consecuencias son grandes para el rumbo que la literatura y la cultura continentales tomarían poco más adelante: pusieron de relieve (a veces con auténtica emoción) la grandiosidad y variedad de la naturaleza americana (lo que los neoclásicos y prerrománticos aprovecharían copiosamente), y subrayaron la identidad del continente como una realidad singular y esencialmente distinta de la europea. Esto último será un fermento que empezará a crecer en el espíritu de

los criollos descontentos con la subordinación colonial a la que España los tenía sometidos.

Todo este esfuerzo repercutió directamente en el progreso de la tan atrasada ciencia en el mundo colonial. Pero, por cierto, gran parte de las manifestaciones de ese avance caen —salvo como contexto— fuera de nuestro campo. Algunos autores u obras científicas, sin embargo, tuvieron una significación que sobrepasó su ámbito propio y pueden ser considerados, siquiera parcialmente, dentro de una historia como ésta. En Colombia hay un nombre que destaca con nitidez entre los de su tiempo: el sabio José Celestino Mutis (1732-1808). Nacido en Cádiz, llegó en 1761 a Bogotá y pasó allí la mayor parte de su vida. Fue un gran difusor de ideas nuevas (explicó y difundió el sistema de Copérnico) y dedicó grandes esfuerzos al conocimiento geográfico y natural, para lo que organizó sus propias expediciones. Entre sus obras, el estudio *El influjo del clima sobre los seres organizados* contiene páginas de considerable valor literario. Su correspondencia —en latín— con científicos europeos como Linneo, prueba lo amplio de su prestigio; el propio Humboldt, que lo conoció en su viaje americano, expresó admiración por el hombre y por su fabulosa biblioteca. No sólo por eso hay que recordar a Mutis: fundó el importante *Seminarario de la Nueva Granada* y fue un activo promotor de la cultura en esa región.

En Ecuador y Colombia hay un activo movimiento científico y filosófico. De todos los hombres que lo animaron, destacan claramente dos: el ecuatoriano Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747-1795) y el colombiano Francisco de Caldas (1771-1816). Espejo es uno de los primeros mestizos en formular un pensamiento revolucionario radical y en expresar el espíritu de una naciente conciencia nacional. Pasó por ello varios años en la cárcel. Era médico y dedicó su atención a problemas y epidemias (como la viruela) que asolaban la zona. Su obra es la de un educador y un reformador que elige la sátira para enseñar y estimular los cambios; la literatura era para él un medio, que usaba por razones prácticas, no estéticas. Su otra gran pasión era la política que lo empujó a una lucha indeclinable por la liberación. Como tantos otros que seguirían sus huellas por toda América, ligaba el problema político al de la cultura y abogaba por la autonomía en ambos campos. Así lo expone en una obra cuya propuesta es la renovación educativa de Quito, primer paso de su programa cívico-cultural: *El Nuevo Luciano de Quito o Despertador de los ingenios quiteños en nueve conversaciones eruditas para el estudio de la literatura* (1779), que circuló en for-

ma manuscrita y con el seudónimo de Javier de Cía Apéstregui y Perenchena, «procurador y abogado de causas desesperadas». Contenta un conjunto de diálogos entre un ilustrado y un pedante a través de los cuales se satirizaba la vetusta erudición de los jesuitas. Al año siguiente, bajo otro seudónimo (Moisés Plancardo), hace la defensa de la primera obra en *Marco Porcio Catón o Memorias para la impugnación del Nuevo Luciano de Quito*; y en 1781 aparece la segunda parte del *Nuevo Luciano* con el subtítulo de *Ciencia blanquinada*, en la que se burla de las afirmaciones de un alto representante del clero. Espejo era un europeísta, enamorado de las ideas francesas e italianas (se ha señalado el influjo directo de Francesco Muratori), pero al mismo tiempo un fervoroso americanista, convencido de que la nueva cultura quiteña bien podía parangonarse con la de otras grandes capitales, pues «el quiteño de luces... es el verdadero talento universal». Eso se confirma en las páginas del diario *Primitias de la cultura de Quito*, que fundó en 1792 (sólo alcanzó siete números) y que fue el primer periódico ecuatoriano. Perseguido por sus ideas patrióticas, Espejo murió en la cárcel.

Caldas fue discípulo de Mutis y cultivó la astronomía y la botánica, pero nos interesa por otras razones y actividades: como periodista (entre 1808 y 1809 publicó el *Seminarario de la Nueva Granada*) y como escritor epistolar, en cuyos textos el historiador encontrará claros síntomas de la nueva sensibilidad que traía el espíritu neoclásico: la frialdad de la razón dulcificada por la propensión lacrimosa, la emoción ante el paisaje y el amor fraternal a los hombres.

Cerremos este apartado de prosistas de muy variada envergadura, con la mención a tres más. Uno de intención satírica: el guatemalteco Antonio de Paz y Salgado (fines del siglo xvii-1757), autor de una *Instrucción de litigantes* y de *El mosqueroador* (ambas de 1742), en las que se burla, con bastante gracia, de los abogados y de los majaderos, respectivamente. El mexicano Fray Joaquín Bolaños escribió una obra alegórico-narrativa cuyo título anuncia algo fascinante: *La portentosa vida de la muerte* (1792). Pero el texto, dañado por una prosa pomposa y fría y por el peso del moralismo edificante, no llena la promesa. Es un esfuerzo tardío, de sabor barroco, por hacer sentir a los lectores, tocados por la ilustración y la frivolidad rococó, el santo temor de la muerte; pese a esas intenciones, la obra fue criticada por sus libertades frente al dogma. Y, por último, un cronista tardío de ciertos méritos: José Oviedo y Baños (1671-1738), que nació en Colombia pero historió tierras venezolanas en *La conquistista y población de la provincia de*

Venezuela (1723). Exhibe una prosa con elegantes calidades barrocas y un gusto por lo pintoresco y heroico, como cuando narra las aventuras de Lope de Aguirre (3.2.7.).

Textos y crítica:

FREZIER, Amadeo. *Relación del viaje por el Mar del Sur*. Caracas, 1982.

HUMBOLDT, Alejandro de. *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Caracas, 1991.

JUAN, Jorge y Antonio ULLOA. *Noticias secretas de América*. Madrid, 1991.

LA CONDAMINE, Carlos María de. *Viaje a la América Meridional*. Madrid: Espasa Calpe, 1962.

LEONARD, Irving A., ed. *Colonial Travelers in Latin America*. Newark [Delaware]: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1986.

SANTA CRUZ y Espejo, Eugenio. *Obra educativa*. Ed. de Philip L. Asturo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

ALCINA FRANCH, José. *El descubrimiento científico de América*. Barcelona, 1988.

GONZÁLEZ CLAVERÁN, Virginia. *La expedición científica de Malaspina en Nueva España (1789-1794)*. México: El Colegio de México, 1993.

JOHNSON, Julie Greer. «Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo». En *Satire in Colonial...*, pp. 139-154.

PEZET, José Luis. *Ciencia y libertad. El papel del científico en la Independencia americana*. Madrid, 1987.

PUG-SAMPER, Miguel Ángel. *Las expediciones científicas durante el siglo XVII*. Madrid: 1991.

TRABULSE, Elías. *El círculo roto. Estudios históricos sobre la ciencia en México*. México, 1982.

## VARIAS REGIONES

### 6.7. Una magra cosecha poética

En un siglo tan fascinado por la ciencia y la razón como el XVIII, quizá no sea de extrañar que la poesía sea de una pobreza casi clamorosa: no en cantidad, pues sigue siendo parte esencial de las costumbres literarias, sino en calidad, inspiración, intensidad. La musa poética se eclipsa y produce unos frutos raquíticos o meramente curiosos, que no podemos leer hoy como poesía, sino como documentos de la

crisis que sufrió el género por entonces. Debemos, por lo tanto, cubrir este género en no mucho espacio y con los escasos nombres que apenas levantan sobre la chatura general.

El ecuatoriano Juan Bautista Aguirre (1725-1786), el mexicano Fray José Manuel de Navarrete (1768-1809) y el argentino Manuel José de Lavardén (1754-1809?) podrían cubrir (6.4), ellos solos, todo el siglo, y mostrar la evolución que sufre la poesía dieciochesca. Como jesuita expulsado, Aguirre bien podría agregarse al grupo de los autores estudiados más arriba (6.3.), pero preferimos extraerlo de ese conjunto porque, al revés de Alegre y Landívar, no escribió poesía en latín y aunque sus preocupaciones científicas y filosóficas reflejan la inclinación ilustrada de los otros jesuitas, es, literariamente, un cultor tardío del barroco con notas, aquí y allá, del gusto rococó. Aguirre murió en Tivoli, donde lo llevó el exilio, sin recoger su poesía en libros y permaneció así mucho tiempo. En 1865 el argentino Juan María Gutiérrez la glosó y comentó, pero sólo en 1943 se publicaron sus *Poetas y obras oratorias*, cuya redacción parece corresponder a su época juvenil. El volumen contiene apenas 21 composiciones, cuyos tonos y temas no pueden ser más variados: desde lo moral hasta lo satírico, desde lo grave hasta lo ligero; lo mismo puede decirse de su registro métrico: sonetos, romances, tiras, décimas... Entre sus modelos se transparenta el influjo de Góngora, Quevedo, Calderón, y Polo de Medina. Aunque como poeta descriptivo o moralizante es bastante convencional, tiene cierta aptitud para la metáfora plástica, que a veces brilla, con un fulgor raro, en medio de poemas cargados de densas abstracciones y fórmulas lógicas: por ejemplo, los amantes, condenados a la «galera de Cupido», «gimen al ritmo de una flecha atados». Hay una tendencia natural en él hacia las alegorías y el tono aleccionante: para Aguirre, la poesía era un medio para dar un consejo o alcanzar una conclusión. Recogió los temas y motivos que había reelaborado mil veces la poesía barroquizante: la belleza fugaz, el vivir muriendo, la agobiante conciencia de ser temporal. Leyéndolo, uno percibe el grado de agotamiento al que el ideal barroco había llegado. Fue además orador, estudioso y educador.

La obra literaria de Navarrete refleja en cierta medida la vida retirada de su autor, que ingresó temprano a la orden franciscana y que, pese a haber cultivado la poesía desde joven, empezó a ser conocido muy tardíamente (de hecho, en vísperas de su muerte) a través de los versos que publicó en el *Diario de México*. Perteneció al grupo reunido bajo el nombre de «Arcadia Mexicana», fundado ha-

cia 1808 por José Mariano Rodríguez, cenáculo que representaba una reacción de tintes neoclásicos al barroco. La lírica de Navarrete fue recogida póstumamente bajo el título *Entretenimientos poéticos* (México, 1823); luego aparecieron sus *Poemas inéditos* (México, 1929) y sus *Poemas profanas* (México, 1939). En ellos encontramos decimas, sonetos, odas, élogos, sonetos y elegías que tienen ciertos méritos, más los profanos que los sacros. Entre los primeros, destacan los temas delicadamente amorosos, los motivos pastoriles y los acentos anacréonticos, con posibles ecos de Meléndez Valdés y Young. Navarrete documenta el estilo transicional que va del rococó al estilo neoclásico y aun los primeros vagos anuncios prerrománticos, como puede verse en su elegía «Noche triste», en la que llora la muerte de su madre, o en «Mi fantasía» (de la serie de veintidós «Ratos tristes»), que comienza así: «Mortal hipocondría, / que siento como daños / de mis molestos infelices años, / enferma de mi musa la alegría». Pero aun en estos ejemplos es evidente que ni los moldes estéticos dentro de los que escribe ni su propia inspiración le permiten alzarse muy alto.

Lavardén es, en cambio, un claro representante del estilo neoclásico en nuestra poesía y también de las preocupaciones políticas que empezaban a agitar a los ilustrados de su tiempo. Hizo estudios en Buenos Aires, Chuquisaca y España, donde se graduó en leyes. De vuelta en Buenos Aires, se dedica a actividades económicas, participa en la vida intelectual de la ciudad y en la fundación de *El Telégrafo Mercantil*, el primer periódico del Río de la Plata. Es también el primer autor teatral cuya obra se representó en ese virreinato. Su producción literaria es muy breve: se compone esencialmente de una *Sátira* de 1786; la tragedia neoclásica de tema indianista *Siripo*, que fue estrenada (precedida por la loa *La inclassa*) en 1789, pero cuyo texto se ha perdido; y la celebrada *Oda al Paraná*, publicada en el mismo *Telégrafo*... en abril de 1801. La *Sátira* es una composición en tercetos que refleja el espíritu de rivalidad entre los poetas de Buenos Aires y los de Lima, donde «alumbran partos mil cada semana/ por quitar allá ese par de berenjenas», mientras que

Por acá es al revés: para que agrade  
el juguete más digno de Talía  
es preciso que Febo le traslade.

Aunque algunos pasajes tienen cierta gracia verbal, apoyada en re-

medos del habla popular, la crítica no ha dicho que, en su resentimiento por la desigualdad del trato literario, Lavardén llega a usar argumentos e injurias racistas, como cuando se refiere a «este vulgo vil de color bruno», lo cual no lo enaltece. El conocido comienzo de la *Oda al Paraná* («Augusto Paraná, sagrado río / primogénito ilustre del Océano») tiene una solemne elevación, pero el resto es menos inspirado, quizá porque lo que guía al poeta no es la celebración misma del río, sino la más prosaica de sus beneficios prácticos para la economía y progreso de la región; por esto quizá pueda considerarse un antecedente de la oda a «La agricultura de la zona tórrida» de Bello (7.7.). Algo interesante: el autor agregó a su poema una serie de notas aclaratorias de ciertos pasajes e imágenes, que nos permiten una mejor comprensión del mismo; por ejemplo, cuando dice «artes populares» anota que se refiere también, como buen ilustrado, a la industria y a la navegación.

En Cuba, dos nombres que pueden recordarse, no por buenos poetas, sino por ser introductores de la poesía neoclásica en la isla: Manuel Justo de Rubalcava (1769-1805), imitador de Virgilio y cantor de las frutas cubanas; y Manuel Zequiera y Arango (1764-1846), poeta didáctico y bucolico, autor de la oda «A la piña» que muestra ciertas cualidades para la fantasía.

Agreguemos aquí una rápida referencia a la poesía satírica y ligera de la época, rescatando sólo dos nombres: Esteban de Terralla y Landa (siglo XVIII) y Rafael García Goyena (1766-1823). El primero era un andalúz, que vivió largos años en América, primero en México y luego en Lima, adonde llegó al parecer hacia 1782. Esta última ciudad fue el blanco de sus dardos en su más importante composición: *Lima por dentro y fuera* (Lima, 1797), que publicó con el seudónimo de «Simón Ayanque». Hay una clara línea que lleva de la poesía festiva de Rosas de Oquendo (3.3.3.) a este poeta, pasando por Caviedes (5.5.1.); pero el tema de la ciudad como objeto de ataque satírico es muy viejo e ilustre en la literatura: se remonta a Juvenal, a Samuel Johnson, y reaparece en la tradición española con Quevedo (en *Los sueños* figura «El mundo por de dentro», 1612, que lo trata) y en *El Diablo Cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara. *Lima*... es un poema de humor corrosivo y hasta burloso, que refleja bien las decepciones y frustraciones del autor; no quiere hacemos reír: quiere que compartamos su resentimiento. Estía compuesto por dieciocho romances, más un prólogo en prosa y un «testamento» escrito en la misma forma poética. El poeta finge que se dirige a un amigo que, como él, piensa pasar de México a Lima; para disuadirlo de cometer tan «terrible absurdo», relata las duras experiencias que pasó allí y desata todo su rencor antillmano como una advertencia trágica:

Yo que en aquella ciudad  
tantos escuché lamentos,  
tantas observé desdichas,  
tantos miré desconsuelos.

El suyo es el humor ácido de quien respira por la herida y sólo ve los males agigantados en una dimensión grotesca y burlesca. Terralla ataca a todos sin excepción y no encuentra (salvo los esforzados mineros que trabajaban fuera de la ciudad) clase, costumbre, moda o rasgo de carácter que no le parezcan detestable; pero su furor se concentra en la frivolidad y los infantiles melindres de las limetnas, que le provocan verdaderos ataques de misoginia. No siempre esos excesos resultan compensados por el ingenio, que tiende a repetir las mismas fórmulas y a regodearse demasiado en su presa hasta que sus efectos se vuelven monótonos o previsibles. Su lenguaje ejercita un concepto de lo ingenioso que, a fines del XVIII, parece una vuelta atrás a la etapa barroca. Curioso: este observador tan atento a las realidades inmediatas, parece por completo impermeable —quizá porque era un egocéntrico amargado— a los signos que anunciaban el fin del mundo colonial.

García Goyena fue sobre todo un fabulista y letrillero que moralizaba a la manera de Samaniego e Iriarte. Nacido en Guayaquil, vivió y murió en Guatemala (con un parentesis en Cuba), es un escritor que luchó por la independencia guatemalteca y cuya obra refleja su clara adhesión a la causa emancipadora americana, por lo que bien pudiera asimilarsele a los autores neoclásicos y prerrománticos que estudiamos en el capítulo siguiente. Pero lo incluímos aquí por su lenguaje marcadamente dieciochesco. Como poeta, era pulcro pero no inspirado; su interés reside en el hecho de haber adaptado al género de la fábula las preocupaciones patrióticas y políticas de la hora. Lo mejor de su breve obra es «Los animales congregados en Cortes», fábula en tercetos escritas a la manera de epístola, en la que los animales congregados en asamblea, al ver al León (o sea España) en cautiverio, encarnan actitudes y ayudan a situaciones propias de la lucha contra el poder colonial. Sus *Fábulas y poesías varias* fueron publicadas póstumamente en París, en 1836.

Textos y crítica:

AGUIRRE, Juan Bautista. *Poesías y obras oratorias*. Ed. de Gonzalo Zalduabide.

Quito: Col. de Clásicos Ecuatorianos, 1943.

BECCO, Horacio Jorge. «Manuel José de Lavardén». En *Poesía colonial hispanoamericana\**, pp. 348-358.

CARILLA, Emilio. Ed. *Un olvidado poeta colonial* [J. B. Aguirre]. Buenos Aires, 1943.

NAVARRETE, Manuel. *Poesías profanas*. Ed. de Francisco Monterde. México: UNAM, 1959.

TERRALLA LANDA, Esteban. *Lima por dentro y fuera*. Ed. de Alan Soons. Exeter: University of Exeter, 1978.

BOSCH, Mariano G. *Manuel de Lavardén, poeta y filósofo*. Buenos Aires: Kraft Editor, 1944.

CARILLA, Emilio. *La «Sátira» de Lavardén*. Buenos Aires, 1949.

JOHNSON, Julie Greer. «Esteban de Terralla y Landa». En *Satire in Colonial...*, pp. 125-139.

## 6.8. Un teatro en tiempos de transición

La situación del teatro en este siglo no es mejor que la de la poesía. Por diversas razones, desde las administrativas hasta las del gusto estético, el cultivo del teatro en América decrece visiblemente en cantidad y sobre todo en calidad. De hecho, las mejores manifestaciones teatrales en castellano —las obras de Peralta (6.2.2.), «El Ciego de la Merced» (6.2.2.) y Olavide (6.9.2.)— constituyen lo mejor del período, lo que no es mucho decir. El resto sólo tiene interés para los más curiosos o preocupados por la historia del género; agregamos aquí algunas referencias que completan el escuálido panorama.

La decadencia quizá se deba en parte a los cambios sociales que se estaban produciendo y a la distinta función que el esparcimiento teatral cumplía en ese contexto. Por un lado, la Iglesia seguía estimulando el teatro religioso, pero las representaciones teatrales al aire libre se prohibieron y los autos del Corpus Christi desaparecieron después de 1711; por otro, el apoyo económico oficial a la creación dramática local decreció agudamente y eso obligó a los empresarios teatrales a depender más del favor del público que acudía a los «corrales» y «coliseos», que se convirtieron en los centros primarios para la representación. Eso quizá explique la paradoja de que, mientras hay más espacios teatrales, la producción y la oferta dramática sean menos innovadoras. Para el género, estos son tiempos de transición, en los que el repertorio satisface los gustos tradicionales con comedias del Siglo de Oro y con teatro religioso de inspiración calderoniana, mientras se hacen tímidos avances por introducir el teatro italiano y francés.

Poco nos queda del teatro religioso de la época y lo que tenemos no es muy significativo. Rubén Vargas Ugarte ha recogido algunos ejemplos correspondientes al virreinato peruano: el *Coloquio de la Natividad del Señor* (circa 1747) de la monja capuchina Josefa de Azaña y Llano (1696-1748), que compuso otros cuatro y una loa; la *Decretaria muy curiosa que trata de los diferentes efectos que causa en el alma*

el que recibe el *Santísimo Sacramento* (1723) del Padre Salvador de Vega (1682-?), parte de los intentos de los jesuitas por reanimar en sus colegios la tradición de las «decurias», piezas breves para ejercitar en la práctica de la declamación y la actuación; una loa en homenaje a doña Luisa de Borbón, princesa de Asturias, escrita por Félix de Alarcón, etc. En Colombia, Fernando de Orbea escribió una comedia titulada *La conquista de Santa Fé de Bogotá*. En México, dos nombres: Eusebio Vela (1688-1727), activo dramaturgo, actor, director y empresario teatral cuyas obras se representaron hasta 1733, fue autor de comedias efectistas como *Ruina e incendio de Jerusalén*, cuya aparatosa presentación provocó un accidente; y el comediógrafo español y funcionario teatral Juan Manuel de San Vicente, autor de *También en la afrenta hay dicha*, de la que se conoce sólo la jornada II. En Cuba, Santiago Pita (?-1755), autor de *El príncipe jardinero y fingido Cloridiano* (Valencia, 1730?), que es una adaptación de una ópera italiana del XVII. En el Río de La Plata se le atribuye a Juan Bautista Maciel *El amor del estanciero* (circa 1787), que seguramente inaugura el género costumbrista en el teatro de esa región. Hay que mencionar a dos vireyes del Perú que estimularon el arte escénico: el marqués de Castell-dos-Rius, que fue autor él mismo, y el virrey Manuel de Amat, que reconstruyó el Coliseo de Lima en 1770 y cuya amante, la celebrada Micaela Villegas, «La Perricholi», fue una popular comedianta que dio origen a muchas leyendas y anécdotas sobre la vida teatral limeña; su fama inspiró, entre otros, a Merimée en *La carroza del Santísimo Sacramento*.

Pero indudablemente la obra dramática más importante del último siglo de la colonia es de inspiración indígena y en lengua quechua: el *Ollantay*, que tratamos a continuación.

Textos y crítica:

RIPOLL, Carlos y Andrés VALDESPIÑO, eds. *Teatro hispanoamericano\**, vol. I. VARGAS UGARTE, Rubén. *De nuestro antiguo teatro\**.

VIVEROS, Germán, ed. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM, 1990.

ACERO GALVEZ, Marina. *El teatro hispanoamericano\**, pp. 47-67.

ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano\**, pp. 115-139.

CHANG-RODRIGUEZ, Raquel. *El discurso disidente\**, pp. 60-69.

## REGIÓN ANDINA

### 6.8.1. La cuestión del «Ollantay»

Es éste, posiblemente, el drama colonial más debatido de todos: su difusión excede los límites del área andina, a la que pertenece, y ha estimulado a estudiosos, críticos, traductores, adaptadores, dramaturgos y aun músicos. Por ejemplo, el historiador literario argentino Ricardo Rojas, presentó en 1939 una versión moderna en verso del drama y le dedicó un extenso estudio crítico, que contribuyó a la fama del texto; y su compatriota Alberto Ginastera es autor de una composición musical inspirada en la obra. Dos aspectos se han discutido ardorosamente desde que fue descubierto en 1837: su origen y su autoría. Las tesis de un *Ollantay* como elaboración indígena y de un *Ollantay* mestizo han sido defendidas al compás de posiciones o modas «indigenistas» y «europeístas», gustos literarios cambiantes, y el avance mismo de las investigaciones. La identificación de su autor o presunto autor también ha desvelado a muchos. Hoy, la cuestión aparece más clara y puede afirmarse, con bastante certeza, que la obra es la versión colonial de una leyenda incaica y que el redactor del manuscrito más conocido del drama (existen otros cinco) es el cura cuzqueño Antonio Valdés (1740?-1816), cuya autoría es difícil de sostener, sobre todo si se recuerda que hay un manuscrito anterior, el Paccoño o Hamnsen, fechado en 1735.

El manuscrito de Valdés data de fines del siglo XVIII, pero el original se ha perdido y se conserva la copia hecha por Justo Pastor Justiniani. La primera traducción al castellano es de José Sebastián Barranca, corresponde a 1868 y lleva el título de *Ollanta, o sea la severidad de un padre y la clemencia de un rey*, que da buena idea de su contenido. Ollantay, gobernador de la región del Antisuyo, tiene amores ilícitos con Cusi-Coyllor, princesa e hija del Inca Pachacútec. Desatendiendo consejos, Ollantay decide pedirle al Inca la mano de la princesa y es violentamente rechazado. Herido en su orgullo, el jefe decide rebelarse y, junto con su pueblo, se alza en armas contra el Inca. Este envía tropas para sofocar la rebelión, pero los seguidores de Ollantay se defienden heroicamente y no se rinden. Lo que no logran las armas, lo consigue una estratagemma y Ollantay cae prisionero. Mientras tanto nos enteramos que Cusi-Coyllor ha tenido una hija de Ollantay y de que ha sido encerrada en los sótanos de la Casa de las Vírgenes. Años después, la hija, Ina-Su-mac, sin saber quiénes son sus padres, es destinada a servir al Inca



como vestal o escogida, pero ella, igual que su padre, es un alma rebelde enamorada de la libertad. A la muerte de Pachacútec, lo sucede su hijo Túpac-Yupanqui, quien ignora la suerte de su hermana. El nuevo Inca, hombre generoso y admirador del valor de Ollantay, se apiada de él y lo nombra a su servicio. Por su parte, Inca-Sumac pide la clemencia del Inca para Cusi-Coyllor que sigue encerrada. En un típico final feliz, tanto ella como Ollantay se enteran a último momento quién es esa mujer y recuperan así, respectivamente, a una madre y una amada, con la cual ahora pueden reunirse y vivir en paz.

Parece no haber duda de la existencia de varias tradiciones y leyendas incaicas que recuerdan la rebeldía de Ollantay y de sus amores con Cusi-Coyllor: los cronistas y estudiosos del antiguo Perú recogen esos testimonios y sus variantes. Pero es difícil imaginar que la férrea dinastía cuzqueña hubiese querido dejar memoria de esa insurrección contra el todopoderoso Inca: se trata de historias de origen local—pertenecientes a pueblos sojuzgados por los Incas— y que sobrevivieron pese a todo, tal vez por el encanto legendario que tenían. Es decir, no pertenecen al cuerpo central de la tradición literaria incaica, sino a sus márgenes. La polémica ha enfrentado a quienes (como Von Tschudi o Vicente Fidel López) defendieron la tesis de que se trataba de un drama indígena, y a quienes (como Mitre o Porras Barreneche) sostuvieron que el drama es una expresión del teatro colonial, mientras algunos (como Menéndez Pelayo o Riva-Agüero) sostuvieron eclécticamente que la obra colonial se basa en otra incaica, que se ha perdido. Hay que reconocer un hecho importante: la lengua quechua de tendencia arcaizante, la versificación octosilábica (dominante en la literatura incaica) y ciertos aspectos internos del drama revelan sus fuertes raíces indígenas, que la contaminación colonial no ha borrado; ése es precisamente uno de los méritos del texto y quizá una de las razones que han contribuido a estimular las tesis indigenistas.

Pero lo cierto es que la historia que el drama cuenta y sobre todo la forma como lo presenta, revelan que el autor seguía las convenciones y motivos del teatro español clásico. Sin llegar a afirmar, como Mitre, que respeta el molde de la comedia de capa y espada, sí es evidente que usa elementos característicos de la dramaturgia peninsular. Todavía más importante es señalar que, aparte de la integración del asunto original al cauce del teatro español, hay una adaptación a las agitaciones circunstanciales históricas del momento, al menos según puede verse por el manuscrito de Valdés. El *Ollantay* es un caso notable en el que el teatro quiso cumplir un papel ejemplarizante, no en el plano

moral, sino en el político, lo que permite compararlo con el drama *Usca Páucar* (5.7.2).

Es posible además que el manuscrito de Valdés fuese usado para (o que estuviese relacionado con) la representación del drama en Tinta, pueblo cercano al Cuzco, en 1780, donde además fue encontrado el documento. Esa fecha es célebre en la historia colonial porque es el año del gran levantamiento indígena encabezado por Túpac Amaru II, nombre que adoptó el cacique José Gabriel Condorcanqui, que estuvo presente en el acto. La puesta fue usada como un instrumento de apoyo al levantamiento, pues exaltaba, por un lado, la rebelión como un derecho frente al poder autoritario y, por otro, presentaba la imagen de un nuevo monarca que se compadece del rebelde, lo perdona y hasta lo premia concediéndole la mano de su amante prohibida y el gobierno de su región. Es decir, las imágenes indígenas son un espejo en el que debían mirarse las autoridades españolas: Ollantay es una especie de doble de Túpac Amaru II y el Inca Túpac-Yupanqui es una alegoría del gobierno filantrópico e ilustrado que los líderes criollos e indígenas estaban deseando para el virreinato peruano. Nada de esto, por cierto, formaba parte de la tradición incaica: era una hábil reinterpretación y utilización moderna de ciertos hechos y figuras conservados por su valor mítico entre la población. De allí el tono subversivo, romántico y trágico de la obra. Es revelador que, al fracasar el levantamiento, el visitador Areche prohibiese la representación de la obra, el uso del quechua y, en 1782, la circulación de los *Comentarios reales* de Garcilaso (4.3.1). (Tampoco deja de tener consecuencias la forma como fue ejecutado el jefe rebelde: su cuerpo, descuartizado por cuatro caballos, debió reactivar la imagen de otro cuerpo dividido, el del decapitado Inca Atahualpa. [2.4.3.] )

Así puede entenderse las constantes expresiones de queja y resentimiento contra el poder omnímodo del Inca, estratagema teatral para atacar al régimen colonial; por ejemplo: «Al Rey, mientras no le faltan sus manjares y su provisión de coca, poco le importan las fatigas de su pueblo». Numerosos elementos esenciales pertenecen al drama tradicional español: la estructura típica de la comedia de enredo amoroso (con sus idilios contrariados y furivos, los padres severos y los confidentes comprensivos, la presencia del gracioso Piquichaqui, la función subsanadora del amor y el perdón, etc.); el uso de variadas estrofas castellanicas, como la redondilla, la quintilla y la décima; la división en tres actos y en varias escenas; el perfil psicológico de la mayoría de los personajes, etc. Pero la lengua quechua, el eco nostálgico de tiempos

remotos y cierto tono planífero, conservan el sabor del núcleo indígena que le dio origen. Esa fusión hace de la obra, quizá, el mejor ejemplo de nuestro drama mestizo colonial. Representada en diversas épocas, asimilada al folklore de la región, modernizada y traducida a muchas lenguas (inglés, francés e italiano entre otras), *Ollantay* es, sin duda, la obra teatral americana mejor conocida dentro y fuera del continente.

Textos y crítica:

Texto y comentarios del *Ollantay* en Jorge BASADRE, ed. *Literatura Inca*. París: Desclée de Brouwer-Biblioteca de Cultura Peruana, 1938, pp. 142-260; José y Dolores MARTI DE CID, ed. *Teatro indio precolombino*. Madrid: Aguilar, 1964, pp. 223-320; y en Carlos RIPPOLL y Andrés VALDISPINO, eds. *Teatro hispanoamericano\**, vol. 1, pp. 421-455.  
*El drama quechua Apu Ollantay*. Ed. bilingüe y en verso de J. M. B. FARFÁN AVERBE. Lima: Publicaciones Runa-Simi, 1952.

ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano\**, pp. 122-127.  
 ROJAS, Ricardo. *Un tian de los Andes*. Buenos Aires: Losada, 1939.

### 6.9. Neoclasicismo y conciencia nacional

Con Lavardén (6.7.) hemos entrado de lleno en la fase marcadamente neoclásica del siglo ilustrado. Es ésta una tendencia que domina en las últimas décadas del XVIII y se extiende por las primeras del siglo XIX; es decir, cubre un momento capital de la historia político-cultural de América: la crisis del sistema colonial español. El orden colonial fue minado por sus propias contradicciones, injusticias e ineficacias, pero sobre todo por la presión de un grupo brillante de criollos cultivados y beligerantes que concibieron el sueño de que esos territorios podían dar paso a naciones libres. Ese sueño se asentaba en una lucida comprobación de la realidad: tres siglos después de fundadas las posesiones españolas en América, habían evolucionado como sociedades cuyos perfiles propios las hacían bastante diferentes entre sí, pero sobre todo distintas de la metrópoli. La Madre Patria había engendrado y criado una variada prole de hijos que, habiendo alcanzado la adultez, reclamaban ahora su autonomía; la ficción de que eran sólo sociedades españolas de ultramar, difícilmente podía ya sostener-

se, salvo haciendo oídos sordos ante las demandas crecientes, mediante la censura del pensamiento autonomista o la represión sangrienta de las revueltas populares. Si el sistema colonial era injusto, la defensa autoritaria de sus principios y estructuras no hacía sino hacerlo más visible para todos, lo que aumentaba el descontento y atizaba el fuego de las pasiones políticas. El despotismo ilustrado, escindido entre un centralismo estatal y una filosofía inclinada al bienestar general, se mostraba así como una contradicción insalvable; el alto precio que España tuvo que pagar fue la pérdida de América.

Hay que recordar, en este punto, que las amenazas contra el imperio no sólo provenían de la agitada situación interna de las colonias. Los peligros también venían de afuera, como resultado de una nueva relación de fuerzas en el plano internacional, como señalamos más arriba (6.1.). España sufría el acoso constante de otras potencias rivales como Francia, Inglaterra, Holanda y Portugal, que aspiraban a reemplazarla y cumplir el papel dominante en el Nuevo Mundo. (No sólo allí: la cesión de los Países Bajos, Sicilia y Gibraltar a los ingleses y sus aliados, recorrió los territorios europeos de España y el poder de su Iglesia.) Las intrigas geopolíticas, las expediciones intervencionistas en diversos territorios, las correrías de corsarios y piratas que asolaron las costas americanas, y otras acciones políticas y militares, no tuvieron todo el éxito que sus promotores pensaron alcanzar, pero sí crearon serios problemas económicos y estratégicos a España, distraiendo sus fondos en tareas de defensa, reconstrucción, etc. Además, empañaron su prestigio imperial y demostraron que su gloriosa era de poder incontestable pertenecía definitivamente al pasado. La decadencia de la metrópoli era, pues, innegable y se reflejaba en su general dificultad para resolver sus propios problemas y los que los otros le plantaban. El espíritu que había hecho su grandeza estaba ya agotado y le resultaba cada vez más difícil, como nación y como estado, adaptarse a los cambios y ajustes que la nueva situación demandaba. La fatiga del imperio español, las pretensiones de sus rivales y las aspiraciones de los criollos americanos se conjugarán, a fines del siglo XVIII, para provocar el inevitable fin del período colonial de Hispanoamérica.

El fin de la colonia es un fenómeno complejo y contradictorio que no puede ser tratado en su integridad dentro de una historia literaria, salvo a riesgo de desfigurar a ambos: pertenece a nuestra historia sociopolítica. Pero sí cabe afirmar aquí que todos los factores apuntados como parte de él no lo habrían producido (o no lo habrían producido del mismo modo) sin la aparición y consolidación de una nueva clase:

nuestras primeras burguesías nacionales, que constituyen el elemento decisivo del proceso. Esta nueva clase criolla es, a la vez, el principal agente de la inquietud intelectual y el intérprete ideológico del no muy bien definido espíritu rebelde de los sectores populares o marginados (indios, negros, campesinos). El pensamiento liberal y la dirección general que las acciones revolucionarias seguirían en esos años, cayó en las manos de este grupo que emergía con nuevos ideales y proyectos. Cuando el resto de la población lo asumió, el movimiento liberador cobró una fuerza irresistible. Aunque en algunos casos este fermento o inquietud americanista no se aparezca explícitamente en las obras escritas, hay que considerarlo el sustrato de la actividad intelectual y literaria del período que ahora pasamos a considerar.

El estilo de la época es el neoclásico. Esencialmente, éste es un arte reflexivo, riguroso y hierático en las formas, pedagógico y claro en las ideas. Como la belleza consista en cultivar lo razonable, mantener el principio de la proporción era una forma del decoro y el buen gusto. La extravagancia barroca y la sensualidad rococó de los años anteriores ceden ante un academicismo moralista definido por el supremo interés en el progreso y el bienestar de la sociedad: los neoclásicos tienen un estricto concepto del bien y del mal, pero de raíces laicas, no religiosas. Esta dirección estética estimulará el auge de ciertos géneros y formas: la poesía patriótica, heroica y descriptiva; la sátira; la fábula; la novela moral; el recurso epistolar o del relato apócrifo en la narrativa; el discurso, el alegato o la proclama como vehículo ideológico.

Apoyado en una noción clásica del equilibrio y la claridad, los autores de fines del XVIII descubren, de nuevo, las virtudes de la objetividad, el respeto a los modelos y una discreción casi impersonal en la que importa más la utilidad de la enseñanza que la interioridad del que enseña. Pero tiene también, paradójicamente, un tono sentimental que es el reflejo de la creencia en la bondad universal del hombre y el sesgo filantrópico de su visión social. La sentimentalidad neoclásica es la encrucijada en la se encuentra con las primeras efusiones prerrománticas y con las grandiosas visiones sociales que la libertad traería para todos: la pasión de sus líderes apela a ese sueño común. La coyuntura histórica de la crisis colonial agudiza la oscilación o tensión dialéctica entre *razón* y *emoción*, entre *individuo* y *nación* que traía originalmente el neoclasicismo europeo. Puede decirse que en América, la época neoclásica pasa por dos fases: una primera caracterizada por una inclinación general hacia una especie de racionalidad ejemplarizante y una visión profética casi ilimitada; y una segunda, al comenzar el siglo XIX,

marcada por una preocupación sociopolítica y una intensa afirmación nacionalista. En ese momento culminará el entronque de la sentimentalidad neoclásica con el concepto heroico de la libertad prerromántica: de esa segunda fase hablaremos, por eso, en el siguiente capítulo. A la primera pertenecen cuatro figuras claves: Carrió de la Vandera, Olavide, Viscardo y el padre Mier, que estudiamos a continuación.

Textos y crítica:

VALDÉS, Octaviano, ed. *Poesía neoclásica y académica*. México: Biblioteca del Estudiante universitaria, 1946.

GOIC, Cedomil. *Historia y crítica...*, vol. 1, cap. 10, pp. 522-553.

HADPERIN DONGHI, Tullio. *Historia de la América Latina*. 3. *Reforma y disolución de los imperios ibéricos* (1750-1850). Madrid, 1985.

RAMOS PÉREZ, Demetrio, ed. *América: De la Ilustración a la Emancipación*. Barcelona, 1987.

## REGIÓN ANDINA

6.9.1. *Un Baedeker americano: «El Lazarillo» de Carrió de la Vandera*

En este ambiente animado por viajeros, exploradores y científicos que querían ver las cosas con sus propios ojos, no era raro que una guía de viaje entrase al campo de la literatura hispanoamericana: *El Lazarillo de ciegos caminantes* —así comienza su larguísimo título— es ese libro. El autor de la obra se oculta bajo el seudónimo «Concolorcorvo» (de piel oscura, *i. e.*, indio o mestizo), que se atribuye a un tal Calixto Bustamante Carlos Inca, originario del Cuzco; el pie de imprenta de la *editio princeps* reza «En Gijón, en la Imprenta de la Rovada. Año de 1773». Todas son supercherías del verdadero autor Alonso Carrió de la Vandera (1715?-1783), y con ellas comienzan los problemas y misterios que rodean a la obra. El libro no fue impreso en Gijón, sino en Lima, probablemente en 1775 o 1776. Y el apicarado cuzqueño de raza indígena apodado «Concolorcorvo» no es sino el oportuno intermediario que usa el administrador español Carrió de la Vandera para burlarse y quejarse a sus anchas de la burocracia colonial. Aunque hay testimonios de que su identidad como verdadero autor del *Lazarillo*... no era desconocida en su tiempo, lo cierto es que su nombre pasó luego al olvido y aun fue negado por historiadores y crí-

ticos hasta que Vargas Ugarte, José J. Real Díaz y Marcel Batillon, entre otros, restituyeron en este siglo su existencia y paternidad. Mucho menos conocida es la otra obra del autor, *Plan de gobierno del Perú* (1782), su propuesta para conservar el régimen colonial que dos años antes había sido gravemente puesto en peligro por la famosa rebelión de Túpac Amaru II.

Gracias a esos y otros acuciosos investigadores, hoy sabemos que hacia 1736 Carrío llega a América y trabaja como comerciante en México, Guatemala e islas del Caribe. En 1746 ya está en el Perú, ocupado en las mismas actividades, que luego combina con variadas funciones administrativas: corregidor de indios, capitán general, alcalde de minas, etc. El puesto que tendrá consecuencias literarias es el que asume en 1771: visitador y comisario para introducir mejoras en el servicio de postas y correos entre Montevideo-Buenos Aires y Lima; recorre ese itinerario durante casi dos años y entra en desavenencias con la administración colonial, que conducen a un litigio, cese, juicio y prisión. Como el propio virrey Manuel de Amat interviene en este asunto en 1774, se entiende que el autor adelantase un año la fecha de su *Lazarillo*:... no quería que se viese en él una reacción a los problemas personales por los que atravesaba.

Es interesante aclarar que no siendo Calixto Bustamante autor de la obra, sí es un personaje real y relacionado con Carrío: fue su amanuense y lo acompañó en el citado viaje, aunque sólo entre Córdoba y Potosí. Es imposible saber si el amanuense se prestó voluntariamente a la superchería brindando su nombre, o si el autor obró por su cuenta. En todo caso, lo que éste hace es inventarle una esquemática biografía y brindarle una voz coherente como narrador en primera persona del relato, mientras él se convierte en una discreta sombra, como «el visitador» que coprotagoniza el viaje, dialoga y discrepa a veces con él, y le da algunos consejos sobre cómo escribir mejor la obra.

Esa voz queda bien establecida desde el ingenioso prólogo, escrito en el tono desenfadado y cínico que predomina en el resto del libro. Haciendo mofa de «los escritores graves», el narrador dice preferir —«como peje entre dos aguas»— dirigirse a «la gente que por vulgaridad llaman de la *bampa*, o *cáscara amarga*»; quiere hablar «con los cansados, sedientos y empolvados caminantes»; se identifica como descendiente de sangre real indígena «por línea tan recta como la del arco iris»; burlescamente se autodenigra, pues declara ser «indio neto, salvo las trampas de mi madre, de que no salgo por fiador» y agrega que «dos primas mías *coyas* [«reinas»] conservan la virginidad, a su

pesar, en un convento del Cuzco»; afirma que su obra es una paráfrasis de lo que le ha dicho el visitador, pero agregándole «alguna jocosidad para entretenimiento» porque cree que las «relaciones sucintas no instruyen al público»; y comenta, citando a Peralta (6.2.1.), que los eruditos escriben más de realidades ajenas que de las propias, lo que él quiere corregir.

Como se ve, hay todo un programa literario en ese prólogo que define claramente sus intenciones y los ideales de época a los que responde: ser útil y a la vez entretenido es característico del neoclasicismo, y más si se trata de escribir algo tan práctico como una guía para viajeros. De allí el título: una guía es, para el viajero, como el «Lazarillo» que conduce a los ciegos por el buen camino y los libra de peligros; aunque sin descontar los ecos del *Lazarillo de Tormes* y de la tradición picaresca española, debe recordarse que Cosme Bueno, sabio peninsular que vivía en el Perú, editaba por la época una serie de publicaciones geográficas con el título de *Lazarillo de ciegos*; Carrío lo conoció y lo menciona en su obra. A la virtud básica de la observación y el acopio de datos útiles, el autor agrega la de la constante amabilidad, aderezando el relato con anécdotas, incidentes divertidos y pinceladas costumbristas, que son los que hoy dan vigencia a la obra. Como «viajero y embustero son sinónimos» y conociendo «la incertidumbre de la historia», prefiere «la lectura y el estudio de la fábula» que quizá, como «parto de una imaginación libre y desembarazada», sea más instructiva (Cap. I). En cuanto libro de viajes, el *Lazarillo* americano estaba ligado a una larga tradición, primero clásica y europea; luego indiana, desde las crónicas de exploración y descubrimiento (3.2.7.) y otros relatos de aventuras, como el de Sigüenza y Góngora (5.3.), hasta la afición a los viajes estimulada por los ilustrados (6.6.) en los tiempos de Carrío.

Pero el libro es más que eso: es una obra literaria que, por su lenguaje, actitud y tono, escapa a los límites del género dentro del cual ella misma quiere colocarse. Al lado de la información minuciosa sobre lugares, gentes y costumbres, hay una voluntad narrativa, un gusto por contar historias divertidas, describir personajes pintorescos o curiosos y hacer punzantes sátiras del sistema colonial. Pero consideraría por eso, como han hecho algunos críticos, una novela, es un error, al menos, una exageración injustificada; todo lo que puede decirse es que hay elementos o conatos novelescos, de ninguna manera un relato estructurado como una novela.

El autor nunca pierde de vista su verdadero objetivo: trazar el itinerario de Montevideo a Lima (y brevemente el de Buenos Aires-San-

tiago) con el mayor detalle sobre cosas dignas de ver, datos históricos, geográficos y estadísticos, información práctica sobre usos y costumbres, noticias de actividades comerciales, y sobre todo el estado administrativo de las postas y correos en la ruta (lo que era el principal interés que movió a Carrió a escribir). Es, en esencia, un Baedeker sobre una popular ruta americana, con la advertencia de que esta guía antecede por casi 50 años a la primera que publicó Baedeker en Alemania (1828). Pero se trata de una guía singular por las «fábulas» con las que la ha aderezado el autor; no solemos encontrar en un metro libro de viajes la insistente crítica, las variadas resonancias literarias (Virgilio, Fénelon, Feijoo) y la intención satírica que se notan en éste. El libro refleja el resentimiento y el desencanto que Carrió alimentaba contra las autoridades al volver de su viaje. Tras la máscara del amanuense indígena, se percibe la frustración del funcionario español y una especie de disgusto universal —disimulado entre bromas y burlas— contra las pequeñas miserias de la vida cotidiana y la ineficiencia de los «gachupines», pero también contra las trapacerías de los indios, los negros y las mujeres, de todos los cuales tiene una opinión marcadamente negativa.

El cuadro del mundo colonial que pinta Carrió dice mucho sobre el mismo, sobre su identidad, sus afectos y sus fobias. En los alcances y los límites de su crítica se delata que la visión del libro corresponde a la de un español que se siente con el derecho de satirizar a los suyos, pero que reacciona vivamente ante los ataques que España ha recibido de Francia y otras naciones extranjeras. En varias partes del libro, pero sobre todo entre los capítulos XVI y XIX, hay una defensa de la conquista española (a la que se suma significativamente el presunto narrador indígena) y una recusación de la «leyenda negra» generada por la polémica internacional sobre América (6.4.). Usando una argumentación especiosa e insostenible, el visitador toma directamente la palabra para destacar los beneficios de instituciones como los repartimientos de indios o los obrajes, para disminuir sus males y contrarrestar así a los «monstruos» que han agravado el honor español. En su orgulloso nacionalismo, el haber implantado la lengua castellana cumple una importante función civilizadora: redime al indio de su barbarie y su idolatría, enquistadas en el quechua que todavía usa y que debería prohibírsele del todo.

Pese a sus prejuicios raciales y cegueras culturales, los méritos del libro son innegables. Es, sobre todo, un robusto ejemplo del grado de madurez que había alcanzado la prosa colonial, incluso cuando la ma-

nejaba un simple funcionario: es una prosa rica, variada, animada por chispazos de humor y observación aguda. Aunque el autor es español, la lengua que usa documenta bien las voces y los usos que caracterizaban el castellano americano; los especialistas tienen allí un gran caudal lingüístico con el que entretenerse. Su utilización y adaptación de ciertos rasgos del módulo picaresco en el marco de una guía de viajeros, es hábil y muestra la familiaridad del autor con el *Lazarillo* castellano, *El buscón* de Quevedo y la *Vida* (1743-58) de Torres Villarroel, adelantándose así a lo que haría Lizardi (7.2.) a comienzos del siglo XIX. Su importancia como expresión del espíritu satírico asociado a las costumbres y ambientes del mundo americano, tampoco puede soslayarse: su arte para burlarse con ánimo ligero al tiempo que crítico de instituciones y realidades concretas, no será desperdiciado por autores como Ricardo Palma, que extraerá de este libro la anécdota sobre «las cuatro P. P. P. de Lima» (cap. XXVII) para forjar la *tradición* homónima. Animado y rico también es el vasto panorama social, cultural y geográfico que cubre la obra. Sus descripciones no sólo son detalladas (incluyendo datos estadísticos y precisiones topográficas), sino que registran minuciosamente territorios y ciudades como Montevideo, Santiago del Estero, Tucumán, La Plata, de las que por entonces había poca información. Su observación de tipos y formas particulares de cultura es también valiosa; la descripción de los *gandertos* («gachuchos») de Montevideo, que ofrece en los capítulos I y VIII, es marcadamente negativa —los ve como «una multitud de holgazanes», que viven en la barbarie y la anarquía—, pero es la primera de este grupo social que aparece en la literatura, antes que la poesía popular y gauchesca rioplatense (7.9.) lo descubran.

Texto y crítica:

CARRIÓ DE LA VANDERA («Concolorcorvo»), Alonso. *El Lazarillo de ciegos caminante*. Ed. de Emilio Carilla. Barcelona: Labor, 1973.

— *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Ed. de Antonio Lorente Medina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

BATALLON, Marcel. «Introducción a Concolorcorvo y su itinerario de Buenos Aires a Lima». *Ciudades Americanas*, 111-4, 1960, pp. 197-216.

CHANG-RODRIGUEZ, Raquel. «Alonso Carrió de la Vandera». En Carlos A. Solé, ed. \*, vol. 1, pp. 107-111.

JOHNSON, Julie Greer. «Alonso Carrió de la Vandera». En *Satire in Colonial...*, pp. 107-125.

REAL DIAZ, José J. «Don Alonso Carrió de la Vandera, autor del *Lazarillo de ciegos caminantes*». *Anuario de Estudios Americanos* 13, 1956, pp. 387-416.

STALEY, Karen. *El Lazarillo de ciegos caminantes: un itinerario crítico*. Hanover. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1994.

### 6.9.2. La vida novelesca de Olavide

El peruano Pablo de Olavide (1725-1803) es una de las personalidades más cautivantes de este siglo, y también una de las más enigmáticas. Entre los americanos tocados por la ilustración y el neoclasicismo no hay posiblemente nadie—salvo Bolívar y Miranda (7.3)—que haya ido más lejos que él. Para el historiador literario, sin embargo, esta figura plantea un problema: su vida es fascinante, pero su obra no lo es; como autor su interés es muy relativo, pero parece un personaje salido de una novela de Carpentier, si éste lo hubiese conocido. Puede incluso decirse no sólo que su obra es inferior a lo que él fue, sino que es en cierta medida una perturbadora contradicción. Sus actos y sus aventuras, no sus libros, son un ejemplo de las preocupaciones modernas—a veces atrevidamente visionarias—que los criollos ilustrados habían llegado a desarrollar hacia fines del XVIII, y en ese sentido son dignas de renerse en cuenta al trazar el cuadro general del período. Fue uno de los animadores y reformistas cuyo nombre hay que agregar a la lista de grandes innovadores y precursores americanos: los que tenían una visión o premonición de los nuevos tiempos que aguardaban a las colonias españolas.

La intensa existencia de Olavide se desarrolla en tres distintas etapas: la peruana, la española y la francesa. Nacido en una familia vinculada a la aristocracia, tuvo una educación privilegiada y muy tempranamente mostró su gran disposición para el estudio, su gusto por la filosofía y la habilidad para actuar y organizar; como hombre cuyo pensamiento estaba puesto en el beneficio práctico de la sociedad, encarnaba el ideal del individuo ilustrado. Su labor en comisiones públicas que le encargó el virrey, fue muy activa pero también le acarreó acusaciones de mal manejo, por lo que se vio forzado a abandonar el Perú. Llega a Madrid en 1752 y no volverá jamás a su patria. Sus penurias comienzan de inmediato porque el Consejo de Indias investiga las acusaciones y le abre juicio. Es encarcelado en 1754 y sufre prisión por tres años; aunque consigue el perdón del rey Fernando VI, queda inhabilitado para cargos públicos por diez años más. Su

matrimonio con una acaudalada viuda le permitió prosperar y viajar por Francia, Italia y Ginebra, donde será huésped de Voltaire. En Madrid estableció un salón literario, en el que se discutía a los filósofos franceses, se reunían importantes figuras ilustradas (como Jovellanos) y se realizaban actividades teatrales, por las que el autor siempre manifestó gran interés; llegó a instalar un teatro privado en su propia casa, donde difundió obras dramáticas francesas. Luego, en 1766, la historia lo alcanza: deblorado el motín de Esquilache (6.3.), los nuevos hombres en el poder son los reformistas el conde de Aranda y el conde de Campomanes, que se convertirán en protectores de Olavide. Así, vuelve a la vida pública.

A partir de 1767 (el año de la expulsión de los jesuitas) es nombrado para varios cargos: director de un asilo para vagabundos, «perceptor del común» (o sea representante popular) de Madrid, intendente de Andalucía, superintendente de las proyectadas Nuevas Poblaciones en la Sierra Morena, creador de un instituto de formación teatral en Sevilla, consultor en asuntos de reforma agraria y universitaria, etc. Olavide aprovecha lo último para redactar un «Plan de estudios» que propone la secularización de la enseñanza universitaria, cuyas líneas generales adoptó en 1790 la Universidad de Salamanca, y después otras. Su plan agrario lo lleva a concebir la utopía de una justa sociedad rural en la Sierra Morena. Olavide invirtió ocho años en esta compleja empresa, enfrentando muchos intereses y dificultades que lo colocaran en medio de intrigas políticas nacionales y aun internacionales.

El acoso de los sectores conservadores y de la Iglesia creció rápidamente y encontró buenas razones como para que la Inquisición le siguiese un proceso secreto desde 1768: los libros que recibía de Francia, las reuniones de su salón literario, su asociación con la loggia El Gran Oriente de España, las decisiones anticlericales que había tomado a propósito de las Nuevas Poblaciones, etc. La caída del conde de Aranda no hizo sino complicar la delicada situación en la que se hallaba. En 1775 la Inquisición le inicia proceso abierto. Lo destruye de sus cargos y lo encarcela; en 1778 se le condena como «hereje mayor», se prohíben sus obras y se le sentencia a ocho años de prisión. En medio de eso fue además objeto de un libelo difamatorio titulado *Vida de don Guindo Cerezo, nacido, educado, instruido, sublimado y muerto según las luces del presente siglo* (1777), firmado por un tal «Justo Vera de la Ventosa».

Pero en los círculos ilustrados fuera de España fue defendido por

los mejores; al ser sentenciado, Diderot lo llama «mártir del fanatismo» y su caso es seguido con gran interés en varios países. Así, Olavide se convierte en un símbolo universal de la lucha entre las ideas modernas y las fuerzas oscurantistas; por eso, en 1780, el mismo Diderot lo honra publicando una breve biografía suya. Su nombre se pronuncia con admiración en toda Europa y aun en la recién nacida unión norteamericana. En un episodio realmente novelesco, se fuga de la prisión, escapa (con ayuda de personajes importantes) a Francia, donde ya había vivido por cortos períodos entre 1757 y 1764 y se establece por un tiempo en Toulouse y luego en Ginebra (por temor a ser extraditado), pero en 1781 ya está en París. Allí se vincula con Marmontel, D'Alembert, Diderot y otros enciclopedistas, lee copiosamente y se dedica a escribir. Otra vez la historia lo convertirá en protagonista: en 1789 estalla la Revolución Francesa y el peruano sufrirá los vaivenes y paradojas del proceso. La Convención le otorga la designación honorífica de «ciudadano adoptivo» de la República y forma parte de la delegación de extranjeros y proscritos de todo el mundo ante la Asamblea Nacional. Pero luego, temiendo los desórdenes revolucionarios, se refugia por tres años en un pueblo en la región del Loira, donde organiza una «Société populaire» y también —con esa capacidad tan suya para las labores prácticas— una fábrica y una granja. Y más tarde, en 1794, en plena época del Terror, será encarcelado por «sospechosos»; liberado al año siguiente va a vivir al castillo de un amigo suyo, donde terminará de escribir *El Evangelio en triunfo*. Otra paradoja es que cuando el precursor venezolano Francisco de Miranda trata de ganarlo para su causa independentista, Olavide se mostró reticente. Finalmente en 1798, gracias a un permiso especial del rey Carlos IV, vuelve —ya como ciudadano francés— a España, donde vivirá sus últimos años dedicado a escribir y publicar las obras que no pudieron circular durante su ostracismo.

La obra escrita de Olavide (cuya más completa documentación es el fruto de la paciente atención de Estuardo Núñez) apenas si refleja —como ya señalamos— la riqueza casi asombrosa de su vida: ésta nos interesa todavía, pero aquélla sólo tiene relativa validez para el lector actual. Aparte de que contribuyó de modo decisivo al movimiento ilustrado español, hay que reconocerle, al menos, dos méritos: es un precursor de tendencias literarias e intelectuales que no tenían antecedentes en el Perú ni en muchas partes de América; y es además uno de los pocos que en su época alcanzaron un rango de importancia inter-

nacional más allá del ámbito hispánico. Su obra fue leída y traducida repetidas veces al francés, italiano, ruso y otras lenguas; es decir, históricamente es una figura digna de consideración, pese a lo cual sólo recientemente ha sido examinada a fondo. Cultivó la novela, el teatro y la poesía, además de ser un «filósofo» que expuso sus ideas sobre temas sociales y políticos en variadas obras de reflexión y pensamiento; la mayor parte de esta obra es tardía, pues corresponde a sus últimos años en Francia y España.

Sólo en 1971 se pudieron volver a leer sus seis «novelas morales», que fueron publicadas todas en New York en 1828. Posteriormente se le ha atribuido una séptima, publicada ese mismo año en París; otra más, *El estudiante o el fruto de la bonnardez*, sólo se conoce por referencias. Esa producción lo convierte —descontando las «protounovelas» a las que antes nos hemos referido (4, 4, 1.)— en el primer novelista que aparece en América, en el sentido de cultivar el oficio con persistencia y con una conciencia clara del género. Haciendo la oportuna salvedad de que su influjo fue mínimo debido a su tardía publicación y al hecho de haber sido impresas en Estados Unidos, estas novelas son, sin embargo, anteriores a *El Periquillo Sarniento* de Lizardi (7.2.), considerado el primer novelista en tratar temas americanos. Sólo en una de las novelas de Olavide (*Teresa o el terremoto de Lima*) ocurre eso, pues en el resto los ambientes, someramente descritos, son españoles.

Se trata de novelas cortas cuya intención moral es visible desde sus títulos (*Paulina o el amor desinteresado*, *Lucía o la aldeana virtuosa*, etc.) y que reflejan la huella dominante de la novela moral y sentimental europea, tanto de la escuela inglesa como de la francesa. Puede considerarse al autor un modesto discípulo de Richardson, Fielding y del Marmontel de los *Comtes moraux* (1761). Todos los argumentos de Olavide parecen corraídos con un mismo patrón, salvo variantes incidentales, en el que la verosimilitud de la acción o la coherencia psicológica importan mucho menos que probar que el mal es perjudicial al individuo o la sociedad y que la virtud merece siempre ser recompensada: no ofrecen una visión de la realidad, sino una idealización de ella. El carácter convencional de la moraleja sorprenderá a los que admiren su vida, en la que había materiales novelescos mucho más sugestivos. No tienen tampoco nada de la gozosa sensualidad y espíritu satírico del *Tom Jones* (1749) de Fielding o del *Tristram Shandy* (1759-1767) de Sterne; y están todavía más lejos de la novela de costumbres libertinas como *Manon Lescaut* (1731) de Prévost o *Les liaisons dangereuses* (1782) de Laclos. Pero allí quedan como una primera manifes-

tación narrativa que obliga a reexaminar la historia del género en América.

Del teatro de Olavide sólo se conserva una pequeña muestra: la zarzuela en un acto titulada *El celoso burlado* (Madrid, 1764), que no significa gran cosa. Pero, en cambio, su aporte como traductor teatral (además de su ya mencionado reformismo de la escena española) es considerable: tratando de cambiar el gusto del público español, hizo y publicó versiones castellanas de obras de Racine (*Mitridates*, que también había adaptado «El Ciego de la Merced» [6.2.2.]; y *Fedra*), Voltaire (*Zaira*, *Casandro y Olimpia*, *Merope*) y de otros autores franceses menores. Ese aporte tiene más repercusión para España que para América y contribuirá al proceso innovador que hombres como Jovellanos y otros introducirían por entonces. Algo semejante pasa con su obra poética, en la que la tarea de traductor supera a la de creador. Sorprenderá que este hombre, cuya acción y personalidad inquietaron tanto a la Inquisición, fuese autor de unos *Poemas cristianos* (Madrid, 1799) y *El Salterio español* (Madrid, 1800), que es una versión parafrástica, a partir de la versión latina, de los Salmos de David y otros cantos del Antiguo Testamento. El primer libro no pasa de ser un simple devocionario, ilegible como poesía, pero el segundo puede considerarse una interpretación bastante fiel de los Salmos, aunque mucho menos inspirada que la de Fray Luis. Valen sobre todo para documentar su reafirmación de la doctrina y la tradición cristianas, lo que tal vez era un comprensible gesto defensivo ante la abierta campaña contra él.

Esto queda corroborado con la obra más celebrada en su tiempo: *El Evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado* (Valencia, 1797-1798), reflexión en forma epistolar (41 cartas de Mariano a Antonio) que alcanzó unas 20 ediciones en poco más de 50 años. Con sus cuatro volúmenes es la obra más extensa e importante del autor. La más debatida también porque puede verse como una diligente vuelta al redil católico tras sus veleidades de filósofo moderno o como un modo de mostrar que no había entre ambas cosas un escollo insalvable. (Hay que recordar, a este respecto, que la Ilustración española era básicamente católica y monárquica, lo que ayuda a explicar el desencanto de Olavide ante los excesos de la Revolución Francesa.) Ahora sabemos, gracias a Estuardo Núñez y a Gérard Dufour, que la censura eclesiástica y luego los editores franceses suprimieron, por muy distintas razones, una importante sección del texto (Cartas XXXV-XLI), que presentan un programa de reformas sociales de corte ilustrado,

sobre todo en el campo de las ideas educativas, que estaban influidas por Rousseau; esta mutilación contribuyó a crear una imagen distorsionada de una obra llena de contradicciones y ambigüedades, que él presenta como un libro «edificante, pero sin soltar un momento la razón de la mano». Escrita desde la cárcel y el destierro, es una defensa o descargo de su conducta intelectual, que trata de mostrar que el presunto hereje era en realidad un espíritu ecléctico, un «filósofo cristianizado», como se llamó a sí mismo Alzate (6.4.).

Quizá no le corresponde a Olavide un lugar en la historia de la literatura (la suya es una obra farragosa y de ardua lectura), sino en la de las ideas sociales y religiosas en el mundo hispánico moderno. Para un hombre que hizo tanto y cuya vida y acción dieron origen a leyendas que a su vez se convirtieron en motivos de otras obras literarias, este puesto resultará modesto comparado con la gloria que gozó, pero es el puesto que le corresponde con justicia.

Textos y crítica:

OLAVIDE, Pablo de. *Obras selectas*. Ed. de Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú, Ediciones del Centenario, 1987.

— *Cartas de Mariano a Antonio (El programa ilustrado de «El Evangelio en triunfo»)*. Ed. de Gérard Dufour. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1988.

DEFOURNEAUX, Marcelin. *Pablo de Olavide, el afrancesado*. México: Renacimiento, 1965.

PERDIGES DE BLAS, Luis. *Pablo de Olavide*. Madrid: Ed. Complutense, 1993.

### 6.9.3. La «Carta» de Viscardo

Como muchos pensadores y precursores de la emancipación en esta época, Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1798) pertenece más a la historia política que a la literaria, pero tampoco es ajena a ella: inspiró y sirvió a numerosos libertarios en la formulación del ideal americanista, lo que no puede ignorarse como antecedente en el proceso de nuestro ensayo y nuestras grandes preocupaciones intelectuales. Este jesuita nacido en Arequipa, sufrió exilio debido a la orden de expulsión de la Compañía (6.3.). Como tantos otros de su congregación, buscó refugio en Italia y se estableció en un pequeño



pueblo cerca de Génova. Después de pedir su secularización, esperó largos años la autorización para volver a su patria y recuperar sus bienes, lo que le fue denegado. En 1780, la noticia de la sublevación de Túpac Amaru en el Cuzco, provocó su inmediata reacción y decidió apoyarla. Sin saber que había sido sangrientamente sofocada, escribió varias cartas buscando el apoyo de John Uday, consul inglés en Liorna, y se ofreció a participar personalmente en una vasta acción revolucionaria. Con este fin, se trasladó a Londres en 1782 y allí permaneció un par de años, antes de regresar a Italia, donde presigió su campaña. En Francia terminó de redactar el mejor fruto de su pensamiento y activismo independentista: su *Carta a los Españoles Americanos*; años después moriría en Londres, donde estaba becado desde 1796.

La *Carta*... escrita entre 1782 y 1791 en francés, fue publicada por primera vez —gracias al prócer venezolano Francisco de Miranda— (7.3.) en 1799 y traducida al castellano en 1801; ambas ediciones se originaron en Londres, aunque la primera tiene pie de imprenta en Fíladelfia. Aprovechando la inminencia del tercer centenario del descubrimiento de América, Viscardo hace en su texto una encendida defensa del principio de la autodeterminación: «El Nuevo Mundo es nuestra patria, su historia es la nuestra, y en ella es que debemos examinar nuestra situación presente, para determinarnos por ella...» Y resuma implacablemente los tres siglos de coloniaje en cuatro palabras: *ingratitudez, injusticia, servidumbre y desolación*. La *Carta*... es el primer documento político que plantea sin ambages la independencia total y la justifica con argumentos convincentes. Su influencia sobre los hombres de su tiempo fue decisiva; Miranda la adoptó como suya, intervino en sus primeras ediciones y la utilizó en su campaña liberadora de 1806.

Textos y crítica:

VISCARDO Y GUZMÁN, Juan Pablo. *Obra completa*. Ed. de César Pacheco y Percy Cayo Córdoba. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú-Ediciones del Centenario, 1988.

SIMMONS, Merle. *Los escritos de Juan Pablo Viscardo y Guzmán. Precursor de la Independencia Hispanoamericana*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1983.

VARGAS UGARTE, Rubén. *La Carta a los Españoles Americanos de Don Juan Pablo Viscardo [sic] y Guzmán*. Lima: Editorial del CIMP, 1994.

## REGIÓN MEXICANA

### 6.9.4. Fray Servando, memorialista

Como la de Olavide (*supra*), la vida del novohispano Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827) parece superar en fama e interés a su propia obra, que resulta menos reconocible para la mayoría de lectores, pese a que fue —en su tiempo— una figura clave entre los hombres que se entregaron a la causa de la emancipación americana. La pasión política lo dominó intensamente, casi hasta consumirlo. Con sus incontables encarcelamientos, fugas, persecuciones, exilios y otras correrías, su existencia se convirtió en una constante y peligrosa aventura, que apenas se refleja lateralmente en su obra; en verdad, sólo si consideramos sus actos —en el contexto del difícil amanecer del México independiente, que él fue de los primeros en concebir— como parte de sus obras, podemos obtener el perfil entero de este hombre por muchos motivos singular. Como persona pública, fue sobre todo un ideólogo y un historiador; como escritor, fue un notable memorialista. Entre las poquísimas páginas de intención autobiográfica que se escribieron en América, las suyas, aunque truncas, son de las mejores, de las más novelescas. Es esta fase la que más nos interesa y la que revela a otro personaje, muy distinto del político y patriota ilustrado: un fray Servando que habla de sí mismo con fruición, egocentrismo y hasta con vanidad. Espoleado por las tensiones dispares de pensar la patria americana y elevarse a sí mismo en el trono de precursor, su obra muestra, en sus apremios y desigualdades, tanto las urgencias de la época como las debilidades de una personalidad por lo demás poderosa. Era un hombre contradictorio y complejo al que a veces es difícil entender (o admirar) en bloque, pues era capaz de ser republicano sin perder su afecto por España; de ligar sus pruritos aristocratizantes tanto a la nobleza peninsular como a la azteca; y de seguir siendo fraile dominico pese a afirmar explícitamente que había hecho de joven «un voto imprudente» y «por engaño».

Fray Servando se hizo notar primero como orador: en diciembre de 1794, a los 31 años, pronunció un famoso sermón en el que negaba —en la propia colegiata guadalupana, nada menos— la versión tradicional sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe: el gran escándalo que produjo motivó un proceso que le costará el exilio a Santander (1795), una condena de reclusión conventual por 10 años y la suspensión definitiva de su derecho a enseñar, predicar y confesar.

Así comenzó su destino de rebelde, perseguido, fugitivo y errante, que lo llevará por muchos lugares. Su primera fuga data de 1796; decenas de huídas sucesivas en diversas cárceles y ciudades lo convertirán en un artista de la fuga, que lleva a cabo a pesar de grilletes y estricta vigilancia. Tras fugarse de su reclusión en un convento de Burgos, llega a Francia en 1800 disfrazado de clérigo francés, lo que es casi cómico.

En París, conoce a Simón Rodríguez, maestro de Bolívar, y traduce la *Atala* de Chateaubriand. Pasa un tiempo en Italia y cuando vuelve a España en 1803 es nuevamente detenido y encarcelado; se fuga varias veces más y en 1806 se refugia en Portugal, donde permanecerá dos años, ocupándose de los españoles perseguidos por las tropas napoleónicas. Gracias a estos servicios, se le permite volver a España como capellán. Cae prisionero de los franceses y sufre prisión en Zaragoza de donde, inevitablemente, se escapa. En 1811 se dirige a Londres para imprimir (con el seudónimo de «José Gue-tran») su *Historia de la revolución de Nueva España* (1813), en la que no se ahorra elementos panfletarios y de propaganda. Allí conoce al gran liberal Blanco White; en la revista de éste, *El Español*, publica su *Carta de un americano* y polemiza con el mismo director. Favorecido con una pensión inglesa, viaja en 1816 a Estados Unidos y organiza, con Francisco Javier Mina, militar español de ideas liberales, una expedición libertadora a México. La expedición fracasa (junio 1817), Mina muere y fray Servando es apresado y enjuiciado. En la cárcel de la Inquisición escribe su *Apología y la Relación de lo sucedido en Europa... hasta octubre de 1805*, que constituye su obra memorialista.

Preso en el Castillo de San Juan de Ulúa, redacta en 1820 piezas fundamentales de su obra política: *Manifiesto apologetico, Carta de despedida a los mexicanos* (que aparece al año siguiente) e *Idea de la Constitución*. Es embarcado para España, pero, como de costumbre, escapa y llega otra vez a Estados Unidos. En Filadelfia, foco del pensamiento anticolonial, publica su *Memoria político-instructiva* y otros escritos políticos. En 1822 es elegido representante en la Asamblea Constituyente mexicana. Aunque en este año se confirma la independencia de ese país, fray Servando sufre todavía prisión a manos de un gobernador español y escribe su *Exposición de la persecución que he padecido...* Liberado, será prisionero también del gobierno de Iturbide, que se ha proclamado Emperador de México y que ha sido blanco de sus críticas. Con la caída de Iturbide (1823) es elegido diputado al

Segundo Congreso Constituyente. En 1825, dos años antes de morir, publica su última obra: *Discurso sobre la encíclica del Papa León XII*.

La obra es amplia: sermones, historia, manifiestos, memorias, cartas, discursos... Son, en su mayoría, los géneros «públicos» que ese tiempo agitado favorecía y estimulaba. Pero pese a su variedad y vastedad, esa obra sólo refleja en parte la riqueza fabulosa de una vida que parece la síntesis de varias. De hecho, sus *Memorias* (con este título se conocen la *Apología* y la *Relación*... desde que las publicó por primera vez Manuel Payno en 1856) sólo cubren una porción de su vida y dejan fuera sus apasionantes años finales. La *Apología* es una autodefensa en seis capítulos de su célebre sermón guadalupano, en el que expone sus razones y critica a sus censores; la *Relación*... cubre sólo 10 años de su intensa vida europea. Pero lo que tenemos basta para darnos una idea de la dimensión de esa personalidad, de sus luces y sus sombras, de sus aciertos y errores, de sus convicciones de iluminista y sus aires de iluminado, de su inteligencia y su ironía, de su arte de recordar y contar. Sin negar la importancia de su labor histórica (es el primer historiador de la emancipación mexicana, entonces en pleno proceso) y de su acción ideológica (que lo coloca entre los más destacados precursores del pensamiento liberal y democrático), literariamente son las páginas de las *Memorias* — sobre todo en la *Relación*... — las que nos dan el mejor fray Servando y las que siguen proyectando su leyenda. Prueba de ello es que se convirtió en personaje novelístico del cubano Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante* (1969). Personalidad extraña y desconcertante la de fray Servando fue — como tantos otros americanos de su generación y como los personajes de Carpentier — un hombre escindido entre dos mundos.

Textos y crítica:

MIER, Fray Servando Teresa de. *Memorias*. Ed. de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 1946, 2 vols.

———. *Ideario político*. Ed. de Edmundo O'Gorman. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1978.

———. *Historia de la revolución de Nueva España*. Ed. crítica de A. Saint-Lu et al. París: Publicaciones de La Sorbonne, 1990.

LOMBARDI, John V. *The Political Ideology of Fray Servando Teresa de Mier*. Cuernavaca: CIDOC, 1968.

### 6.10. El periodismo, las sociedades ilustradas y el pensamiento liberador

Este capítulo no quedaría completo si no hiciésemos referencia al notable papel que cumplió el periodismo en el debate intelectual de fines del siglo XVIII y en el proceso social que llevará a la emancipación americana; lo mismo puede decirse de las sociedades literarias y científicas, que reemplazaron a las antiguas academias dando un sentido más vigente a esas actividades y proyectándolas en una visión optimista y práctica del futuro. Un fenómeno muy interesante de la vida cultural de esos años es la aparición de «corporaciones intelectuales», colectivos en los que fermentaban las nuevas actitudes que daban impulso a cambios profundos.

Algunas de esas entidades fueron las «logias» en las que se refugiaban los pensadores más radicales para escapar del largo brazo de la censura eclesiástica y política, y poder discutir sus ideas en libertad. Muchas de ellas fueron semilleros del pensamiento precursor y libertario crollo, y dieron a la guerra de emancipación un respaldo filosófico de gran fuerza: la lucha contra España era una lucha contra la esclavitud y en favor de la justicia y felicidad humanas. Siguiendo en verdad el modelo de las sociedades ilustradas que se multiplicaban en la península, los americanos fueron fundando las suyas como un símbolo de la madurez intelectual y de la identidad cultural de sus respectivos jurisdicciones; la idea de nación, como realidad distinta de España y de los pueblos vecinos, nace en el seno de esas sociedades. Entre ellas cabe mencionar algunas importantes: la «Sociedad Académica de Amantes de Lima» (1790), que emergió a partir de la «Asociación Filarmónica» (1787), en el Perú; la «Real Sociedad Patriótica» (1793) en Cuba; la «Arcadia Mexicana» (1808); la «Sociedad Económica Amigos del País» de Quito, etc. Más tardos son el «Salón Literario» (1837) y la «Asociación de la Joven Generación Argentina» (1838), en ese país, que contribuyeron a definir el ideario nacional y que Echeverría ayudó a organizar y transformar.

El periodismo es una pasión de la época, una forma de diseminar rápidamente la información y la cultura que rompe las barreras que antes existían entre los letrados y el público general. Es un instrumento ideal para la revolución ilustrada, pues satisface varios de sus gustos básicos: enciclopedismo, curiosidad, utilidad, entretenimiento. No todo lo que difunde es necesariamente literario o cultural, pero es un

vehículo de ideas e información que fertiliza el campo en el que aquellas se producen, y en ese sentido tiene una enorme importancia. Incluso es posible afirmar que cumplió en su tiempo una función de mayor peso que la que tiene en nuestro siglo, consumido por la demanda de mera información; los periódicos de aquella época planteaban cuestiones de fondo, como las relativas a la ciencia, la educación, la filosofía, etc. En las últimas décadas del XVIII y más todavía al amanecer el siglo XIX, buena parte de la actividad intelectual y creadora se transmitirá a través de periódicos y revistas; un considerable número de escritores dirigieron y promovieron estos órganos o colaboraron intencionalmente en ellos.

En la época que estamos examinando, hubo además un periodismo clandestino o eventual que cumplió otra función: agitar las conciencias con manifiestos, pronunciamientos y panfletos que cuestionaban la autoridad colonial y apoyaban la causa emancipadora. Y hay también toda una literatura (o para-literatura) culta o popular, filosófica o festiva, estimulada por el nuevo fervor nacionalista y que se disemina de manera subterránea para burlar a la autoridad. Un curioso y poco citado ejemplo de eso es el «Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elisios» del patriota argentino Bernardo de Monteagudo (1785-1825), escrito en Charcas en 1809 y que circuló de mano en mano en la época de las decisivas batallas de Chuquisaca y La Paz.

Se considera que el primer periódico que apareció en América del Sur fue una publicación peruana: la *Gaceta de Lima*, que circuló, con interrupciones nada menos que durante 50 años (1744-1794). Algunas publicaciones tuvieron que circular desde Europa, principalmente desde Inglaterra —refugio de liberales— o Francia, y se dirigían a la comunidad hispanoamericana como una totalidad. Lo cual sirvió también para unificarlos alrededor de una mística continental. De la larga lista de órganos periodísticos en los que hoy podemos hallar un resumen de los logros y aspiraciones de la época, destacaremos un nombre capital: el del *Mercurio Peruano*.

Lo publicaba la «Sociedad Económica de Amantes de Lima», un culto cenáculo de ilustrados y patriotas peruanos. Entre 1791 y 1795 alcanzó a publicar más de 600 números (aparecía dos veces a la semana, los domingos y los jueves), lo que ya es una hazaña periodística. El director era Jacinto Calero y Moreira, quien firma el famoso «Prospecto» que anuncia su aparición y que señala todo un programa: para evitar que el Perú siga ocupando «un lugar muy reducido en el cuadro del Universo», el principal tema de la revista será la historia «contra-

da a la dilucidación y conocimiento práctico de nuestros principales establecimientos», pero también las obras públicas, el comercio, la literatura, la moral, la educación, las bellas artes... En todo, el objetivo es esclarecer e ilustrar:

¿No será, pues, provechoso y agradable el conocer física y cronológicamente aquellos asuntos de que estamos rodeados y que, por decirlo así, tocamos continuamente con mano incierta y a oscuras de toda noticia positiva?

Pese al tono respetuoso ante el poder virreinal, se irá notando en sus páginas una creciente inquietud social y la idea en germen de pertenecer a una nación distinta de España. La gran mayoría de las colaboraciones estaban firmadas con anagramas o seudónimos griegos, pero sabemos que entre sus autores habían ilustres peruanos, como el sabio y político Hipólito Unánue (1755-1833) y el precursor José Baquijano y Carrillo (1751-1817), a quien el poeta Melgar (7.5.) dedicaría una «Oda a la Libertad» (1812). En 1791, Baquijano publicó en el *Mercurio...* bajo el seudónimo «Cephalio», su «Disertación histórica y política sobre el comercio del Perú», una importante propuesta económica que comienza con una descripción física del país. Leer el *Mercurio Peruano* es leer un resumen de todo lo que interesaba a las clases mejor educadas del país y conocer su filantrópico interés por el progreso del pueblo, las reformas sociales y el cambio político en el continente.

Otros periódicos de interés deben mencionarse: la *Gaceta de México* (1784-1809); las *Gacetas de Literatura de México* (1788-1795); *El Papel Periódico de La Habana* (1790-1804); las *Primitias de la Cultura de Quito* (1791); *El Telégrafo Mercantil* (1801-1802) de Buenos Aires; el *Semanario del Nuevo Reino de Granada* (1808-1811) de Bogotá; la *Gaceta de Caracas* y el *Semanario de Nueva Granada* (ambos de 1808); *El Despertador Mexicano* (1810), etc. La colonia sobreviviría todavía algunos años más—y, en el caso de Cuba y Puerto Rico, todo un siglo, pero estas publicaciones ayudan a comprender que el sistema había cumplido ya su ciclo histórico y que su espíritu estaba agotado. Una nueva era estaba por comenzar.

Obras y crítica:

*Gaceta de Lima*. Ed. facsimilar. Comp. y pról. de José Durand. 2 vols. Lima: COFIDE, 1992.

*Mercurio Peruano* (1791-1795). Ed. facsimilar, 12 vols. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1964-1966.

*Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII*. Ed. José Carlos Chiaramonte. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1979.

*Pensamiento político de la Emancipación*. 2 vols. Ed. de José Luis Romero y Luis Alberto Romero. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

CARTER, Boyd G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: De Andrea, 1968, pp. 9-11.

OWEN ALDRIDGE, A., ed. *The Ibero-American Enlightenment*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.

## Capítulo 7

# ENTRE NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

### 7.1. Una gran pugna literaria

Al comenzar el siglo XIX, el predominio del neoclasicismo —proveniente de las últimas décadas del XVIII— continúa, pero ahora tras-pasado por los primeros conatos y anuncios de una nueva sensibilidad: la que provocará, más tarde en el siglo, la gran eclósión del romanticismo. De hecho, uno de los aspectos más interesantes de las letras americanas a comienzos del XIX es ese juego de tensiones, oposiciones y asimilaciones que ambas formas van produciendo entre sí (y a veces dentro de un mismo autor), pugna a través de la cual se definirá la evolución intelectual y cultural de las mayores figuras de la época. Puede decirse también que esta cuestión neoclasicismo/romanticismo es otra variante del eterno dilema entre las formas heredadas del pasado y las que se asocian a la actualidad, o tal vez entre un estilo definido por la rigidez que imponía y otro por la flexibilidad que prometía. Pero en el presente capítulo destacaremos lo que resulta específico de esta instancia literaria: su estrecha vinculación con la situación histórica que se vivía entonces; es decir, la gran causa de la emancipación americana y la primera fase de la organización de las naciones sobera-

nas. Nuestras letras del primer cuarto del siglo aparecen formando parte de un vasto movimiento intelectual cuyo proyecto es marcadamente político. Sin exagerar, es posible llamar «comprometida» a la mayor parte de la literatura del periodo: imposible desligar la batalla intelectual de la otra.

Tampoco es posible ignorar el papel que juega en ese proceso la situación política por la que atravesaba España: la invasión napoleónica de la península provoca en 1808 el traslado a Bayona del rey Fernando VII, quien abdica en favor de José I Bonaparte. Así, la dinastía borbónica queda temporalmente interrumpida y se jura una Constitución afrancesada, mientras se organiza la resistencia popular contra los invasores y se producen los alzamientos y masacres que tan vigorosamente pintaría Goya. Al conocerse estas noticias en América, que se encontraba entonces en el apogeo de la lucha emancipadora, surge, por un lado, un movimiento de fidelidad hacia el rey depuesto y, por otro, una reafirmación del poder de las autoridades coloniales, cuya estrategia llegaba convenientemente a la beligerancia de los crollos a la amenaza europea contra el imperio español. Por eso, en 1809, una orden declara que las posesiones americanas son parte «esencial e integrante» de España. Las Cortes constituyentes, reunidas en Cádiz en 1810, señalan un momento clave en la historia política del ámbito hispánico: el corto auge del liberalismo y el empuje irresistible de los movimientos revolucionarios hispanoamericanos. Las Cortes, que incluyeron entre sus miembros, como diputados ultramarinos, a destacados representantes de estos mismos movimientos, decretaron, por primera vez, la igualdad de derechos de los americanos y peninsulares. Cuando en 1814, tras los serios reveses militares de Napoleón en Rusia y España, Fernando VII es restaurado en el trono, una de las primeras cosas que hace es derogar la Constitución de 1812 e imponer un régimen absolutista y represivo, que desvanece las últimas esperanzas de los sectores «fidelistas» en América: no hay otra solución que la lucha armada, no hay otro destino que la independencia total. Pero las armas ideológicas con las que esa lucha se libra son frutos que maduraron bajo el interregno liberal. Y en ese fervor americanista, la literatura y casi toda manifestación escrita servirá como un instrumento directo para atizar el fuego emancipador.

El neoclasicismo dieciochesco se contagia con nuevos ideales, que alteran en cierta medida su signo original: la emoción por la naturaleza americana, el interés sentimental por el indio, el patriotismo libertario, la exaltación por las figuras heroicas, el estremecimiento ante los insonda-

bles misterios del destino. Los rasgos morbosos y emocionales de la experiencia espiritual empiezan a acentuarse y a señalar un desplazamiento en la visión literaria de los hombres de ese tiempo, que abren cada vez más los secretos de su alma; el sesgo confesional e íntimo de su expresión es notorio e introduce el elemento subjetivista (y aun egoísta) que comienza a definir el período. Pero no hay que ignorar la otra cara de esa visión: la intensa preocupación por los fenómenos sociales y la realidad política. La esfera privada y la pública se conectan sin dificultad a través de una concepción heroica y grandiosa de la vida, según la cual el poeta o artista es también un hombre cívico, un atrevido soñador y un ciudadano responsable. Los hombres de letras, los líderes y los fundadores políticos comparten quehaceres e inquietudes; intercambian sus papeles y se inspiran unos en otros; obra escrita y acción realizada tienen una marcada equivalencia moral y estética en la valoración de la época. Por entonces, el romanticismo no era sino una vaga idea que flotaba en el ambiente, una inquietud que se filtraba ocasionalmente a partir de noticias y lecturas provenientes de Francia o Inglaterra (Chateaubriand, Lamartine, Byron, «Ossian»), pero es, sin embargo, un sustrato esencial sobre el cual se engrán las principales manifestaciones literarias del resto del siglo. Mientras asistimos al lento ocaso de la actitud neoclásica, presentimos el amanecer prerromántico americano. Hay que hablar de ese doble proceso que cubre una época breve pero decisiva.

Textos y crítica:

CARILLA, Emilio, ed. *Poesía de la Independencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

— *La poesía de la emancipación*. Lima: Artes Gráficas Jurídica, 1971 («Colección Documental de la Independencia del Perú», vol. 24).

CARILLA, Emilio. *La literatura de la Independencia hispanoamericana*. 2.ª ed. Buenos Aires, Eudeba: 1968.

## ÁREA MEXICANA

### 7.2. Lizardi, periodista y novelista

Una figura capital es la del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827): es nuestro primer novelista moderno cuyos temas y personajes son hispanoamericanos. Lo curioso es que la nove-

dad de cultivar un género que apenas pudo manifestarse de modo embrionario durante la colonia (4.4.), se apoya en un retorno al modelo pi-carecco, que en la metrópoli había concluido ya su ciclo, lo que ilustra bien sobre los distintos modos y ritmos según los cuales pueden evolucionar ambas literaturas. La formación neoclásica de Lizardi, que subraya los aspectos ejemplarizantes de la literatura, y las huellas del pensamiento ilustrado en su formación intelectual, no deben hacernos olvidar, sin embargo, las afinidades prerrománticas del autor: baste señalar la existencia de su novela *Noches tristes* (México, 1818), declarada imitación de las *Noches lúgubres* (1778-1790) de Cadalso, para probarlo.

Es conveniente anotar que su prosa periodística y novelística forman parte de un mismo empeño; en verdad, ésta proviene de aquélla y ese vínculo se nota tanto en la forma de composición como en las ideas y el afán moralizador de las costumbres que guían su ficción. El periodismo fue la verdadera escuela literaria de este autodidacta: un observatorio de la realidad social y un vehículo para criticarla. También es su verdadera vida, pues poco hay que decir de su biografía que no esté envuelta en esa actividad. (Este hecho nos recuerda, de paso, la extraordinaria importancia que el periodismo —fundado el siglo anterior ([6.10]— alcanzará en éste como vehículo y forma literaria.) También fue su modo de subsistencia, lo que no era algo frecuente entre los que practicaban la profesión en esa época. Tener que ganarse la vida ejerciendo el periodismo —«escribe para comer» dijeron de él, como una acusación, los sectores clericales a los que él había atacado— da también un indicio de cómo iba evolucionando la vida intelectual en la sociedad americana: el sistema de mecenazgo y el ejercicio literario como una elegante actividad de la «clase ociosa» colonial habían llegado prácticamente a su fin.

La posición de Lizardi ante la lucha por la independencia mexicana es singular y ha dado origen a algunos malentendidos. Era un reformista moderado que no compararía con los criollos ilustrados mexicanos el sentimiento antihispanico y ultranacionalista: el mal que aquejaba la vida política de su sociedad no estaba, para él, en el dominio colonial, sino en sus aspectos irracionales y excesivos, que negaban el imperio de las leyes naturales y el derecho a la justicia y al bienestar. En la sociedad que avizoraban esos criollos —el germen de la burguesía mexicana—, Lizardi sentía que ocupaba un lugar marginal: ciertos ideales e impulsos intelectuales los unían estratégicamente, pero no la concreta situación económica y social.

Lizardi era el pariente pobre de una clase que había adquirido considerable poder gracias a una serie de maniobras y coyunturas políticas, entre las que hay que mencionar la Constitución liberal española de 1812, de breve vida; el Plan del criollo Iturbide para la independencia (1821) y su corto gobierno como Emperador de México (1822); y finalmente la Constitución de 1824 que estableció el régimen presidencial e inició la verdadera vida independiente mexicana. En el vertiginoso escenario que le tocó vivir, Lizardi no respondió como un político, sino como un poeta primero, luego como periodista y finalmente como novelista; y en la variedad de esas respuestas se vislumbran las perplejidades y sobresaltos de su espíritu, así como su honesta independencia frente a las presiones de un ambiente en estado de agitación.

En su poesía, que no pasa de ser hoy una curiosidad, figura, por ejemplo, una composición —la primera que se le conoce— titulada «Polaca... en honor de Nuestro Católico Monarca el Señor Don Fernando Séptimo», que celebra su advenimiento al trono y da una idea de sus sentimientos hacia la corona. Cultivó también el teatro y llegó a escribir unas nueve obras —al parecer nunca representadas—, de lo más variadas en inspiración y asunto: se cuentan entre ellas un *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe* (1813) y dos obras de actualidad histórica, *El Unipersonal de don Agustín de Iturbide, Emperador de México* (1823) y *El grito de libertad en el pueblo de Dolores* (1827). Escribió también un conjunto de *Fábulas* (México, 1817).

Pero lo más significativo y duradero de él está en el campo de la prosa periodística y narrativa. Lizardi quería ser —y fue— sobre todo un testigo y comentarista del contorno social de su tiempo; el periodismo era el vehículo idóneo para realizar esa función: cumplía con los ideales que la Ilustración le había encomendado en el siglo anterior: informar, educar, entretener y criticar. Lizardi fundó, dirigió y colaboró en varios periódicos mexicanos. El auge del periodismo nacional fue estimulado por la promulgación de las leyes de 1812 que garantizaban, entre otras, la libertad de prensa. La restauración de Fernando VII y el retorno del absolutismo en la península, muy pronto hicieron de esa libertad algo más bien nominal, por lo menos hasta 1820 en que fue restablecida; de hecho, la historia periodística de Lizardi (y seguramente la de otros como él) está marcada por censuras, persecuciones y hasta encarcelamientos, así como por los astutos recursos con los que el escritor trató de superar esas presiones y ser fiel a su visión de la realidad.

De todos los periódicos a cuya existencia estuvo vinculado, ninguno supera a aquel con el que ha llegado, justamente, a identificarse, pues usa su nombre como seudónimo: *El Pensador Mexicano* (1812-1814). Puede considerarse a este periódico como una obra personal suya, en el mismo sentido en el que los publicados por Juan Montalvo lo serán: aparte de ser su fundador, era prácticamente su único redactor, y siguió publicándolo incluso desde la cárcel, donde estuvo unos siete meses debido a un artículo suyo sobre el virrey Venegas y los insurrectos criollos, publicado en el número de diciembre de 1812. Irónicamente, sólo salió de la prisión gracias a otro texto que escribió en favor del sucesor de Venegas. Durante sus dos años de publicación, *El Pensador*... alcanzó unos 45 números en tres distintas series, que registran los vaivenes de la posición lizardiana frente a los acontecimientos políticos de la hora, y que permiten apreciar la distinta percepción que de ellos tenían tanto las autoridades coloniales como los líderes rebeldes: fue considerado un elemento sospechoso o peligroso alternativamente por ambos bandos. Lo que no se modificó fue su espíritu crítico de las costumbres y males inveterados de la sociedad mexicana, y su afán de mejorarlas o cambiarlos sin dejar de ser un testigo comprensivo, fruto de esa misma sociedad.

Su actividad a través de *El Pensador*... está complementada por una miscelánea de folletos, calendarios y panfletos ocasionales. El conjunto demuestra que Lizardi fue un agudo observador y comentarista de la actualidad, un talento satírico y un amable moralista preocupado por la dirección que su país debía tomar para alcanzar los fines que se había prometido a sí mismo. Al ser restaurada la Inquisición en 1814, la vida del periódico dejó de ser posible y Lizardi, denunciado como enemigo de la Iglesia, tuvo que suspender su publicación. Persistirá, sin embargo, en la actividad periodística, con la publicación de hojas como *Alacena de Frierías*, *El Casoncio de la Alacena*, *El Conductor Eléctrico* y *Conversaciones del Payo y el Sacristán*, de intención siempre satírica y crítica. Aún en 1826, un año antes de su muerte en la mayor pobreza, fundó un nuevo periódico: *El Correo Semanario de México*. Vista en conjunto su obra periodística, puede decirse que el gran aporte del autor consistió en introducir en el espíritu enciclopedista algo acartonado de la Ilustración, un tono decididamente popular, un ingrediente de vivacidad y frescura propio de quien se siente más comprometido con los individuos concretos que con las instituciones.

Los tropiezos que sufrió como periodista de *El Pensador*... forzaron a Lizardi a buscar un nuevo medio literario que le evitase caer en

el silencio y le permitiese continuar comunicando sus ideas sobre la actualidad; ese medio fue el lenguaje novelístico, cuya expresión más lograda fue *El Periquillo Sarmiento* (México, 1816), primera de una serie de novelas que están entre las más tempranas e interesantes manifestaciones modernas del género en el continente: son ficciones que se presentan inequívocamente como tales, conscientes de su naturaleza literaria. No sólo la novela le ofrece la salida a los problemas que le había creado la práctica periodística, sino que su composición tiene, como ya apuntamos, un rasgo claramente asociado con esa práctica: el de ser una novela concebida para publicarse como un folletín por entregas (dos capítulos por semana). Es decir, Lizardi llegó a cultivar el género novelístico por razones circunstanciales. Pero sortear el asedio no era fácil y el autor tuvo que suspender también, por presión de la censura, la publicación de la novela, pues el cuarto fascículo, que contenía una condena de la esclavitud, no llegó a imprimirse; sólo fue reanudada y completada póstumamente (1830-31).

Antes de la publicación original, Lizardi hizo circular un «Prospecto» (1815) de la novela, en la que declaraba las intenciones de su obra y buscaba el apoyo de posibles subscriptores. La novela, nos dice, está escrita como «una miscelánea divertida, crítica y moral». Estas notas —la amenidad de la historia y su carácter edificante— siguen siendo visibles para el lector contemporáneo. Lo primero se advierte desde el título, que contiene un gracioso juego de palabras: «Sarmiento», y no «Sarmiento», es llamado el personaje por las erupciones urticantes que salpican su rostro. El hecho de que el protagonista sea el narrador en primera persona y que su relato sea un recuento de su azarosa vida es un claro indicio de su filiación picaresca; también lo recuerda la semejanza de su título con *El Periquillo, el de las gallineras* (1668) del español Francisco Santos, expresión menor del género que Lizardi debió conocer y quizá recordar al escribir su novela.

Pero en la novela de Lizardi el nombre de Periquillo tiene un valor simbólico o emblemático más hondo que el de ser el apodo picaresco de Pedro Sarmiento. El nombre alude evidentemente a *perico*, especie de loro o papagayo, y semejante a ellos por su habilidad para imitar el lenguaje humano. Aparte de que el origen del nombre dado al protagonista se basa en una fácil asociación cromática (usa chaqueta verde y pantalones amarillos) y de que en la novela hay otros personajes con apodos reveladores (Aguilita es un astuto ladrón, Januario se caracteriza por su duplicidad, etc.), la virtud imitativa alude a la esencial ambigüedad interna de Periquillo, a su tendencia a remedar, simular y en-



ganar, asumiendo más de una vez actitudes que son meros reflejos de las personas que lo rodean, sean éstas influencias benignas o negativas. El juego de apariencias, mimetismos, dobleces e identidades fingidas en que se convierte su vida, puede verse como un remanente o variente del viejo motivo barroco de la ilusión y el desengaño, trasladado del campo estético-filosófico al de la crítica social.

Periquillo es un hombre sin cualidades, pero que puede pasar por uno de ellos si cuenta con un estímulo cercano y suficientemente poderoso: su alma es una realidad amorfa y pasiva que se adapta a las circunstancias que se presentan. Si es verdad que las apariencias engañan, también es cierto que la imitación—de lo malo o de lo bueno, según el caso—forma parte del proceso formativo del individuo; Periquillo ha hecho de eso un arte, una ficción que interpreta como un actor, que se confunde constantemente su vida misma y la suplantada. En los disfraces morales que adopta nos da un indicio de quién es o, más bien, de quién quiere ser. Al escribir una obra de ficción para contar «mi vida sin disfraz», subraya paradójicamente el simbolismo de su nombre y su cambiante personalidad, que tñe el texto con el rasgo moralista de la imitación; por eso, aunque él ha errado su camino, advierte a sus hijos:

No permita Dios que después de mis días os abandonéis al vicio y toméis sólo el mal ejemplo de vuestro padre, quizá con la necia esperanza de enmendaros como él a mitad de la carrera de vuestra vida... (V, VIII).

Si en líneas generales, la novela sigue el molde picaresco (narración autobiográfica, composición episódica, mezcla de incidentes infortunados y cómicos), en dos aspectos esenciales se separa de él. Uno tiene que ver con la textura del protagonista que hemos señalado arriba: el personaje apicarrado no es el primer responsable de sus desgracias, sino la educación recibida (o la falta de ella) que, al no modificar las malas influencias, lo empuja a una vida desastrada y azarosa, sin dirección moral. Hay una especie de analogía entre el mal físico y la falla ética que sufre el protagonista: así como no es culpable de su sarna, tampoco es culpable de carecer de la fuerza espiritual para dirigir su propia existencia. Pese a ello, hacia el final de ella se corrige y arrepiente, y muere como el «hombre de bien» que siempre quiso y nunca pudo ser. La visión es roussoniana: el hombre es bueno, pero la sociedad lo corrompe.

El otro aspecto es todavía más importante: si Lizardi imita el mo-

delo picaresco, no imita su lenguaje porque sabe que habla de un mundo colonial y que se dirige a un público americano, del todo distintos a los de la península. El lenguaje de su novela es decididamente criollo, con abundantes giros populares, voces indígenas, dialectos, jergas (de médicos, abogados o delincuentes) y otras formas de lenguaje consideradas vulgares, por lo que en su época fue criticado. *El Periquillo*... es una picaresca trasplantada y adaptada al gusto mexicano, que el autor conocía tan bien. Antes hubo expresiones novelísticas en América; ésta es la primera que refleja su aclimatación a nuestro ambiente y cultura.

El autor pretende que el Periquillo, ya reformado y maduro, escriba su vida para aleccionar a sus hijos y evitarles sufrimientos parecidos, al tiempo que llama la atención a las autoridades y hombres de su tiempo sobre todo lo que hay que cambiar y mejorar. Lo que pesa, pues, es la intención moralizante, que explica los largos y muchas veces tediosos comentarios en los que se distrae para justificar ciertas situaciones de su propia narración, o la repetición de situaciones y escenas que le permiten subrayar su edificante mensaje. Al hacerlo así, las obstruye e interfiere excesivamente: son las consecuencias quizá inevitables de la inclinación reformista del autor y de las costumbres literarias de la época. Pero no puede negarse que el plano narrativo mismo tiene animación y variedad, retratos y descripciones pintorescos, humor y agudeza satírica, auténtico sabor popular. Para conocer la vida cotidiana del México de la época no hay mejor ni más sabrosa fuente de información que *El Periquillo*.... Con el protagonista, entramos y salimos de escuelas, conventos, cárceles, tabernas, casas familiares, plazas públicas, hospitales; y también hacemos viajes, sufrimos naufragios y ejercemos los más variados oficios y profesiones. El cuadro es colorido y abigarrado, rico en detalles y observaciones puntuales de un hombre que conocía bien el mundo que lo rodeaba y tenía mucho que decir sobre él. Y cuando abandona este ambiente (como ocurre con el viaje del protagonista a Manila), lo hace para oponerle la imagen utópica de una sociedad donde los presentes males no existen.

Sus críticas a la realidad social y política del país reflejan su actitud personal, pero también la de un sector—el menos favorecido—de la clase criolla mexicana; de este modo, el libro nos permite tomar la temperatura que había alcanzado en ese momento la tensión entre los defensores del *status quo* y los que querían el cambio, entre la vieja y la nueva sociedad. Al condenar la ineficiencia, los abusos y corrupciones de la nobleza, el clero y la burocracia colonial, un nuevo espíritu—el

de la pequeña burguesía nacional— aparece en la literatura mexicana. Y estéticamente se aparta de los gustos algo acartonados del neoclasicismo practicado por otros intelectuales mexicanos; para él el arte de escribir tenía algo de simple artesanía, que no vacilaba en compararse con la del zapatero.

Pero no hay que exagerar y convertir la novela en un alegato político. No lo era ni en la intención del autor ni en la realidad de sus páginas, repletas de gravedad eticista y elaborados argumentos filosóficos de raíz tradicional, aceptables en verdad para cualquier hombre razonable, más que para espíritus rebeldes. Una mezcla de moderación y ambigüedad, sumada sin duda a la siempre pendiente amenaza de la censura, hicieron que la crítica de *El Periquillo*... pareciera, sobre todo hoy, o tímida o convencional, lo que ha contribuido a la cambiantes fortuna que el autor del libro ha tenido en manos de sus comentaristas a lo largo del tiempo: para Ignacio Alamirano era un mártir de la libertad, mientras que los miembros del Ateneo de la Juventud (1909-1914) consideraron que su importancia actual era menor que en su tiempo. Más importante que discutir el vigor crítico de la novela, es reconocer—si queremos juzgarla como obra de arte— que esa carga digresiva y adoctrinante que se adhiere al relato, resistente su textura narrativa y hace engorrosa la lectura de ciertos pasajes. Cuando predica y adopta el aire de severo censor de las debilidades de su personaje y las miserias del mundillo social, Lizardi parece olvidarse de las reglas de la ficción; cuando las tiene presentes muestra que tiene innatas cualidades de narrador, reconocibles por la vivacidad y la gracia humana de su visión. Y éstas son las principales razones por las cuales lo seguimos leyendo.

Lizardi escribió tres novelas más: ninguna de las cuales alcanzó la fama de la primera. En 1818 aparecieron la ya mencionada *Noches tristes* (que en 1819 y con el añadido de un capítulo final, pasó a llamarse *Noches tristes y día alegre*) y el primer volumen de *La Quijotita y su prima*, cuyo segundo volumen vio la luz al año siguiente. La última, *Don Catrín de la Fachenda*, sólo aparecería póstumamente en 1832. La tesis moralizante de *Noches tristes*... es todavía más elemental e ingenua que la del *Periquillo*...; según lo declara en el «Argumento» que la precede, se propone «enseñar al lector a humillarse y adorar en silencio los decretos de la... Providencia». El protagonista Teófilo (el nombre tiene un obvio simbolismo, pues es un devoto de Dios) es acusado falsamente y llevado a prisión donde, tras cuatro noches tormentosas con

visiones infernales y macabras, alcanza la gracia divina. Detrás de esta historia narrada mediante diálogos, hay una oblicua referencia a cierto estado del ánimo nacional, descontento con la situación presente e incierto respecto del futuro. Aparte de eso y de su gusto prerromántico por tumbas y fantasías morbosas, la obra (a la que difícilmente podemos llamar novela) no ofrece nada especialmente valioso. *La Quijotita*..., que el autor subtitula «historia muy cierta con apariencias de novela», es un intento de repetir el modelo del *Periquillo*... para mostrar los efectos benéficos o perniciosos que la crianza y la educación pueden tener, esta vez sobre dos personajes femeninos, las primas llamadas Pudenciana y Pomposa, que es la Quijotita del título. La tesis es un lastre demasiado pesado que la narración tiene que arrastrar y que finalmente la asfixia.

Quizá sea algo injusto que *Don Catrín*... no sea más conocida o leída, porque en ella el autor se ahorra los pasajes moralizantes de sus otras novelas y narra su historia con mayor soltura. Incluso el personaje picaresco, don Catrín (nombre que alude a la vez a su elegancia y a sus falsas pretensiones), parece haber sido concebido como contrapunto del *Periquillo*...; pues satisfecho en su propia vanidad, muere en su ley y sin arrepentirse de sus trapacerías. Más que un personaje individual, don Catrín refleja un prototipo de la sociedad mexicana: el pegrimetre que la batalla por la emancipación no había hecho desaparecer del todo. Por eso, pese al aligerado trazo narrativo, resulta psicológicamente menos interesante que el *Periquillo* y menos memorable como creación estética o convincente como testimonio. Pero tanto ésta como las otras novelas de Lizardi, así como su periodismo, muestran la ambivalencia de sus sentimientos frente al nuevo país que surgía: las instituciones políticas habían cambiado, pero las actitudes adheritas al cuerpo social seguían siendo las mismas. Su obra llama la atención sobre ese hecho y sobre la urgencia de modificar la conducta colectiva de la nueva comunidad. Mientras otros celebraban, él continuaba haciendo advertencias y proponiendo reformas.

#### Textos y crítica:

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *Obras*. Ed. de Jacobo Chencinsky y Luis Mario Schneider, 10 vols. México: UNAM, 1963-1984.

GONZÁLEZ, Anbal. «Journalism and (dis)simulation in *El Periquillo Sarrién*».

tos». En *Journalism and the development of Spanish American narrative\**, pp. 21-41.

REVES, Alfonso. «El Periquillo Samiento y la crítica mexicana». En *Simpatías y diferencias/ Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 169-178 (*Obras completas*, vol. 4).

SPELL, Jefferson Rea. *The Life and Works of José Joaquín Fernández de Lizardi*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1931.

VOGELÉY, Nancy. «José Joaquín Fernández de Lizardi». En Carlos A. Solé, ed., *Latin American Writers\**, I, pp. 119-128.

## REGIONES CARIBEÑA Y ANDINA

### 7.3. El sueño de Bolívar y las aventuras de Miranda

Por su acción y pensamiento políticos, la figura de Simón Bolívar (1783-1830), el gran prócer venezolano, ocupa un lugar de excepción en la historia americana. Pero también pertenece a la literatura de la emancipación, como objeto de celebración poética y exaltación patriótica—así lo veremos con Olmedo (*infra*)—, como autor de discursos y escritos de alto valor dentro del proceso ideológico de la emancipación, y por un epistolario de vastedad y variedad casi asombrosas (once volúmenes lo contienen) para un hombre cuya breve vida estuvo comprometida directamente en la lucha militar. Bolívar hizo además algo que excede ambos marcos: creó un mito y elaboró un sueño—el de la unidad de una América que iniciaba el camino de la dispersión, disuelto ya el lazo colonial que la había mantenido junta. Ese sueño conserva todavía hoy, en vista de la fragmentación política y la discontinuidad histórica que ha caracterizado la vida de nuestras naciones, la seducción y aun la urgencia de entonces.

Se trata de una visión grandiosa, utópica y profética que tiene todos los rasgos del temperamento romántico de quien la concibió. Bolívar fue, por cierto, una figura contradictoria y con la que era difícil no entrar en desacuerdo, incluso contradijo su propio sueño y se negó a sí mismo, persiguiendo algo todavía más vago e imposible en las circunstancias que le tocó vivir: ser a la vez el César y el Quijote. La intensidad de su persona pública y privada (su historial erótico es largo y lleno de anécdotas bien conocidas, que también han sido recogidas por la literatura, como hizo Neruda al evocar los amores del héroe con Manuela Sáenz) nos habla de un alma impulsiva, dominada por la ansiedad realizadora y la ensañación siempre insatisfecha: un cabal espíritu romántico, que sin embargo había sido formado por dos rigurosos maestros neoclásicos: Simón Rodríguez (1771-1854) y Andrés Bello (7.7.). Heroísmo, pasión y amor a la libertad se conjugan en la figura del Libertador de América y lo convierten en una leyenda viva, superior a la realidad y sus contingencias. Quizá

no es de extrañar que recientemente García Márquez lo haya agregado a su galería de personajes novelísticos.

En proclamas y piezas oratorias como el famoso «Discurso de Angostura» de 1819, se perciben los elementos sobre los que esa leyenda se elaboró; en sus cartas, las virtudes de un estilista de buena escuela, que se expresaba con el vigor y la inmediatez de un interlocutor exaltado por el flujo natural de sus propias ideas. Leerlo prueba, además, que se trataba de un escritor cuyos moldes lingüísticos eran los de un criollo culto, orgulloso de sus variantes de inflexión y de léxico.

Un precursor de la emancipación que también tiene una faceta de diarista y escritor político, es otro venezolano: Francisco de Miranda (1750-1816), cuyas ideas—algunas adoptadas de las de Viscardo (6.9.3.), a quien conoció en su exilio romano—inspiran los primeros brotes de independencia en el continente. Un poco como el caso de Olavide (6.9.2.), su vida novelesca y aventurera es más notable que su obra, por lo menos literariamente hablando: soldado al servicio del Rey; combatiente en Melilla y Argel; admirador de la revolución americana en Filadelfia y varias ciudades donde conoce a Washington, Samuel Adams y otros; viajero ilustrado y libertario por toda Europa y Asia Menor; amigo y protegido del Príncipe Potemkin y la emperatriz Catalina la Grande de Rusia, que le permiten usar el uniforme del Ejército Ruso; prófugo de la justicia española que lo busca por varios años con espías internacionales siguiéndole los pasos; reformista del sistema carcelario de Copenhague; conspirador en Inglaterra, donde prepara el «Gran Plan» y otros manifiestos para liberar América del Sur; victorioso combatiente, como Mariscal del Ejército Revolucionario Francés, contra los prusianos; enjuiciado y encarcelado como traidor a la Revolución por los jacobinos en la época del Terror... Sus peripecias son incontables.

El registro minucioso de esta vida vertiginosa y de su tranquilo amor por el arte, los libros y las altas expresiones de la cultura mundial, está en el *Diario* que llevó durante largo tiempo. El influjo de su activismo intelectual sobre Bolívar es notorio: su obra escrita deja también una huella decisiva en la literatura ideológica de su tiempo.

Otro precursor cuyo pensamiento político alcanza repercusión americana y posee ciertas virtudes literarias es el limeño Manuel Lorenzo de Vidaurre (1773-1841), hombre de leyes y reformista ilustrado influido por el pensamiento liberal de las Cortes de Cádiz, lo que se nota en su importante *Plan del Perú* (Filadelfia, 1823), que es una propuesta para crear una monarquía filantrópica y eficaz en su país, ya independizada en 1821. Lo movía un racionalismo indeclinable, como la mejor defensa contra la anarquía y el caudillismo ya excitados en los primeros años de vida republicana de su país. Vivió y viajó por España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos; en este último país entró en contacto con Bolívar, por cuya Confederación trabajó, pero cuando éste asume la dictadura vitalicia (1828) se convierte en su acérrimo enemigo. Su obra

es bastante voluminosa: discursos, memoriales, artículos, tratados, cartas; las *Cartas americanas* (Filadelfia, 1823) son un vasto epistolario que muestra cabalmente las preocupaciones políticas y morales que lo animaban.

Textos y crítica:

BOLÍVAR, Simón. *Doctrina del Libertador*. Ed. de Manuel Pérez Vila. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

MIRANDA, Francisco de. *América esperada*. Ed. de J. L. Salcedo Bastardo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

HILDEBRANDT, Martha. *La lengua de Bolívar*. Caracas: Oficina Central de Información de la República, 1974.

#### 7.4. La poesía cívica de Olmedo

La literatura ecuatoriana y la peruana reclaman a José Joaquín de Olmedo (1780-1847) como suyo. La cuestión es un poco fútil, pues cuando nació ninguna de las dos naciones existía y si nació en Guayaquil, su familia tenía raíces peruanas; además, participó en la redacción de sus respectivas constituciones y su obra poética está estimulada por acontecimientos históricos asociados al surgimiento de ambas naciones. Llamarlo «bolivariano» sería más apropiado, porque la figura del Libertador constituye la presencia dominante en su vida y obra. Su formación era sólidamente neoclásica: latín, gramática, derecho romano, ciencias... Conoció por cierto a los autores clásicos (Horacio, Virgilio, Ovidio, Píndaro), pero también a los ingleses (Pope y Richardson) y a los españoles (Meléndez Valdés, Quintana); a varios de los primeros los menciona él mismo en su poema «Mi retrato» de 1803. Tradujo también una oda de Horacio, tres de las cuatro epístolas del poema *Essay on Man* (1733-1734) de Pope y un fragmento del *Anti-Lucrecio*, poema en latín de Melchior de Polignac. Abandonó su carrera de abogado y de profesor universitario para dedicarse a la vida pública.

Vivió el agitado y fugaz período entre el proceso que lleva a la instauración de las Cortes de Cádiz en 1810 y la promulgación de la Constitución liberal de 1812, al retorno de Fernando VII y el absolutismo en 1814. Para esas Cortes escribió Olmedo su «Discurso sobre las *Misericordias de América*», que proponía la abolición de este injusto sistema de

trabajo indígena y permitía apreciar la evolución ideológica del autor, aunque otros textos poéticos posteriores sean tributos a figuras de la corona española. De cualquier modo, hacia 1820 ya está militando en las filas patriotas de Guayaquil. La anexión de esta provincia a la Gran Colombia lo enfrenta primero a Bolívar (*supra*), pero luego de entrevistarse con él y obtener su apoyo militar contra los realistas, se convierte en uno de sus más entusiastas aliados. A partir de 1825 y durante tres años fue Ministro plenipotenciario de Bolívar en Londres, donde encuentra a Bello (*infra*) y colabora con él.

Esa adhesión emocional e ideológica con el Libertador convierte a Olmedo en el más importante poeta cívico de su tiempo. Aunque su obra poética es extensa y cubre diversas venas, su nombre ha quedado fiado como autor de la oda «Canto de Junín» (conocida también como «Canto a Bolívar») y, en menor grado, a otra oda, «Al general Flores, vencedor de Miñarica; la primera data de 1825 (publicada en París y Londres al año siguiente) y la segunda de 1835. Irónicamente, la lucha política lo convertiría, en 1845, en acérrimo enemigo de Flores, transformado él mismo en un caudillo autoritario.) El «Canto de Junín» es, por cierto, una directa (aunque no inmediata) reacción poética al triunfo de Bolívar en la batalla del mismo nombre (junio 1824), pues Olmedo lo escribió cuando el General Sucre ya había obtenido la victoria en la batalla de Ayacucho (diciembre 1824); las dos contendidas sellaron el fin del imperio español en América y es fácil entender el grado de exaltación patriótica que embargaba el ánimo del poeta.

Comparadas con el resto de su obra, dominada por versos sentimentales, didácticos, moralizantes y de ocasión, que poco mérito exhiben, estas dos silvas destacan nitidamente; la cuestión es saber si, por esa razón, sus valores literarios han sido generosamente exagerados por la crítica. Hay que decir, en primer término, que estas odas tienen la rara virtud de nacer de un impulso auténtico y sincero: celebrar acontecimientos decisivos para la causa americana, para Olmedo y los hombres de su generación. Una mezcla de convicción personal y deber ciudadano las mueve; la misma mezcla que encontraremos, más de un siglo después, en varios pasajes del *Canto general* de Neruda. Históricamente, no tenemos documento literario que registre con mayor cercanía el fragor y el drama de las guerras de la independencia. Otra virtud es que el poeta encaró la redacción de las composiciones, especialmente la primera, con un especial cuidado: concluyó el proyecto, estudió sus posibilidades, diseñó un plan, se informó, consultó. Lo sabemos por las cartas que intercambió con Bolívar sobre el asunto,

pues el Libertador le había hecho conocer sus objeciones a ciertos aspectos del poema que entonces redactaba.

Leer esas objeciones y la defensa que hace Olmedo es muy ilustrativo para entender lo que estaba pasando en la sensibilidad literaria de la época. Bolívar aparece como un defensor del modo clásico de la oda, siguiendo a Boileau; Olmedo como un poeta desecoso de seguir ante todo los vuelos y caprichos de su fantasía, lo que él llama «el bello desorden» de los sentimientos. Aunque el tema de su poema era histórico, quería escribir con «un exaltado «impulso pindárico» y la libertad de un poeta lírico. En este gesto de independencia respecto de los modelos corrientes en España y las costumbres aceptables de su época, hay un gesto de signo prerromántico que debe reconocerse como la verdadera novedad que traía Olmedo. Algo más: la aparición simbólica del Inca Huayna Cápac en medio de la batalla para predecir la victoria de Ayacucho, es un deliberado anacronismo a la vez que un sintoma del «americanismo» que quería incorporar a las figuraciones de la poesía neoclásica. Como si esto fuese poco, Olmedo agregó a su texto una treintena de notas explicativas para justificar ciertas libertades y orientar al lector. No es poca, pues, la trascendencia del poema en su contexto cultural.

Otra cosa es su estricto valor literario. La crítica ha señalado la majestuosidad y grandiosidad del poema a Junín, su sonoridad, su intenso sentimiento del paisaje, su sostenido aliento épico, el dinamismo de su escenografía bélica. Sin negar todas esas virtudes, hay que decir que la mayoría son efectos creados de una manera un poco mecánica; producen una gran agitación retórica, pero escasa emoción poética. Baste leer estos versos para darse cuenta:

Ya el formidable estruendo  
del atambor en uno y otro bando  
y el son de las trompetas clamoroso,  
y el relinchar del alazán fogoso,  
que erguida la cerviz y el ojo ardiendo  
en bélico furor, salta impaciente  
do más se encrucelece la pelea...

Como poeta, Olmedo era desabrido de inspiración, aparatoso pero más bien vacío; su invención verbal excedía la fuerza de su visión y muchas veces la sofocaba. Tendía por naturaleza a la hipébole (no le

resultaba difícil comparar a Bolívar y sus oficiales con los héroes homéricos), pero era monótono y reseco. Todos subrayan la sonoridad del poema y los efectos «imitativos» del mundo natural que logra: aliteraciones, onomatopeyas, alternancias rítmicas, etc. Más que sonoro, era retumbante: sonaba a hueco. Y su agitación no conmueve. Además, las herencias del lenguaje neoclásico no lo ayudaban en su empresa: el hábito de los epítetos convencionales («hondo valle», «trueno horrendo») pesa mucho sobre él y vuelve pedestre lo que debería ser elevado. Su propio énfasis lo distancia de su auténtico arrebato original y lo enfría. Lo que sobre todo demuestra la oda bolivariana (y en cierta medida la dedicada al general Flores, escrita bajo el clima de las guerras civiles) es la grandilocuencia y las dotes de versificador de Olmedo, no su hondura ni elevación de poeta. Y aunque eso es todo lo que sobrevive de él, no podemos ignorarlo.

Textos y crítica:

OLMEDO, José Joaquín de. *Obras completas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1945.

———. *Poesías completas*. Ed. de Aurelio Espinosa Pólit. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

LORENTE, Antonio. «José Joaquín Olmedo.». En Luis Inígo Madrigal\*, vol. 2, pp. 289-95.

MONGUIÓ, Luis. «Las tres reseñas londinenses de 1826 a "La victoria de Junín"». *Revista Iberoamericana*, 30:58, 225-37.

### 7.5. Los «yaravíes» de Melgar

Muy próximo a la sensibilidad del cubano Heredia (*infra*), aunque sin sus virtudes imaginativas y descriptivas, está el peruano Mariano Melgar (1791-1815). Como tantos otros del período, tuvo que romper los moldes del clasicismo que recibió (Horacio, Virgilio) para encontrar en su voz un temblor romántico, estimulado por un amor imposible y por su ardor patriótico. Es otro caso de poeta y mártir, pues murió fusilado por los españoles por sus actividades insurreccionales. Al juzgar su obra hay que tener en cuenta que es la de un hombre que murió a los 24 años. Aunque escribió poesía filosófica, cívica y epígra-

mática, es recordado sobre todo por su poesía amoratoria, en la que destacan su *Carta a Silvia* (Ayacucho, 1827) y sus «yaravies». Silvia fue el gran amor de su vida y la inmortalizó e idealizó en versos doloridos. El mérito de sus «yaravies» (del quechua *harawi*; canto o poesía) es ser adaptaciones al lenguaje lírico culto de una forma popular mestiza, proveniente de fuentes indígenas (1.4.2.) e incorporada al folklore musical de Arequipa, donde Melgar había nacido. (Que el «yaravi» era una forma musical bien conocida desde el siglo anterior en el Perú, lo prueba el hecho de que el *Mercurio Peruano* [6.10.] había publicado en 1791 un artículo sobre el tema.) Traspasados de simple emoción y dulzura, los de Melgar suenan con un timbre de sinceridad: la de un joven que confiesa, entre púdico y arrebatado, sus culpas de amor. Un ejemplo:

Todo mi afecto puse en una ingrata,  
Y ella inconstante me llegó a olvidar.  
Si así, si así se trata  
Un afecto sincero,  
Amor, amor, no quiero,  
No quiero más amar.

Su defecto es el limitado registro de esa voz: Melgar es un poeta de una sola nota y, siendo auténtico, resulta monótono y redioso; sus poemas amorosos repiten la misma queja hasta el cansancio. Pero su obra anuncia, en versos de sabor candoroso y tierno, la poesía lacrimosa de la próxima etapa romántica.

Texto:

MELGAR, Mariano. *Poesías completas*. Ed. crt. de Aurelio Miró Quesada et al. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1971.

## 7.6. La leyenda de Wallparimachi

Frecuentemente olvidado por ser un caso curioso y marginal, Juan Wallparimachi (1793-1814) sería el único auténtico poeta popular de lengua quechua cuyo nombre puede registrarse en todo el siglo XIX. El problema es que no sólo la obra que se le atribuye debe considerarse una hipótesis insuficien-

temente documentada, sino que lo poco que se sabe de su vida puede ser pura leyenda. Esta leyenda se refuerza por el tema amoroso de sus poesías y su temprana muerte en las luchas de la emancipación, lo que lo asemeja a Melgar (*supra*). Wallparimachi nació en la región del Potosí, en Bolivia. Se dice que, habiendo quedado huérfano a los pocos años, pasó a ser siervo de Manuel Ascensión Padilla, quien le enseñó castellano (que él se negó a usar en su obra poética) y lo impulsó a abrazar la causa patriota. Su muerte a los 21 años se produjo en la batalla de Las Carretas, donde se dice que dirigía una tropa de honderos inmoraos y héroe, muy apropiada a la época) tiene un tinte de mitificación que resulta algo sospechoso, pues no tenemos otros datos en los que podamos confiar. La «obra» que se le atribuye es brevísima (apenas doce composiciones) y casi toda es poesía amoratoria, que ha sido vista como fruto de sus amores desdichados con Vicenta Quiroz. Sus acentos intensamente románticos conservan, pese a su simplicidad, su impacto emocional. El primero en publicar ese conjunto de textos fue el quechuista boliviano Jesús Lara, citando fuentes y colecciones privadas que desgraciadamente resultan difíciles de comprobar. La historia literaria sólo puede incorporarlo con un gran signo de interrogación.

Texto:

LARA, Jesús. *La poesía quechua\**.

CASTAÑÓN, Carlos. *La poesía de Wallparimachi y otras páginas de ensayo y evocación*. La Paz: Editora Universo, 1979.

NOREGA, Julio E. «Wallparimachi: transición y problemática en la poesía quechua». *Revista de crítica literaria hispanoamericana* 33 (1<sup>er</sup> semestre 1991), pp. 209-225.

## 7.7. El magisterio continental de Bello

La figura intelectual más eminente de este período es, sin duda, la de Andrés Bello (1781-1865). Aunque nació en Caracas, no es sólo un escritor venezolano: su obra trasciende las fronteras de esa nación y se proyecta a todo el continente y aun está asociada a la vida cultural europea (especialmente inglesa) de comienzos de siglo, de la que aprendió lo mejor que podía brindarle a un americano ansioso de saber. Era, en verdad, una personalidad modelada en la venerable tradición del humanismo clásico, pero atento al latido de su hora, que hizo del hombre de estudio también un hombre público. La amplitud y variedad de sus conocimientos es asombroso; resulta difícil encontrar algo que no supiese o que no le interesase. Pero además del volumen de su erudi-

ción, lo que impresionaba es su capacidad de juicio y discernimiento en las cuestiones más variadas: sabía y además sabía enseñar, pues dejaba sembradas en otros las semillas de su erudición. Tuvo que ser todo y lo fue: poeta, crítico, periodista, filólogo, legislador, filósofo, pedagogo... Es esta última faceta magisterial la que quizá lo define mejor, si se añaden que su escuela y tribuna fueron generaciones y pueblos enteros. Es evidente que no todo lo que hizo cabe en el campo de la literatura; pero ésta se benefició de su acción y su apostolado en favor de ciertas ideas y principios. Uno de esos principios a los que fue fiel toda su vida es el *orden*, entendido éste como el respeto a una norma de equilibrio superior al individuo, que regulaba su conducta y evitaba los males de la improvisación y el caos en los que muy pronto cayeron las naciones hispanoamericanas. En una época agitada y confusa, Bello fue un bastión de prudencia y buen criterio.

Es fama que hacia los 12 años leía a Calderón y Cervantes. Las tres primeras décadas de su larga vida las pasa en Venezuela, donde sigue estudios universitarios, desempeña diversos cargos administrativos y es redactor de la *Gaceta de Caracas*, el primer periódico de la ciudad. Este período lo provee con una sólida formación clásica, que es el fundamento de su cultura, de lo que dan testimonio sus traducciones de Virgilio y otros poetas latinos, así como sus tempranas preocupaciones lingüísticas. Su frecuentación de la tertulia de la familia Ustáritz y la presencia de Alexander von Humboldt (66) en Venezuela completan ese proceso formativo. Su relación con Humboldt es particularmente decisiva. El sabio alemán llega a Venezuela en 1799, en misión científica. En 1800 Bello lo acompaña y asiste en sus viajes por el interior y descubre así tanto la importancia de la observación rigurosa de la realidad como la grandiosidad de la naturaleza tropical, lo que será muy útil para su inspiración poética. Pero los poemas y otros textos correspondientes a esta etapa son frutos derivativos de la tradición clásica y de sus lecturas neoclásicas, muestras propias de un autor todavía en busca de su madurez artística.

Esta se logrará en la etapa inglesa (1810-1829), que es de crucial importancia y que deja un sello muy profundo en su personalidad y su obra. Bello había llegado a Londres, acompañando a Bolívar (73) en una misión diplomática ante el gobierno británico; allí encontró a Miranda en cuya biblioteca Bello se sumergió largas horas. Cuando la misión tuvo que cesar en 1812, debido a los reveses sufridos por los patriotas venezolanos, se vio forzado a permanecer en Inglaterra y a convertirse un breve viaje en un largo y difícil exilio. En duras condiciones,

desarrolla una intensa actividad literaria y periodística, en las que se nota su asimilación de los hábitos y virtudes de la vida intelectual inglesa, y la absorción del espíritu de su romanticismo. Aparte de eso, trabaja para la Legación de Chile y luego la de Colombia; investiga en la biblioteca del British Museum; realiza un trabajo filológico sobre el *Poema del Mío Cid*; traba relación con los exiliados españoles (Blanco White, José Joaquín de Mora y otros) que influirán en él; estudia los manuscritos del utilitarista inglés Jeremías Bentham; y traduce muy libremente 15 cantos del *Orylando Imamorato*, poema de Boiardo según la refundición de Francesco Berni.

Su labor periodística es brillante y muestra las mejores facetas de él: información, rigor, juicio, pasión americanista. En Londres, aparte de colaborar en otras publicaciones, Bello publica dos notables revistas: *Biblioteca Americana* (1823) y *Repertorio Americano* (1825-1827), que dirigió junto con el español Agustín García del Río y otros, pero de las que fue a veces casi el único redactor. Órganos de la cultura hispánica, el sesgo americanista que les da es notorio. Las cuestiones continentales se examinan desde el amplio horizonte que brinda el mirador europeo y a la luz de ideas y posiciones que dominaban en la actualidad. Política, literatura, filosofía y ciencia ocupaban sus páginas y orientaban la opinión pública americana en fundamentales cuestiones, como los caminos de la lucha por la independencia y las tareas que aguardaban tras ella. Bello demuestra en estas revistas sus dotes de periodista, ensayista y crítico. Sin abandonar del todo el bagaje intelectual que traía, difunde novedades y plantea asuntos polémicos. Uno de los textos que permite conocer bien el pensamiento literario del autor es el titulado «Juicio sobre las Poesías de José María Heredia» (*infra*), que apareció en el *Repertorio*. Se trata de un comentario bastante severo sobre el poeta cubano, en el que critica su «erotismo» y las libertades expresivas de su lenguaje. Esto confirma que seguía fielmente apegado al criterio neoclásico (otra vez en nombre del orden) para juzgar la literatura. Pero reconocerlo no debe hacernos olvidar que justa-mente en esos años, descubría y empezaba a gustar las manifestaciones del temprano romanticismo inglés (Byron, Walter Scott y otros) y del francés (Chateaubriand sobre todo, que había estado exiliado en Inglaterra entre 1794 y 1799).

En estos autores, Bello encontraba notas afines a su espíritu: la tendencia a la melancolía, la emoción ante la vaguedad y misterio de la naturaleza, la grandiosidad y la virtud moral de la visión poética. Más tarde (1843) llegará a traducir al español, como ya había hecho con By-

ron, *La Prière pour tous* de Víctor Hugo, haciendo una verdadera recreación del original y dejando claros vestigios de su propio estado de ánimo, agobiado por el drama de la muerte y el insondable más allá. No cabe duda, pues, de que Bello entendió el romanticismo y que fue penetrado por él, aunque sin abandonar del todo su inclinación neoclásica. Si, en su famosa polémica con Sarmiento (1842) —que examinamos en otro capítulo—, apareció como un opositor al romanticismo, no se debió a incompreensión o falta de sensibilidad, sino a que ya había hecho una elección dentro del cauce romántico: había escogido el romanticismo pasivo de la reflexión y la contemplación, lánguidamente replegado en sí mismo, no el de la exaltación y el desenfreno pasional. Tenía reservas frente al caos emocional y la anarquía formal de ese otro romanticismo que veía encarnado en Sarmiento y en su estilo tempestuoso y arrebatado. En el dilema literario que oponía lo viejo y lo nuevo, Bello representó una posición ecléctica que tuvo el mérito de advertir los peligros en los que el romanticismo realmente cayó: el lenguaje difuso y el exceso sentimental.

Su mayor contribución a la poesía transicional del período consiste en dos poemas famosos, escritos ambos en Londres: «Alocución a la poesía» y «La agricultura de la zona tórrida»; el primero aparece en *La Biblioteca* en 1823 y el segundo en el *Repertorio* en 1826. Varias observaciones previas se hacen necesarias para entender estos textos. La primera es que su «americanismo» está estimulado por el hecho de haber sido compuestos en el exilio: son intentos de Bello por expresar y paliar su nostalgia por la tierra lejana; son retornos vicarios al mundo americano que lo religan a su problemática cultural y a su realidad física. En segundo lugar hay que recordar que, en el designio del autor, estos no eran poemas sueltos, sino parte de proyectos más vastos que fueron abandonados. La «Alocución...» aparece anunciado como «fragmento de un poema inédito titulado «América»; y «La agricultura...» como primera de una serie de «Silvas americanas», que debían fundirse, a su vez, con el plan mayor de «América». Salvo estos dos poemas, nada más queda de esos proyectos, pero al leerlos hay que recordar que eran, para él, «fragmentos» de algo mucho más amplio y ambicioso, que da idea de hacia dónde se dirige el esfuerzo poético de Bello. En tercer término, y en relación con esto último, debe subrayarse que el autor usa el verso (la silva en ambos casos) como un vehículo de sus ideas, más que de sus sentimientos. Son las tesis que sostienen los poemas lo que los hacen interesantes todavía hoy, no el lenguaje envarado, frío y un poco desabrido de Bello. No era, en verdad, un

gran poeta, sino un hombre culto que usaba la poesía como una extensión natural de su pensamiento. Y las propuestas que estos poemas contienen eran de trascendencia tanto para los autores como para los lectores hispanoamericanos.

La estructura desigual de la «Alocución» no sería propia en un poeta sujeto a la ortodoxia neoclásica y quizá se deba al carácter fragmentario del poema. Aunque Bello se extiende más en los temas épicos de la emancipación americana y los descriptivos de la naturaleza, es la primera sección del poema (que cubre unos 200 versos, o sea una cuarta parte) la que ha provocado mayor interés de la crítica, pues propone todo un programa literario: la nueva poesía debía tener su asiento en América, donde se había realizado el ideal libertario de la humanidad, mientras Europa vivía el retorno al absolutismo, que «amenazaba traer de nuevo al pensamiento esclavos». En términos alegóricos, Bello invitaba a la Musa de la «Divina Poesía» a abandonar «la culta Europa» y a cantar las grandezas naturales y las virtudes cívicas de América. Este renacer poético era, en el fondo, un volver a la «nativa rusticidad» que fue la fuente original de la inspiración poética:

y sobre el vasto Atlántico tendiendo  
las enormes alas, a otro cielo,  
a otro mundo, a otras gentes te encamina,  
do viste aún su primitivo traje  
la tierra, al hombre sometida apenas.

Ideológicamente, el texto sintetizaba las dos tendencias que pugnan en el autor: la visión neoclásica de la naturaleza y la afirmación romántica de la libertad. Y su propuesta es un temprano gesto de emancipación literaria de América frente a Europa. Pero no hay que exagerar: los modelos que sigue Bello y que propone a los americanos —Horacio y Virgilio— pertenecen a la tradición clásica; Bello no conocía otros mejores, ni pretendía una ruptura radical. Lo que sí puede afirmarse es que la «Alocución» propone nuevos temas y nuevos estímulos a la imaginación americana, en los que se fundará el nacionalismo literario generado por el romanticismo. Bello señaló ese camino antes que nadie. Y la idea de que el Nuevo Mundo debía completar la tarea que Europa —donde «la corrupción cultura se apellida»— había dejado inconclusa, permite vincular la actitud de Bello con la que, a mediados del siglo XX, sostendrá Alejo Carpentier en circunstancias algo similares (decadencia europea/ retorno a las fuentes indígenas).



La silva «La agricultura...» tiene un plan más equilibrado de acuerdo al canon neoclásico, pero irónicamente está traspasada por un *élan* romántico, sobre todo en las partes que describen la naturaleza americana y su balsámico poder sobre el hombre. La naturaleza es vista de dos maneras: como versión tropical del Paraíso («la zona tórrida»); y como ámbito por recobrar mediante el trabajo manual («la agricultura»). Así, propone el mundo natural como una nueva utopía, cuyas promesas morales y materiales deben arrancar al hombre americano de las garras asfixiantes de la vida urbana, para él centro de todos los males y debilidades humanas. Esa novedad se apoyaba en una tradición americana, fundada por las crónicas de la conquistista —con sus minuciosos registros de objetos y productos aborígenes— y ciertas épicas, como la *Grandeza mexicana* de Balbuena (4.2.2.1.).

Siempre erudito y didáctico, su descripción de las riquezas americanas recuerda también las de los libros de ciencias naturales: catálogos de cosas cuyos atributos y diferencias son apreciados por vía empírica. El romanticismo no está allí, en la descripción misma (que es culta y hasta pedante), ni en el tema del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» de clara raíz clásica, sino en la auténtica nostalgia del trópico que el exiliado londinense logra comunicar y en su fe en la bondad esencial del mundo natural, reino de inocencia y bienestar capaz de colmar las demandas de un continente ansioso por ingresar al mundo moderno. La idea de que la salvación está en el regreso a la simplicidad original, al rudo trabajo del campo, tenía una motivación concreta: la epidemia de guerras civiles que había asolado a América acogió especialmente a Bello, que consideraba su obligación moral ahorrarles a las jóvenes generaciones —si querían un poco de paz política— las seducciones e intrigas de los centros del poder. Las guerras y el tráfico ciudadano traían el caos que tanto odiaba el poeta: la selva era, paradójicamente, la imagen del orden y la paz: allí estaba el futuro. Trabajar la tierra, practicar la libertad y evitar las menudas ambiciones de la lucha política constituían el ideal de Bello. Queda aquí ya planteada una cuestión sustantiva del debate intelectual americano —el dilema entre la civilización y el mundo natural—, opción cuyos valores Sarmiento invertirá para elaborar una tesis «progresista» —la pampa es el atraso, la ciudad la cuna de la civilización— de enorme influencia continental.

Si las circunstancias de la vida americana explican la urgencia con la que el autor proponía su nuevo virgilianismo poético y el ideal horaciano como la mejor forma de construir la sociedad del futuro, eso

no hace que la propuesta sea menos peregrina. Lo que América necesitaba no era un cambio de ambiente, sino de conducta social. Por otra parte, la vuelta al campo suponía remontar un movimiento, ya irreversible, hacia el crecimiento de los centros urbanos, y tampoco éstos eran necesariamente los únicos focos del «ocio inerte» o de «la grey de aduadores parásita» que creía el autor: el presunto paraíso americano había sido en la colonia —y lo sería aún en el siglo XX— el infierno de la explotación del campesino. Pese a estos aspectos discutibles los poemas cumplieron una alta función: la de contribuir a crear una conciencia del continente como una realidad distinta, histórica y culturalmente, de Europa. Son textos literalmente ejemplares e introducen el concepto de la poesía como una propuesta moral que liga la creación individual al destino colectivo de un pueblo. Aunque la segunda silva parezca referirse sólo a la «zona tórrida» (lo que era obvio en un venezolano), se dirige en verdad a la América en conjunto. Algo más: incorpora realidades nuevas con palabras nuevas para el vocabulario de la época: el «lejano tambo» y el «yaraví amoroso» suenan como una afirmación del habla criolla que es otro de los asuntos que atenderá Bello más adelante.

El aislamiento personal en que vivió sus años de Londres es reemplazado, desde que llega a Chile y inicia allí una larga etapa (1829-1865), por una activa participación en la vida pública y cultural de esa nación y el resto de América. Bello constituye un caso típico en el que, limitarlo al contexto de la literatura venezolana y aun a la del área caribeña, distorsiona el verdadero alcance de su obra. Vivió más de 30 años en Chile, pero su acción se extendió a todo el continente. Fue senador, ministro, rector universitario, juriconsulto y sobre todo promotor de ideas y educador de varias generaciones. No todo lo que hizo cae en el campo literario, ni se refleja en libros, pero éstos no son ni escasos ni desdénables. En el campo filosófico cabe mencionar su *Filosofía del entendimiento* (1881), publicado como primer volumen de sus *Obras completas* editadas por la Universidad de Chile; en el jurídico, *Principios del Derecho de Gentes* (1832) y un proyecto de *Código Civil* (1853); en el lingüístico, sus *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (1835) y muy especialmente su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847); su producción poética y lo que escribió sobre historia, literatura y ciencias en periódicos y revistas es incontable.

Unas palabras sobre su *Gramática...* son necesarias para explicar la

segunda parte de su título, que prueba otra vez su pasión americanista. Bello estaba sinceramente preocupado por el destino de la lengua castellana: tras la dispersión de las colonias españolas, una fragmentación lingüística, como la ocurrida con el latín tras la caída del Imperio Romano, aparecía como una posibilidad. El polígrafo venezolano defende decididamente el principio de la unidad de la lengua como una forma de garantizar la cohesión del continente y los lazos entre sus naciones, sin dejar por eso de recomendar que nuestros usos idiomáticos debían incorporarse al acervo castellano. Temía la confusión de los dialectos y la pérdida de un vínculo común para mejor entendernos. Esta posición parecía contradictoria por la de los románticos que asociaban lengua, literatura y nación; el fervor antihispánico estimulaba esta actitud, que llevaba al terreno lingüístico la lucha por la emancipación política. Nuevamente el eclecticismo del autor —aceptar las variaciones de la lengua española americana sin destruir su tronco común— fue malentendida e interpretada por sus opositores, especialmente el grupo de románticos argentinos, como una actitud conservadora y académica. El tiempo daría la razón a Bello, cuya postura sería confirmada más tarde por el filólogo colombiano Rufino José Cuervo. Y esto nos lleva a una cuestión capital para el proceso literario americano, en la que Bello también participó: la polémica sobre el romanticismo sostenida con Sarmiento en 1842.

El escenario de la polémica fue Santiago, donde el ilustre «proscrito» argentino había ido a parar. Lo que comenzó como una discusión sobre temas lingüísticos, pasó a ser un debate literario sobre la cuestión del clasicismo frente al romanticismo, y terminó viéndose como una oposición ideológica entre conservadurismo y liberalismo. Pero más allá de esas facetas de la discusión, lo que hay es un enfrentamiento generacional teñido por las personalidades de dos grandes de la cultura americana: el reflexivo Bello y el impetuoso Sarmiento, aunque la polémica arrastrase a otros, como Lasarria del lado del venezolano y los «proscritos» Echeverría, Alberdi y Gutiérrez del lado del argentino. Hay que aclarar que en ese enfrentamiento el papel de protagonista lo jugó Sarmiento y que Bello participó en la polémica de manera algo lateral, escudándose discretamente bajo el seudónimo *Un quidam* y tratando de no atizar el fuego. El examen de la polémica revela que se basó en el malentendido de que Bello estaba *contra* el romanticismo, cuando lo cierto es que estaba *contra* los *excesos* de ambos bandos. Hubo otros malentendidos; por ejemplo, en un artículo (1841-1842) sobre el *Juicio crítico* de Hermosilla, Bello había señalado

sus diferencias con el autor español; pese a ello Sarmiento lo acusará de «hermosillismo», es decir, de clasicismo a ultranza. Pero en su célebre discurso inaugural como rector de la Universidad de Chile (1843), Bello hará un claro pronunciamiento sobre sus ideas literarias, que despeja toda duda al respecto: es un moderado que condena los «preceptos estériles» del neoclasicismo, comparte el ideal de la libertad romántica, pero resiente sus extremos. Declaró: «Libertad en todo, pero yo no veo libertad, sino embriaguez licenciosa, en las orgías de la imaginación».

En todo lo que hizo, Bello actuó como un fundador y un organizador: de la lengua, de la literatura, de la cultura y de la política. Sus artículos y reflexiones críticas dispersas en revistas y periódicos, parte de las cuales fueron recogidas bajo el título de *Opúsculos literarios y críticos* (1883), son tempranas muestras de nuestro arte ensayístico del XIX. Hoy hemos olvidado la mayoría de esas páginas, pero con ellas estaba haciendo algo fundamental: estaba sentando las bases de la filología en el continente, enseñando a los lectores a estudiar y entender con rigor la literatura. Tenía una fe indeclinable en el poder de la palabra y en la acción cultural al servicio de las nuevas generaciones; alguna vez escribió: «El hábito de pensar, unido a la necesidad de hacer uso de lo que se piensa, conducen a perfeccionar el arte de dar fuerza a la palabra» (*Estudios sobre Virgilio*, 1826). Puede decirse que, sin sus libros, su acción y su persona, la vida espiritual del siglo XIX se vería drásticamente empobrecida. Comprendió cuestiones sustantivas, llamó la atención sobre problemas esenciales e iluminó el camino para muchos a lo largo de su vida fecunda. Ángel Rosenblat cree que es un humanista de la talla de Goethe, y tal vez eso no sea una exageración.

#### Textos y crítica:

BELLO, Andrés. *Obra literaria*. Ed. de Pedro Grasses. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

FEIJÚ CRUZ, Guillermo. *Estudios sobre Andrés Bello*. Caracas: Ministerio de

Educación-Departamento de Publicaciones, 1970.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. «Andrés Bello», en Luis Inigo Madrigal\*, vol. 2, pp. 297-308.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El otro Andrés Bello*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

ROSENBLAT, Ángel. *Andrés Bello a los cien años de su muerte*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1966.

TRUJILLO, Alan S. «Las silvas americanas de Andrés Bello». En Cedoni Gotic\*, vol. 1, pp. 121-29.

## 7.8. El mundo romántico de Heredia

Entre los poetas de su tiempo, el cubano José María Heredia (1803-1839) es el que ofrece la más clara afinidad con el romanticismo que vendrá inmediatamente después de él. La intensidad de su corta vida (marcada por la persecución y el exilio políticos), su entrega a la causa de la libertad de su patria y los conflictos que desgarraron su alma, así lo señalan. De sus primeros años le quedará, sin embargo, una sólida base neoclásica e ilustrada, que nunca se borrará del todo. Pero en su formación literaria, que se realizó bajo los azares de continuos desplazamientos familiares entre Estados Unidos, Venezuela, Cuba, República Dominicana, México y Puerto Príncipe, la lectura de ciertos románticos —como Byron, Lamartine, Chateaubriand y Foscolo— cuyo *I Sepolcri* tradujo— le abrió un mundo de imaginación y sentimientos con los que afirmó los suyos. Aunque fue un autor precoz y preparó hasta tres recopilaciones de su obra poética, en vida sólo publicó un volumen de *Poesías* (New York, 1825), reeditado en 1832 y ampliado en dos volúmenes. (En 1823, el entusiasta anuncio que hizo de este libro el escritor y patriota cubano Domingo del Monte [1804-1853] —un influjo decisivo sobre Heredia, «Plácido», Villaverde y otros escritores de la isla— provocó una viva polémica en La Habana.) Un fuerte sentimiento de patria y la constante nostalgia por su tierra cubana —donde había nacido en el hogar de una pareja de emigrados dominicanos— complementan en el destino romántico marcado por las experiencias del peregrinaje y la aventura.

Escribió poesía civil, amorosa, histórica y de circunstancias, pero nada en ella se eleva a la altura de dos silvas descriptivo-narrativas: «En el Teocalli de Cholula» y «Niágara». La comparación con los de Bello (*supra*) puede hacerse y la de ambos con la *Grandeza mexicana* de Balbuena (4.2.2.1.), pero el mayor interés de los poemas está en la aparición de algo nuevo: la presencia del yo romántico, que subjetiviza el paisaje y se retrata mientras describe un escenario magnífico, cuya belleza desafía sus fuerzas y lo invita a filosofar. En la primera composición aparecen además motivos de innegable filiación romántica: la fascinación por la noche, el gusto morboso por las tumbas, el sentimiento crepuscular de la existencia:

¡Crepúsculo feliz! Hora más bella  
Que la alma noche o el brillante día,  
¡Cuánto es dulce tu paz al alma mía!

Cuando el poeta nos dice que el mundo que habitamos «es el cadáver pálido deforme/ de otro mundo que fue», compartimos su estremecimiento al descubrir que vivimos rodeados de sueños, fantasmas y vagas fantasías: hay algo palpable y misterioso que jamás des-cifraremos. El paisaje es siempre para Heredia un diorama sobre el que proyecta su angustia y un hondo sentido de pérdida: por semejanza o contraste le recuerda el paisaje del trópico natal. Aun frente al espectáculo del Niágara, tan ajeno al suyo, evoca las «palmas deliciosas» de «mi ardiente patria». La descripción del gigantesco escenario lo abisma en hondos pensamientos que expone en breves digresiones al modo romántico: su rechazo a los «mentidos filósofos» y la reaffirmación de su fe en Dios; la inexorable fuga de su propia juventud; su dolor de desterrado; la proximidad de «la tumba fría». Debe advertirse que la redacción de «En el Teocalli...» fue un largo proceso, que va de 1820 (cuando el poeta tenía apenas 17 años) a su edición definitiva de 1832, en la que añadió una sección final a la versión conocida de 1825; ese añadido (50 versos) incorpora una condena a la barbarie de los sacrificios aztecas en nombre de su fe cristiana, lo que resulta un tanto anómalo al cuerpo del poema. La otra silva fue escrita en 1824, frente a las mismas cataratas que son su motivo. Su visión del Teocalli y del Niágara constituyen dos notables poemas paisajísticos y marcan el amanecer de la poesía que podemos llamar propiamente romántica.

Heredia fue también crítico literario (su «Ensayo sobre la novela» de 1830 es un buen ejemplo), periodista y dramaturgo de riguroso corte neoclásico. En su revista *Miscelánea* (México, 1829-1832) publicó además, habitualmente bajo el título de «cuentos orientales», algunos relatos breves de sego fantástico y exótico. Estos textos plantean una interesante cuestión. La crítica (la poca que se ha interesado en el asunto) no ha resuelto hasta hoy su verdadera autoría, pues Heredia no los firmó con su nombre: ¿son obras suyas o meras traducciones de sus lecturas del romanticismo europeo? Ciertos relatos como «Aningait y Auit», que él subtitula «cuento groenlandés», son de un exotismo tan remoto que excede los tópicos visitados por la imaginación romántica. El historiador de la literatura cubana Remos y Rubio sospecha que son traducciones del francés, sin citar su posible fuente, hipótesis que repite Salvador Bueno. Ángel Aparicio Laurencio los contradice con ardor

y sostiene que Heredia «nos dejó más de un cuento con muchos elementos románticos», pero tampoco llega a probarlo. Por su parte, Luis Leal critica que parte de esos «cuentos orientales» se hayan publicado «bajo su nombre, como si fuesen originales de él». En su *Miscelánea*, el autor publicaba mucho material literario ajeno y propio sin diferenciarlo claramente. Y en el índice general de la revista preparado por el mismo Aparicio Laurencio, los cuentos no figuran como piezas del cubano, aunque advierte que todo lo publicado en esa revista le pertenece «mientras no se demuestre lo contrario».

En realidad, quizá no sean ni traducciones ni obras originales, sino creaciones de segundo grado, paráfrasis o reelaboraciones personales hechas a partir de materiales ajenos (quizá anónimos), lo que encaja bien con la función difusora del romanticismo que Heredia quería cumplir: traducir a Goethe, a poetas y dramaturgos franceses, o la novela *Waverley* de Walter Scott, formaba parte del mismo programa. Es, pues, difícil saber cuánto puso él de su cosecha en un cuento como «Manuscrito encontrado en una casa de locos» (*Miscelánea*, febrero de 1832) que, a pesar de su estridencia y su tético final, es un relato de horror que bien podría encabezar el proceso del cuento hispanoamericano si estuviésemos seguros acerca de su origen. Este relato e «Historia de un saltador italiano», publicado en la misma *Miscelánea* en 1831, quizá puedan atribuírsele con más certeza, pues al menos no aparecieron bajo el rubro genérico de «cuentos orientales». En cualquier caso, estos textos son curiosos antecedentes que contribuyeron a la formación del gusto por el género en Hispanoamérica, lo que confirma el papel precursor de Heredia.

Textos y crítica:

HEREDIA, José María. *Niágara y otros textos*. Ed. de Ángel Augier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.

———. *Trabajos desconocidos y olvidados*. Ed. de Ángel Aparicio Laurencio. Madrid: Ediciones Universal, 1972.

APARICIO LAURENCIO, Ángel. *¿Es Heredia el primer escritor romántico en lengua española?* Miami: Ediciones Universal, 1988.

DÍAZ, Humberto. *Heredia, primer romántico hispanoamericano*. Montevideo: 1973.

GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *José María Heredia, primogénito del romanticismo hispano*. México: El Colegio de México, 1955.

SOUZA, Raymond D. «José María Heredia. The Poet and the Ideal of Liberty». *Revista de Estudios Hispánicos* 5:1 (1971), pp. 32-38.

## REGIÓN RIOPLATENSE

### 7.9. Los «cielitos» de Hidalgo

Es muy significativa la aparición, despertada por el mismo clima de nacionalismo antihispánico, de las primeras manifestaciones de un género que alcanzará notable madurez en la época romántica: la poesía gauchesca. Aunque en este período es una forma todavía primitiva y de limitada expresión estética, es algo distinto y potencialmente rico: una forma larval de poesía «criolla», reelaborada a partir de tradiciones y acentos populares (aunque sus autores no siempre lo sean), que se presenta como una alternativa válida a la vertiente «cultas» de mol-Bartolomé Hidalgo (1788-1822) como el iniciador del género, pese a 1864), se le adelantasen. Pero los «cielitos» de Hidalgo — sencillas coplas así llamadas por la presencia de esa palabra como estribillo de sus versos — son los que verdaderamente ganaron popularidad y establecieron la tradición. La forma métrica proviene del romance español, pero adaptada a un lenguaje y sensibilidad americanos; léase este «cielito» compuesto para celebrar la batalla de Maipú:

No me neguéis este día  
Cuerdias vuestro favor,  
Y contaré en el *cielito*  
De Maipú la grande acción.  
Cielo, cielito que sí,  
Cielito de Chacabuco,  
Si Marcó perdió el envite,  
Osorio no ganó el truco.

Su vida estuvo intensamente vinculada con los principales avatares de la naciente nación uruguaya: participó en la defensa militar contra la invasión inglesa (1804), estuvo en la campaña patriótica de Artigas, intervino en la resistencia a la intervención portuguesa (1817) y desempeñó varios cargos administrativos y políticos en su país y en Buenos Aires, donde se estableció y escribió la mayor parte de su obra. Sus primeros «cielitos» son de 1812 y los últimos aparecen hacia 1821; con ellos nace también la poesía uruguaya moderna, impulsada por dos temas claves: la patria y la política. Aunque en forma todavía primaria surge en ellos un acento, una temática y un ritmo que heredará la gauchesca madura del

siguiente período; y sobre todo aparece en germen una figura capital para la literatura de la región: el gaucho, envuelto en la leyenda de su vida errante y rebelde; a la que se suma ahora su presencia heroica en las filas patriotas. El modo como circularon estas primeras expresiones del género no podía ser más modesto y precario: se publicaron generalmente sin nombre del autor (o bajo seudónimo) y sin fecha en hojas efímeras, lo que ha creado el problema de establecer lo que es verdaderamente de Hidalgo, lo que se le puede atribuir y lo que es ajeno. El corpus resultante es breve: apenas unas 150 páginas que contienen siete «cuellos», canciones y diálogos patrióticos, «melólogos» o «unipersonales» (poemas escénicos acompañados con música) y composiciones diversas escritas en una vertiente más bien «cultas» y de clara raíz neoclásica.

Dos poetas gauchescos menores y casi desconocidos hoy, que siguen inmediatamente a Hidalgo: el tucumano Luis Pérez (fines del xvii-?), que fundó, hacia 1830, varios periódicos gauchescos como *El Gaucho*, *Torito de los Muchachos*, *Toro del Once*, y publicó *Diálogos* (1832); y el uruguayo Manuel de Araújo (1803-1842) que también compuso «unipersonales» aparte de *Un paso en el Pindo* (Montevideo, 1835).

Textos y crítica:

HIDALGO, Bartolomé. *Obra completa*, ed. de Antonio Praderio. Montevideo: Biblioteca de Artigas-Colección de Clásicos Uruguayos, 1986.  
*Poesía gauchesca*. Pról. de Ángel Rama y ed. de Jorge B. Rivera. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

AVESTARÁN, Lauro. *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1832)*. Montevideo: Imp. El Siglo Ilustrado, 1950.  
 FUSCO SANSONE, Nicolás. *Vida y obra de Bartolomé Hidalgo, primer poeta uruguayo*. Buenos Aires: Pellegrini, 1952.  
 OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. *La poesía gauchesca de Hidalgo a Hernández*. Xalapa [México]: Universidad Veracruzana, 1986.  
 RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.  
 RIVERA, Jorge B. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.

### 7.10. Cruz Varela, poeta civil

La campaña emancipadora de San Martín y otros próceres argentinos produjo una gran cantidad de cartas, testimonios, pronunciamientos y otros materiales escritos que tienen relación con las ideas políticas y relativamente

con la literatura, pues estimularon la poesía en el área rioplatense. Un ejemplo de poesía neoclásica traspasada por los temas de la libertad y las batallas por conquistarla, es la del argentino Juan Cruz Varela (1794-1839), cantor civil en su *Oda a la victoria de Maipú* (1818) y en su *Canto a Ituzaingo* (1827), Melendez Valdés, Cienfuegos y Olmedo (7.4), y ocasionalmente algunos méritos literarios. Otro poema suyo de tema político es *El 25 de Mayo de 1838 en Buenos Aires*, diatriba contra el dictador Rosas. Escribió también teatro de corte neoclásico, inspirado por Alfieri, como lo demuestran las tragedias *Dido* (1823), *Argia* (1824) e *Idomeno* (1825).

Textos y crítica:

CRUZ VARELA, Juan. *Poesías*. Pról. de Manuel Mujica Láinez. Buenos Aires: Clásicos Argentinos-Ediciones Estrada, 1941.  
 OYUELA, Calixto, ed. *Poetas hispanoamericanos*. Vol. 1. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1949.

BERENGUER CARSONO, Arturo. *Juan Cruz Varela y el neoclasicismo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro-Cuadernos de Cultura Teatral, 1940.

### 7.11. El curioso caso de «Jicoténcal»

Por último una obra que es una rareza o misterio bibliográfico, no muy valiosa en sí misma pero sí como arranque de una fecunda vertiente en nuestra narrativa del siglo XIX: hablamos de *Jicoténcal*, la primera novela histórica de tema indianista, ese subgénero que hacía la idealización pasatista del indio americano, inspirándose en las visiones sentimentales de la novela francesa y las teorías del «buen salvaje» de Rousseau. La mencionada obra apareció originalmente en forma anónima en 1826 e impresa en Filadelfia. La cuestión de identificar a su autor ha preocupado a los críticos, pero hasta ahora no ha sido resuelta de modo satisfactorio. Como posteriormente se publicó en España una novela bajo casi idéntico título, *Xicoténcal, príncipe americano* (Valencia, 1831), parece tentador atribuirle a su autor, el español Salvador García Bahamonde, la paternidad de la novela de Filadelfia y resolver así el problema.

Pero la verdad es que se trata de obras y autores distintos y que aunque coinciden en el tema, lo tratan de modo muy diferente. En la

de Valencia, por ejemplo, el odioso Cortés de la primera obra, es un personaje predestinado y glorioso. Y si se atiende a lo que el mismo Bahamonde dice en su prólogo, hay que entender su novela como una reivindicación de la conquista y una rectificación a los juicios históricos de la otra obra: llama «nuestro antagonista» a su autor y lo señala como «un autor extranjero de nuestros días», lo que sugiere que tal vez sabía quién era. Se trata, pues, de una clásica discrepancia de los puntos de vista sobre la empresa española, entre un peninsular y un americano, lo que confirma que la obra de Filadelfia pertenece a nuestra historia literaria. Y aunque seguimos sin despejar el enigma del autor, el hecho de que fuese mexicano parece extremadamente improbable: su desconocimiento de la realidad geográfica es notoria. Luis Leal, el que más lejos ha llegado en esa pesquisa, propone provisionalmente que su autor es un cubano, el Padre Félix Varela (1788-1853), que vivía en Filadelfia por esos años. (Filadelfia, bien lo sabemos, era un centro donde confluían, huyendo de la persecución, los patriotas y conspiradores de la emancipación hispanoamericana y los exiliados liberales españoles.) Cualquiera que sea el caso, lo cierto es que no sólo se trata de nuestra primera novela indianista, sino de una de las primeras novelas históricas de la lengua.

Las fuentes del autor son explícitas: la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís y Las Casas (3.2.1). La narración entreteje, no muy hábilmente, el asunto histórico con el sentimental: el héroe tlaxcalteca Xicoténcatl el Joven enfrenta a un sinicstro Hernán Cortés (2.3.3.) hacia 1519, mientras su prometida Teutilla es asediada por el conquistador, cuya amante doña Marina (La Malinche) está enamorada de otro español. El final es trágico o más bien tremebundo: Xicoténcatl muere ahorcado por orden del conquistador, y Teutilla se envuena en presencia de éste, a quien intentaba matar. Pero el tratamiento que el autor le da refleja, más que actitudes románticas, huellas del pensamiento ilustrado y los rígidos esquemas del neoclasicismo. La novela se apoya no sólo en textos cronísticos, sino también en la popular literatura sentimental francesa, sobre todo Marmontel y Chateaubriand. En su barullo argumental, la obra presenta los elementos esenciales que distinguirán al género: la exaltación humanitarista del indio; la visión negativa de la conquista; el ingrediente sentimental que une —en trágicas parejas— a la raza vencida con la de los invasores; el escenario exótico y grandioso.

Que el tema indianista estaba entonces de moda y que esta novela inició ese interés (sin olvidar el *Siripo* de Lavardén [6.7.] a fines

del xviii), queda demostrado por la pronta aparición de la comedia histórica *Xicoténcatl* (Puebla, 1829) de un tal José María Manguno, que se nos presenta como un «coronel de infantería». La pieza tiene cuatro actos en verso y venía «adornada con un coro de música»; llamarla obra teatral es quizá excesivo: es una serie de extensos y discursivos parlamentos que plantean ideas, pero no generan acción. Por una advertencia del autor al final del texto, nos enteramos de varias cosas interesantes: que la obra se presentó a (y seguramente ganó) un concurso de obras dramáticas convocado en Puebla, con la específica indicación de que los concursantes se inspirasen en el *Xicoténcatl* de Filadelfia, lo que indica que esta obra era bien conocida en México; que el autor dramático se sometió de muy mala gana a ese requerimiento, pues su opinión sobre la novela no podía ser peor: condena «los mamarrachos y deformidades» con los que trata su asunto histórico y desdenosamente señala la ignorancia que revela del mundo mexicano, lo que confirmaría que el autor de la novela no tenía esa nacionalidad.

Con estas modestísimas obras se afirma nuestro indianismo. La lista de autores olvidados y olvidables que cultivaron el subgénero en el resto del siglo, es larga; en el siguiente capítulo hablaremos sólo de los ejemplos mas destacados.

#### Textos y crítica:

ANÓN. *Xicoténcatl*. 2 vols. Filadelfia: Imp. de Guillermo Stavely, 1826.

LEAL, Luis. «*Xicoténcatl*, primera novela histórica en castellano». *Revista Iberoamericana* 30:4 (1960), pp. 9-31.

ROYAS GARCIBUEÑAS, José. «Otra novela sobre el tema de *Xicoténcatl*». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1961), pp. 1061-112.

# BIBLIOGRAFÍA GENERAL DEL PRIMER VOLUMEN

Se recoge en esta bibliografía solamente una selección de textos y obras críticas que complementan de dos modos la información bibliográfica que se ofrece dentro de los capítulos precedentes: primero, ampliando esa información con referencias a recopilaciones y trabajos críticos de carácter general, o sobre problemas, períodos y géneros específicos; segundo, brindando los datos bibliográficos completos de las obras que, por citarse más de una vez en la obra, aparecieron en forma abreviada. Esto explica por qué no se incluyen aquí referencias a autores u obras literarias individuales.

## 1. Bibliografías y diccionarios

BECCO, Horacio Jorge. *Diccionario de literatura hispanoamericana: autores*. Buenos Aires: Huenul, 1984.

*Diccionario de la literatura latinoamericana*. 6 vols. Washington, D. C.: Unión Panamericana, 1958-1963.

FLORES, Ángel. *Bibliografía de escritores hispanoamericanos. A Bibliography of Spanish American Writers*. 1609-1974. New York: Gordian Press, 1975.

- GULLÓN, Ricardo, ed. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- MEDINA, José Toribio. *Biblioteca hispano americana (1493-1810)*. 7 vols. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958-1962.
- SIMÓN DIAZ, José. *Bibliografía de literatura hispánica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960-1973.
- VV. AA. *Bibliografía general de la literatura latinoamericana*. Unesco: París, 1972.
- 2. Historias y panoramas generales**
- ALBORG, José Luis. *Historia de la literatura española*. Vols. 1-3, 2a. ed. Madrid: Gredos, 1970.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1: La colonia. Cien años de República. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1986.
- CARTER, Boyd G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: De Andrea, 1968.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona: Artel, 1983.
- GOIG, Cedonil, ed. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1: Época colonial. Barcelona: Editorial Crítica, 1988-1991.
- GROSSMANN, Rudolf. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Historia de la cultura en la América Hispana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- . *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- LAZO, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 vols. México: Porrúa, 1989.
- MARICHAL, Luis Inigo, ed. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1: Época Colonial; vol. 2: Del Neoclasicismo al Modernismo. Madrid: Cátedra, 1982.
- MORALES, Ángel Luis. *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Río Piedras, Puerto Rico: Edil, 1974.
- PÍZARRO, Ana, ed. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- SOLÉ, Carlos A, ed. *Latin American Writers*. Vol. 1. New York: Scribner's & Sons, 1989.

### 3. Ensayos y repertorios críticos

- ARROM, José Juan. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmo y España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, ed. *América Latina en su literatura*. México: UNESCO-Siglo XXI, 1972.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Myth and Archive*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . *Celestina's Brood. Continuities in the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993.
- GREEN, Otis H. e Irving A. LEONARD. *On the Mexican Booktrade in 1600: A Chapter in Cultural History*. Filadelfia, 1941.
- GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Obra crítica*. Ed. de Emma Susana Speranti Piñero. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- LEONARD, Irving A. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- REYES, Alfonso. *Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960. (*Obras completas*, vol. 12)
- . *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. (*Obras completas*, vol. 15).
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI, 1989.
- 4. Antologías y estudios sobre periodos particulares**
- 4.1. Literatura prehispánica e indígena**
- AICINA FRANCA, José. *Códices mexicanos*. Madrid: Mapfre, 1992.
- BAUDOT, Georges y Tzvetan TODOROV. *Relatos aztecas de conquista*. México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- CID PÉREZ, José y Dolores MARTI DE CID, eds. *Teatro indamericano*. Madrid: Aguilar, 1973.
- . *Teatro indio precolombino*. San Juan, Puerto Rico: Cultural Puertorriqueña, 1985.
- GARBAY, Ángel María, ed. *Poesía náhuatl*. 2 vols. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1964-1965.
- . *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1992.
- KRICKBERG, Walter, ed. *Mitos y leyendas de los aztecas, incas y mayas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.



- LARA, Jesús. *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, ed. *El reverso de la conquista. Relaciones aztecas, mayas e incas*. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- . *Visión de los vencidos: crónicas indígenas*. Madrid: Historia 16, 1985.
- . *La literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- LENHARD, Martin, ed. *La voz y la huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- SEGALA, Amos. *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*. México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

#### 4.2. *Literatura colonial*

- BLANCO, José Joaquín. *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España*. 2. México: Cal y Arena, 1992.
- CARILLA, Emilio. *Mantierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos, 1983.
- CEVALLOS-CANDAU, Francisco Javier; Jeffrey A. Cole et al. *Coded Encounters. Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. *El discurso disidente: ensayos de literatura colonial peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- GLANTZ, Margo. *Borrones y borradores: reflexiones sobre el ejercicio de la escritura*. México: Dirección de Literatura UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1992.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Letras mexicanas del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- JOHNSON, Julie Greer. *Satire in Colonial Spanish America. Turning the New World Upside Down*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- LEONARD, Irving A. *Portraits and Essays: Historical and Literary Sketches of Early Spanish America*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986.
- . *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MEDINA, José Toribio. *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el «Canto de Calope»*. Santiago: Nascimento, 1926.
- . *Escritores celebrados por Lope de Vega en «Laurel de Apolo»*. Santiago: Nascimento, 1924.
- MULLARES CARO, Agustín. *Cuatro estudios bibliográficos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica. [Sobre Francisco Cervantes de Salazar, Fray Agustín Davila Padilla, Juan José de Aguilar y Eguen, y José Mariano Beristáin de Suazo.]
- Moraña, Mabel, ed. *Identidades y conquista en América*. Número especial dedicado a la literatura colonial. *Revista Iberoamericana*, 61: 170-171, enero-junio 1995.

- OVEDO, José Miguel, ed. *La edad del oro*. Barcelona: Tusquets/ Círculo de Lectores, 1986.
- PENA, Margarita. *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México: Dirección de Literatura UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1992.
- ROSE DE FUGGLE, Sonia, ed. *Discurso colonial hispanoamericano*. Foro Hispánico, Amsterdam-Atlanta, Georgia, 4: 1992.
- ZAVALA, Iris M., ed. *Discursos sobre la "invención" de América*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1992.

#### 4.3. *Literatura de la Emancipación*

- XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. *Literatura de la Emancipación hispanoamericana y otros ensayos: Memoria del Instituto de Literatura Iberoamericana*, 2a. sesión. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1973.
- MIRÓ QUESADA Sosa, Aurelio, ed. *La poesía de la emancipación*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.

#### 5. Trabajos sobre géneros

##### 5.1. *Prosa*

- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Studia Humanitatis-Porrúa Turanzas, 1982.
- . *La apropiación del signo: tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies-Arizona State University, 1988.
- IGLESA, Ramón. *Cronistas e historiadores de la conquista de México*. México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1991.
- LEONARD, Irving A., ed. *Colonial Travelers in Latin America*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1986.
- MURRAY, James C. *Spanish Chronicles of the Indies: Sixteenth Century*. New York: Twayne, 1994.
- O'GORMAN, Edmundo. *Cuatro historiadores de Indias. Siglo XVI*. México: Alhambra Mexicana, 1989.
- PASTOR, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1983.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos*. Ed. de Franklin Pease G. Y. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú-Ediciones del Centenario, 1986.

##### 5.2. *Poesía*

- BECCO, Horacio Jorge, ed. *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.

- CHANG-RODRIGUEZ, Raquel, ed. *Cancionero peruano del siglo XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- CAMPA, Antonio R. de la y Raquel CHANG-RODRIGUEZ, eds. *Poesía hispanoamericana colonial*. Madrid: Alhambra, 1985.
- FERRÓ, Hellen. *Historia de la poesía hispanoamericana*. New York: Las Américas, 1964.
- FORSTER, Merlin H. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Clear Creek, Indiana: American Hispanist, 1981.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed. 2 vols. *Poetas novohispanos*. México: UNAM, 1944-1945.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. Ed. de Enrique Sánchez Reyes. 2 vols. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- VAIDA, Gyorgy M., ed. *Le tournant du siècle des lumières (1760-1820): les genres en vers des lumières au romantisme*. Budapest: Akademiai Kiado, 1982. (*A Comparative History of Literatures in European Languages*, vol. 3.)

5.3. *Teatro*

- ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano (Época colonial)*. México: De Andrea, 1962.
- GÁLVEZ AGERO, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- OLAVARRÍA y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México durante la época colonial*. México: Porrúa, 1961.
- RELA, Walter. *El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina. Siglos XVI-XVIII*. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 1990.
- RIPOLL, Carlos y Andrés VALDESPINO, eds. *Teatro hispanoamericano. Antología crítica*. New York: Anaya Book Co., 1972.
- SOMMER-MARTHS, Andrea et al. *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Asutia (1492-1700)*. Madrid: Mapfre, 1992.
- SUÁREZ-RADILLO, C. M. *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*. 3 vols. Madrid: Porrúa Turanzas, 1980.
- VARGAS UGARTE, Rubén. *De nuestro antiguo teatro*. Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad, 1943.
- VERSENYI, Adam. *Theatre in Latin America. Religion, politics and culture from Cortés to the 1980s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Acosta, José de, 108, 117, 143-144, 147, 149
- Adams, Samuel, 349
- Aguirre («El Traidor»), Lope de, 148, 304
- Aguirre, Juan Bautista, 305, 309
- Ah Bam, 59
- Ah Nakuk, Pech, 103
- Alarcón, Félix de, 310
- Alberdi, Juan Bautista, 362
- Alcina Franch, José, 34, 41, 68
- Alegre, Francisco Xavier, 297, 305
- Alemán, Mateo, 231
- Alfieri, Vittorio, 369
- Alfonso el Sabio, 76
- Alighieri, Dante, 157, 166, 188
- Almagro, Diego de, 107, 117, 118, 142
- Alonso, Pederarias de, 148
- Alamirano, Ignacio, 346
- Alva Ixtlixóchitl, Fernando de, 39, 41, 43, 45, 140-1
- Alvarado, Pedro de, 103, 111
- Alvarado, Gómez de, 178
- Alvarado, María de, 178
- Alvarado Tezozómoc, Hernando (o Ferrnando), 43, 139-140
- Álvarez Chanca, Diego, 83
- Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, 369
- Alvarez de Velasco Zorrilla, Francisco, 269
- Alzate, José Antonio de, 297, 327
- «Amarilis», *véase* Rojas y Garay, María
- Amat, Manuel de, 310, 318
- Anglería, Pedro Mártir de, 83, 97, 131
- Aparicio Laurencio, Ángel, 366, 367
- Aquiauhzinz, 47
- Aquino, Santo Tomás de, 189
- Aranda conde de, 323
- Aráucho, Manuel de, 368
- Arechú, José Antonio de, 313
- Arellano, Jorge Eduardo, 277
- Arenas, Reinado, 331
- Arguedas, José María, 36, 66, 105, 201
- Arias de Ávila, Pedro (Pedro Pederarias Dávila), 86, 133
- Arias de Saavedra, Diego, 171
- Ariosto, Ludovico, 130, 165, 166, 171, 181, 186, 190
- Aristóteles, 180, 228, 297
- Armendáriz, marqués de Castelfuerte, José de, 288
- Artaud, Antonin, 278
- Artigas, José Gervasio, 367
- Asbaje y Vargas, Pedro de, 234
- Asturias, Miguel Ángel, 54, 267
- Atahualpa, 105-7, 141, 193, 199

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Ávila, Francisco de, 60, **66**  
 Azaña y Llano, Josefa, 309  
 Baedeker, Karl, 320  
 Bajin, Mijail, 278  
 Balboa, Silvestre de, 182, **189-90**, 253  
 Balbuena, Bernardo de, **182-6**, 214, 231, 289, 360, 365  
 Baquijano y Carrillo, José, 334  
 Barahona de Soto, Luis, 190  
 Barrana, José Sebastián, 311  
 Barrenechea y Albis, Juan de, **215-6**  
 Barrea Vázquez, Alfredo, 56, 59  
 Barthes, Roland, 20  
 Bastidas, Antonio de, 269  
 Batallón, Marcel, 255, 318, 322  
 Baudot, Georges, 80, 94, 119  
 Bejarano, Lázaro, 155  
 Bello, Andrés, 20, 88, 298, 307, 348, 351, **355-63**  
 Benavente («Morolinés»), Fray Toribio de, 39, 45, **93-95**, 108, **111**, 131, 138, 139  
 Bendezu Albar, Edmundo, 69  
 Benham, Jeremías, 357  
 Berdieff, Nicolás, 295  
 Berrín, Francisco, 357  
 Benzaos, Juan de, 60, 142  
 Blanco White, José María, 330, 357  
 Bloy, León, 295  
 Boccaccio, Giovanni, 166  
 Bocanegra, Matías de, **255**, 271  
 Bouléu, Nicolás, 352  
 Bolaños, Fray Joaquín, **303**  
 Bolívar, Simón, 22, 322, 330, **348-49**, 351, 352, 353  
 Bonaparte, Napoleón, 338  
 Bonpland, A., 301  
 Borgia y Aragón, Príncipe de Esquilache, Francisco de, 176  
 Bossán, Juan, 123  
 Bourbonnig, Brasseur de, 57  
 Boyardo, Mateo María, 186, 357  
 Brannon, Francisco, **213**, 214, 217  
 Brinton, Daniel G., 278  
 Britvesca, Francisco de, 180  
 Bueno, Cosme, 319  
 Bueno, Salvador, 365  
 Buffon, George-Louis Leclerc de, 296  
 Bustamante Carlos Inca, Calixto, 317  
 Byron, Lord, 339, 357, 364  
 Cabello Valboa, Miguel, 144, **145**, 147, 157  
 Cabezas Altamirano, Juan de las, 189  
 Cacamarzin, 44  
 Cadalso, José, 340  
 Calancha, Antonio de la, **192**  
 Caldas, Francisco de, **302**, **303**  
 Calderón de la Barca, Pedro, 109, 174, 218, 221, 230, 247, 254, 266, 273, 290, 291, 305, 356  
 Calero y Moreira, Jacinto, 334  
 Calleja, Diego, 234, 235  
 Calvere de Estrella, Juan Cristóbal, 117  
 Camões, Luis de, 153, 155, 264  
 Campomanes, Conde de, 323  
 Cardoza y Aragón, Luis, 58  
 Cardoza y Aragón, Luis, 58  
 Carlos II («El Hechizado»), 175, 229, 282  
 Carlos III, 382, 293  
 Carlos IV, 324  
 Carlos V, 73, 87, 91-2, 96, 98, 127, 130, 149, 211  
 Carpentier, Alejo, 97, 196, 228, 322, 331, 360  
 Carrillo de Córdoba, Fernando, 219  
 Carrío de la Vandera («Concolorcorro»), Alonso, **317-20**, 322  
 Carroto, marquesa de Mancera, Leonor, 235  
 Carvajal, Francisco de, 118, 142, 195  
 Carvajal, Fray Gaspar de, 77, 89, 148  
 Carvajal, Mical de, 112  
 Castellanos, Juan de, 161, **168-170**, 190  
 Castiglione, Baltasar, 156  
 Castillo y Guевара («Madre Castillo»), Francisca Josefa del, **298-300**  
 Castillo y Tamayo («El Ciego de La Merced»), Fray Francisco del, 262, **291-2**  
 Catalina la Grande, 349  
 Caupolicán, 163, 165, 171  
 Cavalcanti, Guido, 244  
 Cavendish, Frederick, 172  
 Cellini, Benvenuto, 130  
 Centro de Osmá, Gabriel, 274  
 Cerda, marqués de la Laguna, Tomás Antonio de la, 237, 249  
 Cervantes de Salazar, Francisco, **150**  
 Cervantes, Miguel de, 152, 174, 215, 231, 356  
 Cetina, Gutierre de, 152, 155  
 Chateaubriand, François René, vizconde de, 330, 339, 357, 364, 368, 371  
 Champu-Ocilo, Isabel, 193  
 Cicerón, Marco Tulio, 180  
 Cieza de León, Pedro, 76, 117, **142**, 147, 199  
 «Clarinda», 180  
 Clavijero, Francisco Xavier, **295-6**  
 Clemente XIV, 294  
 Cobo, Bernabé, 76, 144, **206-7**, 209  
 Coleridge, Samuel Taylor, 247  
 Colón, Cristóbal, 71, **81-6**, 88, 125, 129, 131, 169, 207  
 Colón, Hernando, 83  
 Condorcanguí («Túpac Amaru II»), José Gabriel, 201, 313, 318, 328  
 Conrad, Joseph, 97, 253  
 Contreras Valverde, Vasco de, 276  
 Cook, James, 301  
 Copérrico, Nicolás, 124, 302  
 Cornellie, Pierre, 223, 290, 296  
 Cortés, Hernán, 81, **90-3**, 98, 101, 111, 116-7, 125, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 140, 150, 370  
 Cortés, Martín, 254  
 Coruña, Fray Martín de la, 119  
 Corvera (o Cervera), Juan Bautista, **112**  
 Cromberger, 211  
 Cruz Varela, Juan, **368-9**  
 Cuervo, Rufino José, 362  
 Cueto y Mena, Juan de, **272-3**  
 Cuera, Juan de la, 152  
 Curtius, Ernst Robert, 176, 178  
 D'Alembert, Jean Le Rond, 324  
 Darío, Rubén, 24  
 Dávalos y Figueroa, Diego, 152, **156**, 180, 187  
 Defoe, Daniel, 97, 253  
 Dekkers, Johan (Juan de Tecro), 120  
 De Man, Paul, 20  
 De Quincey, Thomas, 214  
 Del Monte, Domingo, 364  
 Derrida, Jacques, 34, 38  
 Descartes, René, 295  
 Diaz del Castillo, Bernal, 40, 76, 79, 91, 116, **130-7**, 215  
 Diderot, Denis, 324  
 Diocleciano, 110  
 Domínguez Camargo, Hernando, 189, 269  
 Donne, John, 244, 247  
 Doña Marina («La Malinche»), 141, 370  
 Drake, Francis, 169, 208  
 Dufour, Gérard, 326  
 Duque de Parma, 288  
 Durán Lucio, Juan, 128, 130  
 Echeverría, Esteban, 332, 362  
 Echeverría, José Antonio, 190  
 Edmonson, Munro S., 52  
 Eguitera y Eguren, Juan José de, 297  
 Elcano, Juan Sebastián, 98  
 Encina, Juan del, 109, 180  
 Enriquez de Guzmán, Alonso, **118**, **142**  
 Erasmo, Desidero, 121, 124  
 Erasmo, Catalina de, **214-5**  
 Ercilla, Alonso de, **161-8**, 177, 190, 195, 215, 216, 289  
 Escripión, el Joven, Publio Cornelio Emiliano, 247  
 Espinosa Medrano («El Lunarejo»), Juan de, 231, 232, **263-68**, 271, 273, 276, 281, 294, 298  
 Estete, Miguel de, 77  
 Evisa, Jacinto de, **269**  
 Falcón, Antonio, 157  
 Faria de Souza, Manuel, 264  
 Felipeo, Benito Jerónimo, 287, 320  
 Felipe, Príncipe, 149  
 Felipe II, 110, 130, 161, 166, 218  
 Felipe III, 175, 203, 205, 225  
 Felipe IV, 175  
 Felipe V, 175, 281, 282  
 Felipillo, 107  
 Fénélon, François de Salignac de la Motte, 320  
 Fernández de Lizardi, José Joaquín, 321, 325, **339-47**  
 Fernández de Oviedo, Gonzalo, 77, 81, **86-90**, 129, 131, 144  
 Fernández de Piedrahíta, Lucas, **268**  
 Fernández de Santa Cruz, Manuel, 238  
 Fernández de Valenzuela, Fernando, 272  
 Fernández «El Palentino», Diego, 117  
 Fernández, Lucas, 109  
 Fernando VI, 322  
 Fernando VIII, 338, 341, 350

- Ferrer, Joaquín María de, 214  
 Fielding, Henry, 325  
 Flamsteed, John, 251  
 Flores, Juan José, 351, 353  
 Foscolo, Ugo, 364  
 Franklin, Benjamin, 295  
 Frézier, Amadeo, 301, 304  
 Fuensalida, Luis de, 112  
 Fuente, Agustín de la, 112  
 Fuente Benavides («Martín Adán»), Rafael de la, 267  
 Fuentes, Carlos, 136  
 Gand, Pierre de (Pedro de Gante), 120  
 Garay, Juan de, 149  
 Garcés, Enrique, 152, 155  
 García, Fray Marcos, 146  
 García Bahamonde, Salvador, 369  
 García del Río, Agustín, 357  
 García Goyena, Rafael, 307, 308  
 García Márquez, Gabriel, 253, 349  
 Garibay, Ángel María, 38, 39, 42, 43, 46  
 Gerbi, Antonello, 296  
 Ginastera, Alberto, 311  
 Godoy, Juan Gualberto, 367  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 276, 363, 366  
 Gómez Hermostilla, José, 363  
 Góngora, Luis de, 196, 231, 234, 244, 245, 261, 263, 264, 265, 305  
 González de Eslava, Fermán, 113-4, 153, 154-5  
 Gorostiza, José, 247  
 Goya y Lucientes, Francisco de, 338  
 Gracián, Baltasar, 239, 254, 259, 265  
 Guamán Poma de Ayala, Felipe, 60, 64, 80, 99, 144, 192, 201-6, 260  
 Guevara, Fray Antonio de, 185  
 Guevara, Isabel de, 136, 149  
 Guevara, Juan de, 248  
 Guevara, Miguel de, 255  
 Guillén, Claudio, 27  
 Gutiérrez, Juan María, 305, 362  
 Gutiérrez de Santa Clara, Pedro, 108, 117  
 Halley, Edmund, 283  
 Hatzfeld, Helmuth, 176  
 Hauser, Arnold, 177  
 Henríquez Ureña, Pedro, 112, 114, 118, 221  
 Heredia, José María de, 298, 353, 357, 364-7  
 Hernández Blasco, Luis, 187  
 Hernández Girón, Francisco, 118, 161, 178  
 Hernández, Pero, 98, 149  
 Herrera, Fernando de, 153  
 Herrera y Tordesillas, Antonio de, 191  
 Hidalgo, Bartolomé, 367-8  
 Hoil, Juan José, 103  
 Hojeda, Diego de, 176, 187-9, 265, 298  
 Horacio, 180, 190, 297, 350, 353, 360  
 Huayna Cápac, 352  
 Hugo, Víctor, 358  
 Huidobro, Vicente, 247  
 Humboldt, Barón Alexander von, 144, 301, 302, 356  
 Hurtado de Mendoza, Andrés, 148, 161, 163  
 Hurtado de Mendoza, García, 161, 163, 170  
 Ignacio de Loyola, San, 189, 255  
 Iriarte, Tomás de, 304  
 Iruñide, Agustín de, 331, 341  
 Jiménez de Quesada, Gonzalo, 150  
 Johnson, Samuel, 307  
 José I Bonaparte, 338  
 Jovellanos, Gaspar de, 323, 326  
 Jovio, Paulo, 151  
 Juan, Jorge, 201  
 Juan de la Cruz, San, 239, 255, 298  
 Juana, Princesa Doña, 149  
 Juana Inés de la Cruz, Sor, 173, 220, 221, 232, 233, 234-50, 253, 254, 257, 269, 281, 298  
 Julio César, 197  
 Justiniani, Justo Pastor, 311  
 «Justo Vera de la Ventosa», 324  
 Juvenal, 307  
 Keats, John, 247  
 Kino, Eusebio Francisco, 251  
 Kircher, Athanasio, 247, 251  
 La Condamine, Carlos María, 301  
 Lacroix, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, 325

- Lacunza, Manuel, 294-5  
 Lamartine, Alphonse de, 339, 364  
 Landívar, Rafael, 297-8, 305  
 Lannucci, Vincencio, 110  
 Lara, Jesús, 355  
 Lasarte, Floreán de, 112  
 Las Casas, Fray Bartolomé de, 73, 79, 83, 87, 88, 89, 93, 125-30, 143, 204, 296, 370  
 Lastarria, José Victorino, 362  
 Laturau, 164, 165  
 Lavardén, Manuel José de, 305-7, 314, 371  
 Leal, Luis, 366, 370  
 León, Fray Luis de, 255  
 Leonard, Irving A., 287, 290, 304  
 León el Hebreo, 157, 194, 199  
 León Pinedo, Antonio de, 206, 209  
 León Pinedo, Diego, 94  
 León-Portilla, Miguel, 38, 41, 46, 48, 50  
 Lezama Lima, José, 228, 267  
 Linneo, Carlo, 302  
 Lizana, Hernando de, 54  
 Llerena, Cristóbal de, 220  
 Lobo Lasso de la Vega, Gabriel, 171  
 Locke, John, 282  
 Lohmann Villena, Guillermo, 179, 181  
 Longino, 20  
 López, Vicente Fidel, 312  
 López de Gómara, Francisco, 79, 101, 125, 130-4, 141, 142, 150, 200  
 López de Velasco, Juan, 191  
 López Pinciano, Alonso, 180  
 Luciano, Marcus Annæus, 166  
 «Lunarejo», El, *véase* Espinosa Medrano, Juan de  
 Luis XIV, 282  
 Luisa de Borbón, princesa de Asturias, 310  
 Mancel, Juan Bautista, 310  
 Machetson, («Ossian»), James, 339  
 Maculixochitzin, 44  
 Magallanes, Hernando de, 98  
 Malaspina, Alejandro, 301  
 Mallarmé, Stéphane, 247  
 Manco Cápac, 199, 203  
 Manco Inca II, 146  
 Manguino, José María, 371  
 Manrique, Jorge, 193  
 Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna, María Luisa, 235, 237, 241  
 Mariátegui, José Carlos, 193  
 Marlowe, Christopher, 276  
 Marmontel, Jean François, 324, 325, 371  
 Martí, José, 24, 277  
 Marto de Turner, Clotilda, 263  
 Maulicán, 215  
 Meléndez Valdés, Juan, 306, 350, 369  
 Melgar, Mariano, 334, 355-4, 355  
 Mena, Juan de, 169  
 Méndez de Haro, Conde Duque de Olivares, Luis, 264  
 Méndez Plancarte, Alfonso, 238, 239, 253, 255  
 Mendoza, Antonio de, 111, 112  
 Mendoza, Pedro de, 149  
 Mendoza y Luna, Marqués de Montescalros, Juan Manuel, 176  
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 26, 168, 295, 312  
 Menéndez Pidal, Ramón, 125, 130  
 Meneses, Teodoro, 274, 277  
 Merinée, Próspero, 310  
 Métraux, Alfred, 69  
 Mexía, Pero, 88  
 Mexía de Fernangil, Diego, 152, 157, 180, 219  
 Mier, Fray Servando Teresa de, 317, 329-32  
 Milna, Francisco Javier, 330  
 Mira de Arnesca, Antonio, 255  
 Miramontes y Zúñola, Juan de, 171-2  
 Miranda, Francisco de, 322, 328, 349-50, 357  
 Miranda, Luis de, 149  
 Mirandola, Pico della, 287  
 Mistral, Gabriela, 168  
 Mirre, Bartolomé, 312  
 Moctezuma, 91, 101, 139  
 Mogrovojo de la Cerdá, Juan, 216  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 260, 290  
 Molina, Fray Alonso de, 119  
 Montaigne, Michel de, 128  
 Montalvo, Juan, 342  
 Montenegro, Bernardo de, 333  
 Montemayor, Jorge de, 123, 186  
 Monterroso, Augusto, 24  
 Montesinos, Antón de, 126

- Montesquieu, Charles-Louis de Secon-  
dat, 283  
Montoya, Bernardino de, 256  
Mora, José Joaquín de, 295, 357  
Mornigo, Marcos, 69  
Moro, Tomás, 128  
«*Motolinia*», *véase* Benavente, Toribio de  
Moya de Contreras, Pedro, 219  
Muñoz Camargo, Diego, 140  
Muratori, Francesco, 303  
Murta, Fray Martín de, 60, 67, 144-5,  
147, 202  
Muis, Alvaro, 24  
Muis, José Celestino, 302-3  
Nah, José María, 56  
Nah, Secundino, 56  
Navárez, Pánfilo de, 96, 136  
Navarero, Andrea, 123  
Navarrete, Fray Manuel, 305-6, 309  
Navarro, Facundo, 276  
Nebrija, Juan de, 120  
Nerruda, Pablo, 88, 106, 168, 348, 351  
Newton, Isaac, 283, 295  
Nezahualcōyōtl, 33, 43-6, 50, 140  
Nezahualpilli, 44  
Núñez Estuardo, 324, 326  
Núñez Cabeza de Vaca, Alvar, 76, 81,  
95-8, 149, 171, 195, 215, 252  
Núñez de Pineda y Bascañán, Francisco,  
97, 214, 216, 253  
Núñez de Vela, Blasco, 108  
Odtiorzola, Manuel de, 258  
O'Gorman, Edmundo, 94  
Olavide, Pablo de, 213, 309, 317, 322-26,  
329, 349  
Olmédo, José Joaquín de, 298, 348, 350-  
2, 369  
Olmos, Fray Andrés de, 39, 47, 112, 119  
Oms y Santa Pau, marqués de Castell-  
dos-Riús, Manuel de, 287, 310  
Ondegardo, Polo de, 143  
Oña, Pedro de, 170-1, 187, 190, 265  
Orbea, Fernando de, 310  
Orellana, Francisco de, 89, 148  
Ortiz y Morales, José, 268  
Ovalle, Alonso de, 208  
Ovando, Nicolás de, 125, 126  
Oviedo, 157, 261, 350  
Oviedo y Bantos, José, 303  
Pachacutec, 312  
Padilla, Manuel Ascensión, 355  
Palafox y Mendoza, Juan de, 213, 218  
Palma, Ricardo, 209, 214, 258, 262, 291,  
321  
Pasqual Buxó, José, 254, 269  
Pauw, Cornelio de, 296  
Pavón, J. A., 301  
Payno, Manuel, 331  
Paz, Octavio, 22, 30, 236, 247, 250  
Paz y Salgado, Antonio de, 303  
Peralta y Barmuevo, Pedro de, 285-91,  
309, 319  
Pérez, Luis, 368  
Pérez, Pío, 55, 56  
Pérez Ramírez, Juan, 218  
Perides, 44  
Perrera, Francesco, 153, 155, 166  
Pierre, Frank, 187  
Pigafetta, Antonio, 98  
Pindaro, 350  
Pineda, Juan de, 163  
Pita, Santiago, 310  
Pizarro, Francisco, 76, 78, 107, 117, 131,  
132, 141, 146, 149, 193  
Pizarro, Gonzalo, 89, 108, 142, 148, 194,  
198  
Pizarro, Hernando, 76  
Platon, 131  
Plinio el Viejo, 87-8  
Polignac, Melchior de, 350  
Polo, Jacinto, 244  
Polo, Marco, 83  
Polo de Medina, Salvador, 305  
Polo de Ondegardo, Juan, 203  
Pontorno (Jacopo Caracci), 177  
Pope, Alexander, 350  
Porras Barrechea, Raúl, 132, 141, 144,  
147, 193, 202, 206, 312  
Prevost, Antoine-François, 325  
Príncipe Potemkin, 349  
Quetzalcóatl, 48, 50  
Quevedo, Francisco de, 174, 216, 222,  
230, 243, 244, 254, 256, 257, 258, 260,  
265, 305, 307, 321

- Quintana, Manuel José, 350  
Quitro, Vicenta, 355  
Racine, Jean, 291, 326  
Ramírez, Isabel, 234  
Raynal, Guillaume, 296  
Raynaud, Georges, 57, 58  
Real Díaz, José J., 218  
Remos y Rubio, Juan J., 365  
Reyes, Alfonso, 20, 30, 49, 91, 221  
Reyes Cardócos, 83, 84, 171  
Reynoso, Diego, 52  
Ricardi, Antonio, 121  
Richardson, Samuel, 325, 350  
Riva-Agüero, José de la, 312  
Robertson, William, 296  
Rodríguez, Manuel, 268  
Rodríguez, Simón, 330, 348  
Rodríguez Freyle, Juan, 208-9, 213  
Rojas, Antonio de, 254  
Rojas, Ricardo, 270, 311, 314  
Rojas y Garay («*Amarilis*»), María de,  
178-9  
Romero, Emilia, 118  
Rosas, Juan Manuel de, 369  
Rosas de Oquendo, Mateo, 158-60, 185,  
216, 262, 307  
Rosenblat, Ángel, 363  
Rousseau, Jean-Jacques, 327, 369  
Rubalcava, Manuel Justo de, 307  
Rueda, Lope de, 218  
Ruiz, Hipólito, 301  
Ruiz de Alarcón, Juan, 221-225, 249,  
271, 272  
Saenz, Manuela, 348  
Saenz Ovecuri, Diego, 189  
Sabagún, Fray Bernardino de, 39, 47, 100,  
137-39  
Salazar y Alarcón, Eugenio de, 152  
Salazar y Torres, Agustín de, 238, 253-4  
Samaniego, Félix María, 308  
Sanchez Baquero, Juan, 110  
Sandoval, Gaspar de, 251, 252  
Sandoval González de, 136  
Sandoval Zapata, Luis de, 253-4, 271  
Samazaro, Jacopo, 166, 186  
Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamay-  
gua, Juan de, 60, 207, 209  
Santa Cruz y Espejo, Eugenio de, 302  
Santillana, Marqués de, 180, 193  
Santiscvan y Osorio, Diego de, 171  
Santos, Francisco, 343  
San Vicente, Juan Manuel de, 310  
Sarmiento, Domingo Faustino, 358, 362,  
363  
Sarmiento de Gamboa, Pedro, 60, 143,  
147, 185, 203, 343  
Sarto, Andrea del, 130  
Segala, Amos, 36, 41  
Seneca, 247  
Sepúlveda, Ginés de, 126  
Scott, Walter, 357, 366  
Shakespeare, William, 244  
Sigüenza y Góngora, Carlos de, 97, 232,  
237, 250-3, 272, 288, 319  
Silva y Guzmán, Diego de, 79  
Silverre, Gonzalo, 195  
Simón, Pedro, 148  
Solís, Antonio de, 370  
Solís y Valenzuela, Pedro de, 269  
Solórzano, Carlos, 24  
Solórzano y Pereira, Juan de, 207, 216  
Soto, Hernando de, 195  
Sterne, Laurence, 325  
Suárez, Fernando, 120  
Sucre, José Antonio de, 351  
Swift, Jonathan, 97, 253  
Tasso, Torcuato, 157, 171, 181, 188, 190  
Tejeda, Luis de, 269-70  
Teresa de Jesús, Santa, 123, 246, 255, 298,  
300  
Terralla y Landa («*Simón Ayanque*»), Es-  
teban, 216, 307-9  
Terrazas, Francisco de, 152, 153, 154  
Tirso de Molina, 109, 152, 218, 221,  
231  
Tinu Cusi Yupanqui, 144-7  
Tizano, 130  
Toledo, condesa de Galve, María Eivira  
de, 235, 241  
Toledo, Francisco de, 120, 141, 143, 146  
Toledo, Marqués de Mancera, Sebastián  
de, 235  
Torquemada, Fray Juan de, 139

- Torres Villarroel, Diego de, 321  
 Tovar y Guzmán, Isabel de, 184  
 Trillo y Figueroa, Francisco, 247  
 Tschudi, Johan Jakob von, 68, 311  
 Túpac Amaru I, 146  
 Túpac Yupanqui, 193, 312, 313
- Udry, John, 328  
 Ulloa, Antonio de, 301  
 Unánue, Hipólito, 334  
 Unkel («Nimmendajun»), Kurt, 69  
 Ursúa, Pedro de, 148
- Valcarrel, Luis E., 276  
 Valdés, Antonio, 311, 313  
 Valdés («Plácido»), Diego Gabriel de la  
   Concepción, 364  
 Valdivia, Pedro de, 148  
 Valera, Blas, 199  
 Vallejo, César, 106  
 Valle y Caviedes, Juan del, 217, 232, 256-  
   63, 281, 291, 307  
 Valverde, Padre, 107  
 Van de Auwera, Johann (Juan de Aora),  
   120  
 Van Hamme, Pieter, 251  
 Varela, Félix, 370  
 Vartese, Edgar, 54  
 Vargas Ugarte, Rubén, 258, 267, 272,  
   274, 309, 318  
 Vázquez, Francisco, 148  
 Vega, Félix Lope de, 109, 121, 152, 160,  
   174, 178, 179, 180, 218, 221, 222, 231,  
   239, 244, 255, 266, 272, 290, 295  
 Vega, Inca Garcilaso de la, 22, 62, 67,  
   79-80, 97, 108, 112, 113, 123, 130,  
   133, 147, 153, 157, 173, 192-203, 265,  
   313  
 Vega, capitán Sebastián Garcilaso de la,  
   193  
 Vega, Salvador de, 310
- Vela, Eusebio, 310  
 Velázquez, Diego de, 91, 244  
 Vélez de Guevara, Juan, 307  
 Venegas, Francisco Javier, 342  
 Vicente, Gil, 109  
 Vida, Girolamo, 187  
 Vidaurte, Manuel Lorenzo de, 349  
 Villagrà, Juan de, 164  
 Villanueva, Santo Tomás de, 272  
 Villarroel, Fray Gaspar de, 207  
 Villaverde, Cirilo, 364  
 Villegas («La Pericholli»), Micaela, 310  
 Villon, François, 256  
 Virgilio, 166, 188, 263, 289, 307, 320, 350,  
   353, 356, 360  
 Viscardo y Guzmán, Juan Pablo, 317,  
   327-8  
 Visco, Fray Juan Bautista, 47  
 Victoria, Francisco de, 126  
 Vives, Juan Luis, 124, 150  
 Voltaire (François-Marie Arouet), 283,  
   323, 326
- Wallparrimachi, Juan, 354  
 Washington, George, 349  
 Wordsworth, William, 247
- Xerez, Francisco de, 77, 117  
 Xicotencatl el Viejo, 44  
 Xicotencatl el Joven, 370  
 Ximénez, Francisco, 52-3  
 Young, Edward, 306
- Zalamea, Jorge, 70  
 Zárate, Agustín de, 142, 199  
 Zeller, Ludwig, 23  
 Zeguetra y Arango, Manuel, 307  
 Ziz, Bartolo, 57  
 Zumátraga, Fray Juan de, 120-1, 138