

BORGES O EL DIFÍCIL OFICIO DE LA INTIMIDAD: REFLEXIONES SOBRE SU POESÍA MÁS RECIENTE

JAIME ALAZRAKI

A partir de 1967, fecha de publicación de la última edición de su *Obra poética*, Borges escribe cuatro colecciones nuevas: *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975) y *La moneda de hierro* (1976). Su producción poética de estos últimos siete años iguala en cantidad su obra poética publicada entre 1923 (*Fervor de Buenos Aires*) y 1967 (*El otro, el mismo*). Los cambios registrados entre estos dos ciclos son significativos, formal y temáticamente. El más notable entre estos últimos es su voluntad de intimidad. Como Eliot, el primer Borges parece comprender la poesía "not as a turning loose of emotions, but as an escape from emotions; not as the expression of personality, but as an escape of personality." El aparente impersonalismo de sus primeros libros define una verdadera estética del pudor y del gesto épico. Estos temas reaparecen en sus últimas colecciones pero en ellas Borges explora en profundidad un tema apenas enunciado en su poesía anterior: la intimidad del hombre que trasciende la máscara del poeta. Desde la vejez y el saldo de una obra plenamente realizada, Borges se confiesa.

Junto a los temas más tradicionales, emerge un Borges más dispuesto a hablarnos de sí mismo, no de la *persona* creada por la literatura, no del escritor que "trama su literatura" para justificar al otro, sino justamente de ese "otro que vive y se deja vivir," un Borges asediado por "las miserias de cada día," prisionero de la condición humana, un hombre ciego que "una u otra mujer han rechazado," en resumen, un Borges más dispuesto a contarnos esas "pocas cosas que le han ocurrido." Indicios de ese Borges aparecen ya en sus primeros libros. Son poemas que evocan una mujer ("Ausencia"), celebran su hermosura ("Sábados," "Trofeo"), se duelen de su ausencia ("Despedida"), sellan una despedida ("Dualidad en una despedida"), hacen un voto ("Two English Poems"). Dejan un sabor, como toda poesía amorosa, de nostalgia y pasión frustrada. Son poemas que por ser excepción confirman la regla y en su entusiasmo exaltado corresponden a una edad de ilusa y elusiva exuberancia. Hay que esperar hasta 1964 para encontrar un segundo asalto de intimidad. Cronológicamente, el salto no es menos abrupto: entre los poemas juveniles de tema amoroso y ese poema que lleva como título el año de su composición ("1964"), Borges ha publicado *Otras inquisiciones* y las tres colecciones más importantes de su obra narrativa, ha sido descubierto en Europa y los Estados Unidos y ha recibido el Premio Nacional de Literatura y el Premio Internacional Formentor. Un escritor plenamente realizado y, sin embargo, un hombre que se siente profundamente desdichado; oigamos como lo dice él mismo en el segundo de los dos sonetos compuestos en 1964 y así titulados:

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
Hay tantas otras cosas en el mundo;

Un instante cualquiera es más profundo
Y diverso que el mar. La vida es corta
Y aunque las horas son tan largas, una
Oscura maravilla nos acecha,
La muerte, ese otro mar, esa otra flecha
Que nos libra del sol y de la luna
Y del amor. La dicha que me diste
Y me quitaste deberá ser borrada;
Lo que era todo tiene que ser nada.
Sólo me queda el goce de estar triste,
Esa vana costumbre que me inclina
Al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina. (OP, 256)

Borges se solaza todavía en la patria íntima, tema al cual volverá en sus tres últimos libros de poesía, pero el tono épico ha sido reemplazado ahora por un tono elegíaco; véase por ejemplo "Elegía del recuerdo imposible" y "Elegía de la patria" de *La moneda de hierro*. Si en "Inscripción sepulcral," de 1923, el coronel Isidoro Suárez es el héroe que:

Dilató su valor sobre los Andes.
Contrastó montañas y ejércitos.
La audacia fue costumbre de su espada.
Impuso en Junín término venturoso a la lucha
y a las lanzas del Perú dio sangre española.
Escribió su censo de hazañas
en prosa rígida como los clarines belisonos. (OP, 29),

en "Coronel Suárez," de 1976, Suárez es percibido en su intimidad de hombre y en su condición de héroe pero de esa condición quedan apenas las cenizas de la gloria y la metáfora del bronce no invulnerables a la obra del tiempo:

Alta en el alba se alza la severa
Faz de metal y de melancolía.
Un perro se desliza por la acera.
Ya no es de noche y no es aún de día.
Suárez mira su pueblo y la llanura
Ulterior, las estancias, los potreros,
Los rumbos que fatigan los reseros,
El paciente planeta que perdura.
Detrás del simulacro te adivino,
Oh joven capitán que fuiste el dueño
De esa batalla que torció el destino:
Junín, resplandeciente como un sueño.
En un confín del vasto Sur persiste
Esa alta cosa, vagamente triste. (MFH, 17)

La resignación, melancolía y tristeza de este Suárez elegíaco son de una pieza con el tono resignado del soneto "1964." Borges, como Suárez, contempla las cenizas del pasado ("Lo que era todo tiene que ser nada"); la dicha pasada, de Borges, como la gloria antigua, de Suárez, se borran en el agua del tiempo y "sólo queda el goce de estar triste," en Borges, y "esa alta cosa, vagamente triste," en Suárez. En el soneto "Junín," de 1966, se mezclan las dos voces (y los dos destinos) y el tono de resignación cede a un sentimiento de futilidad; la ceguera y el olvido dejan sobre el fuego apagado apenas una ceniza o una sombra:

“Acaso buscas por mis vanos ojos / el épico Junín de tus soldados . . . / Te imagino severo, un poco triste” (OP, 286).

Con “1964” Borges inicia un ciclo de poemas dedicados a su vocación de infelicidad. Si los dos poemas de los dones representan un esfuerzo de gratitud por todo lo que tuvo, desde “el pan y la sal” hasta “la felicidad de los otros,” “Alguien,” de 1966, es su reverso: el poema de lo que no tuvo. Los dones son apenas “modestas limosnas”; la felicidad, en cambio, es un misterio que como los dioses se manifiesta desde su ausencia, está menos en el individuo que en la especie y es más un reflejo que resplandece desde una distancia primordial y cuya fuente no está en nosotros. Del fondo de estas cavilaciones asciende otra vez la mirada de la muerte con una promesa de cielo o infierno:

Un hombre trabajado por el tiempo,
un hombre que ni siquiera espera la muerte
(las pruebas de la muerte son estadísticas
y nadie hay que no corra el albur
de ser el primer inmortal),
un hombre que ha aprendido a agradecer
las modestas limosnas de los días:
el sueño, la rutina, el sabor del agua,
una no sospechada etimología,
un verso latino o sajón,
la memoria de una mujer que lo ha abandonado
hace ya tantos años
que hoy puede recordarla sin amargura,
un hombre que no ignora que el presente
ya es el porvenir y el olvido,
un hombre que ha sido desleal
y con el que fueron desleales,
puede sentir de pronto, al cruzar la calle,
una misteriosa felicidad
que no viene del lado de la esperanza
sino de una antigua inocencia,
de su propia raíz o de un dios disperso.

Sabe que no debe mirarla de cerca,
porque hay razones más terribles que tigres
que le demostrarán su obligación
de ser un desdichado,
pero humildemente recibe
esa felicidad, esa ráfaga.
Quizá en la muerte para siempre seremos,
cuando el polvo sea polvo,
esa indescifrable raíz,
de la cual para siempre crecerá,
ecuaníme o atroz,
nuestro solitario cielo o infierno. (OP, 264-5)

En “Elegía,” de 1963, esa “obligación de desdicha” se abre a través de un pasado poblado con mares solitarios y lejanos países, con enciclopedias y atlas, con espadas y espejos, para dejarnos frente al “rostro de una muchacha de Buenos Aires, / un rostro que no quiere que lo recuerde.” Este motivo del amor negado es el tema del dístico apócrifo “Le regret d’Heraclite”: “yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach” (OP, 332). Borges vuelve al amor como la medida, tal vez la única, de la paz, y detrás de sus “mitologías” y “sus pequeñas magias inútiles” descubre un gran dolor: “El nombre de una mujer me delata. / Me duele una mujer en todo el cuerpo” (OT, 61). Pero la amenaza del amor (“El amenazado” es el título de ese poema) no amengua un

estado de soledad que es la condición de un hombre y, tal vez, de todos los hombres: “Un solo hombre ha sentido en el paladar la frescura del agua, el sabor de las frutas y de la carne. / Hablo del único, del uno, del que está siempre solo” (OT, 69), y esa condición se define en “El centinela” como una avasalladora esclavitud: “Vuelvo a la esclavitud que ha durado más de siete veces diez años” (OT, 77). El amor puede manifestarse en esa amenaza y en ese dolor como “una magia inútil,” ser un Proteo cuyo verdadero rostro se oculta entre efímeros rostros, o tal vez una multitud de caras que se niegan a la única cara de la felicidad, pero, como la sangre, está en el hombre: se lo puede postergar o sublimar, huir de él, para finalmente comprobar que todos los caminos conducen inevitablemente a él:

¿De qué me servirán mis talismanes: el ejercicio de las letras, la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para cantar sus mares y sus espadas, la serena amistad, las galerías de la Biblioteca, las cosas comunes, los hábitos, el joven amor de mi madre, la sombra militar de mis muertos, la noche intemporal, el sabor del sueño?
Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo. (OT, 61)

El tema recurre, como una variación, en el soneto “Al triste.” La tristeza nace de un sentimiento de futilidad ante esos “talismanes” que antes fueron todo y que ahora aceptan el fracaso de su momentáneo exorcismo. Los trabajos del amor son tan implacables como la vida misma; todas las máscaras que el arte crea para reinventar la vida o colmar su vaciedad son tan frías como la ciencia de Fausto ante las promesas de Mefistófeles o la vejez de Kohelet ante la muerte. Frente al amor sucumben libros, espadas, tiempo y hasta el mismo verso que inscribe su propia derrota:

Ahí está lo que fue: la terca espada
Del sajón y su métrica de hierro,
Los mares y las islas del destierro
Del hijo de Laertes, la dorada
Luna del persa y los sin fin jardines
De la filosofía y de la historia,
El oro sepulcral de la memoria
Y en la sombra el olor de los jazmines.
Y nada de eso importa. El resignado
Ejercicio del verso no te salva
Ni las aguas del sueño ni la estrella
Que en la arrasada noche olvida el alba.
Una sola mujer es tu cuidado,
Igual a las demás, pero que es ella. (OT, 87)

Borges acepta su condición de poeta, la literatura como su inexorable realidad: “No haber caído, / como otros de mi sangre, / en la batalla. / Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas” (OT, 22), y desde esa condición de hombre de letras realizado explora ahora su soledad, sus desengaños y desdichas. Como Kohelet, que desde su sabia vejez reflexiona sobre el brillo perdido de las vanidades humanas, este Borges septuagenario accede a la verdad cruda de la intimidad: “Y detrás de los mitos y las máscaras, / el alma, que está sola” (OT, 25). Retorna al pasado, pero no a un pasado visible signado en esa vida dedicada a los libros y consignado en su obra literaria, sino a un pasado invisible,

a un tiempo reversible en el cual la inscripción pudo haber sido diferente: "¿Dónde estará mi vida, la que pudo haber sido y no fue?" (OT, 41). Pero el tiempo es irreversible y la respuesta, el olvido:

Esas cosas no son. Otra es mi suerte:
Las vagas horas, la memoria impura,
El abuso de la literatura
Y en el confín la no gustada muerte.
Sólo esa piedra quiero. Sólo pido
Las dos abstractas fechas y el olvido. (OT, 45)

Ya Guillermo Sucre ha observado que en Borges el olvido es una forma de posesión y que de la misma manera que "la vida adquiere sentido a partir de la muerte misma," el olvido es también la realización última de la memoria. En el poema "El pasado" de *El oro de los tigres* evoca los mitos y las máscaras del tiempo transcurrido para concluir: "Esas cosas pudieron no haber sido./ Casi no fueron. Las imaginamos / en un fatal ayer inevitable./ No hay otro tiempo que el ahora, este ápice / del ya será y del fue, de aquel instante / en que la gota cae en la clepsidra" (OT, 18). El instante es el vértice visible que cancela y a su vez manifiesta el cono del pasado, y es en este *ahora* inmediato y paradójicamente hecho de pasado en el que la poesía de Borges se detiene. El olvido y la muerte pertenecen a ese instante en que, como un cruce de caminos, se sale de la memoria y de la vida para llegar al único centro posible que espera detrás del instante, pero el instante es un puente, y para Borges un puente último desde el cual puede atalayar lo que fue y lo que no fue: "Todo esto estoy cantando y asimismo / la insufrible memoria de lugares de Buenos Aires / en los que no he sido feliz / y en los que no podré ser feliz" (OT, 153).

En la colección siguiente, *La rosa profunda*, Borges explora una vez más el vedado territorio de su intimidad. Junto a los temas que forman el bulbo de su poesía—los antepasados y la patria, la memoria y el olvido, el ejercicio de la literatura y los libros—recurren reflexiones sobre el amor frustrado, la soledad y la muerte. En el primer poema, "Yo," Borges se retrata como el cuerpo de vísceras y huesos que el otro arrastra, como el poeta soñado desde sus mitos, para concluir en uno de sus versos más desgarradores: "Soy el que envidia a los que ya se han muerto" (RP, 13). La muerte es una forma más del olvido: "Cuando yo muera morirá un pasado" (RP, 123), que se salva parcialmente en la literatura: "el verso es la única memoria" (RP, 45). Pero detrás de los mitos de la poesía está la muerte grande: "Soy eco, olvido, nada" (RP, 53) y la pesadumbre del destino que no fue: "Soy el que es nadie, el que no fue una espada" (RP, 53), "No soy el oriental Francisco Borges / que murió con dos balas en el pecho" (RP, 107). En "Talismanes" Borges hace un balance de sus mitologías (un ejemplar de la primera edición de la *Edda Islandorum* de Snorri impresa en Dinamarca, los cinco tomos de la obra de Schopenhauer, los dos tomos de las *Odiseas* de Chapman, las *Empresas* de Saavedra Fajardo, líneas de Virgilio y de Frost), un balance de objetos que cifran su pasado ("una espada que guerreó en el desierto," "un mate con un pie de serpientes que mi bisabuelo trajo de Lima," "un

prisma de cristal," "unos daguerrotipos borrosos," "un globo terráqueo de madera que me dio Cecilia Ingenieros y que no fue de su padre," "un bastón de puño encorvado que anduvo por las llanuras de América, por Colombia y por Texas," "varios cilindros de metal con diplomas," "la toga y el birrete de un doctorado") y un balance del saldo que el tiempo deja en el recuerdo ("la memoria de una mañana," "la voz de Macedonio Fernández," "el amor o el diálogo de unos pocos"); en el último verso concluye: "Ciertamente son talismanes, pero de nada sirven contra la sombra que no puedo nombrar, contra la sombra que no debo nombrar" (RP, 136).

"Inventario," del mismo volumen, propone una conclusión semejante: recuerda las enumeraciones prolijas a que nos acostumbró la poesía de Neruda hasta en el uso del verbo anafórico *hay*, pero en Borges la tirada no es una exaltación del caos o la celebración de una olvidada belleza o un esfuerzo de multitud aprendido en Whitman, sino una manera de hurgar en el pasado, una forma de ponernos otra vez ante el olvido desde la memoria—"la memoria, esa forma del olvido" dice en "El ciego," y en "Inventario" concluye: "Al olvido, a las cosas del olvido, acabo de erigir este monumento" (RP, 30). Para este Borges que sentencia "La meta es el olvido" y que desde la breve alegoría "El prisionero" percibe la vida como una prisión y la muerte como una libertad, como su más íntimo anhelo, la poesía es "un alto río que sigue resonando en el tiempo," una música hecha con los objetos y seres del pasado, con "máscaras, agonías y resurrecciones," y además una música que finalmente se rinde a los secretos de la intimidad.

En una entrevista reciente hecha por William Buckley para la televisión americana, Borges dijo de pasada: "I will welcome death since I am very tired, since life has few pleasures left for me." De esta resignada aceptación de la muerte, aunque como la forma más alta de realización de la vida ("Llego a mi centro, / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo./ Pronto sabré quién soy," dice en el poema que cierra *Elogio de la sombra*), emerge mucha de su última poesía como una larga meditación sobre el olvido y la muerte. De este talante deriva también una voluntad de confesión y un tono conmovedoramente elegíaco. Borges viola su recato porque sabe que en esa hora de aceptaciones y reconciliaciones el pudor puede ser una miseria más de nuestra vanidad y porque ahora recordar las flaquezas es olvidarlas. Ya no importa, y lo dirá: "Soy un triste" (MH, 73). Tal es el sentido del poema "Elegía del recuerdo imposible" que abre la colección *La moneda de hierro*. Es un íntimo balance (como "Inventario" y "Talismanes") de recuerdos (vividos, leídos o imaginados) y deseos. Recuerda lo que una vez tuvo y desea lo que no pudo tener, pero en ninguno de los dos casos se trata de poseer, de vivir o revivir, sino apenas de recordar, de la posibilidad de una evocación última ante la inminencia del olvido total. El tono es elegíaco porque lo que fue es una memoria que el tiempo deshace implacable, y lo que no fue no podrá ya ser. El poema es la respuesta desde la literatura a ese recuerdo imposible, su realización por el lenguaje, pero al verbalizar el "recuerdo imposible" el poema replantea el

espacio infranqueable entre las palabras y las cosas. Es un espacio íntimo que antes de ingresar al olvido debe ser recorrido aunque la evocación tome apenas la forma de un voto irrealizable:

Qué no daría yo por la memoria
De que me hubieras dicho que me querías
Y de no haber dormido hasta la aurora,
Desgarrado y feliz. (MH, 14)

El logro de esta poesía reside menos en la confesión que en la aceptación del fracaso confesado, es menos un acto de fácil sentimentalismo que un gesto de matiz épico. Entre la actitud de complacencia ante las derrotas que Borges censuraba en la novela psicológica y su actitud de resignada aceptación ante su fracaso de felicidad, presente en su poesía última, media una distancia semejante a la que separa la novela que exalta las flaquezas humanas del poema épico que celebra virtudes que trascienden las circunstancias puramente personales. Y sin embargo esta poesía última es eminentemente personal. Lo es en cuanto habla de la infelicidad de un hombre, pero en el contexto todo de su obra esa voz solamente permitida desde la vejez adquiere la dimensión de un silencio, es una astilla de luz que acenúa aun más la oscuridad rasgada. Hasta 1964, tiene 65 años, más allá de los pocos poemas juveniles de tema amoroso, ni una sola palabra de ese mundo íntimo y personal. Borges hace su obra como un héroe épico libra sus batallas: olvidando su propio destino personal. Sabe que la espada de sus abuelos no le ha sido permitida: convertirá el ejercicio de la literatura en su espada. Sus poemas que acceden a la intimidad definen, por contraste, una obra que posterga el yo personal o que lo sublima en los juegos y los fuegos de la imaginación. "Un hombre que entreteje endecasílabos" (MH, 140) es su definición de sí mismo: el poeta que escoge la literatura como un destino, el poeta que busca en las pasiones de la cultura una sordina a sus propias pasiones, el poeta que hace del destino de los otros su propio destino. Próximo al ocaso de su vida, su exabrupto de intimidad es, más que una flaqueza, un acto heroico: la desdicha como una culpa para que la obra se cumpla.

Borges vuelve a su yo más íntimo como Ulises a su Itaca: "harto de prodigios." Sus prodigios son las "simétricas profías del arte que entreteje naderías," pero como el héroe homérico Borges sabe que solamente después de haber recorrido los prodigios, de la aventura o del arte, es posible el regreso. "Se vuelve a yo como a una casa vieja" escribió Neruda en uno de sus libros póstumos. Para Borges ese retorno desde su poesía equivale a una confesión: el pecado de no haber sido feliz. Hay momentos de su obra que ilustran ese diálogo callado entre los dos Borges: en la prosa "Borges y yo" y más recientemente en el poema "El centinela" de *El oro de los tigres*. Es un diálogo en el que sólo se oye la voz del otro, la del escritor; la voz del hombre, en cambio, es apenas una queja de su larga esclavitud al destino y a las preferencias del otro: "Yo vivo para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica" (H, 50). Es esta elección del destino del otro y la subsecuente supresión en su poesía de aquel que "se perderá definitivamente" la que define su gesto como un acto

heroico. También Borges, como los héroes épicos, dice a lo largo de su obra dedicada al destino del otro: "A mí no me interesa mi propia vida, porque me interesa algo que está más allá de las circunstancias personales." Solamente en raros y tardíos momentos de intimidad Borges cede la palabra a ese yo personal que se confiesa brutalmente. La versión más reciente de esa confesión es el poema "El remordimiento" incluido en *La moneda de hierro*. En su íntimo reconocimiento hay visos trágicos: la certeza de una vida dedicada a la literatura que sabe que en ese acto, a sabiendas o no, a queriendas o no, sacrifica su felicidad personal: "He cometido el peor de los pecados / Que un hombre puede cometer. No he sido / Feliz. Que los glaciares del olvido / Me arrastren y me pierdan, despiadados. / Mis padres me engendraron para el juego / Arriesgado y hermoso de la vida, / Para la tierra, el agua, el aire, el fuego, / Los defraudé. No fui feliz. Cumplida / No fue su joven voluntad. Mi mente / Se aplicó a las simétricas profías / Del arte, que entreteje naderías. / Me legaron su valor. No fui valiente. / No me abandona. Siempre está a mi lado / La sombra de haber sido un desdichado" (MH, 89).

Esta confesión final y descarnada no es una arenga sobre el sufrimiento. Tampoco una dolorida tirada de quejas y ayes. Menos todavía un lacrimoso lamento. Es un reconocimiento de la desdicha como un pecado y la aceptación de ese pecado como una culpa de destino. Este soneto, como otros, quiebra el pudor resguardado en su literatura y le reestablece desde la literatura, porque haber sido desdichado, no haber sido feliz, no es un suplicio que se grita como un amargo resentimiento o una sufrida angustia, sino una culpa que se expía desde el pudor mismo, desde ese silencio con que los héroes sobrellevan sus adversidades. No se trata, sin embargo, de un heroísmo mitológico sino apenas de esa condición de todo hombre inmerso en el absurdo de su propio destino. "Un destino no es mejor que otro, pero todo hombre debe acatar el que lleva adentro," observa Borges en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz." Tal es el sentido de su propia aceptación. El heroísmo de todo hombre es un antiheroísmo no menos estoico que el del héroe épico y entre sus hazañas figura la desdicha. Comentando sobre su cuento "La casa de Asterión," Borges ha dicho: "En el epílogo a *El Aleph*, llamo a Asterión 'mi pobre protagonista.' Lo llamo así porque, siendo un ser ambiguo e impar, está condenado fatalmente a la soledad. *Ningún hombre está hecho para la felicidad.*" Su vocación de infelicidad, entonces, es menos una queja personal que una aserción de una condición común a todos los hombres, menos la voz de un hombre que la expresión del destino inexorable del género humano. Joyce ha escrito que el artista "transmutes the daily bread of experience into the radiant body of everliving life"; desde su más salvaguardada intimidad, Borges, y en general el poeta, nos obliga a romper máscaras, a trascender convenciones y a desandar nuestras propias evasiones para confrontarnos con ese ser que olvida sus miserias para que triunfe algo que no comprende del todo pero que, sabe, vale más que sus miserias.

Harvard University

EL CONCEPTO ARISTOTÉLICO DE LA IMITACIÓN EN EL RENACIMIENTO DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS: SIGLO XVI

JOSÉ ALMEIDA

La imitación aristotélica, como la entendemos hoy día, fue una idea sumamente avanzada para su tiempo. Por esta razón no nos extraña que la *Poética* de Aristóteles no haya ejercido sino una leve influencia sobre la antigüedad clásica. No hay ninguna aparente referencia a ella en las poéticas de Horacio, Cicerón o Quintiliano. Asimismo la obra parece haber estado casi completamente perdida para los eruditos de la Edad Media.¹

Ya sea desconociendo la teoría de la imitación aristotélica, o guardando silencio sobre ella, los clásicos grecorromanos de la antigüedad desarrollaron su propio concepto de la imitación, al que se ha llamado concepto retórico, horaciano o ciceroniano. Esta noción clásica descansaba más en la práctica de estudiar con cuidado las obras de autores conocidos y respetados para imitar la manera en que se expresaban. No obstante, los mejores escritores antiguos insistían en la originalidad como fin ideal.²

En España en la mayor parte del siglo XVI no existió casi una preocupación teórico-literaria como la que se fomentó en Italia. Menéndez Pelayo da muestras de que en España hacia 1530 se aceptaba el concepto retórico, horaciano o ciceroniano de la imitación al observar que "la introducción de los metros italianos se verificó sin resistencia alguna que tuviera verdadero carácter crítico. . ." Nos explica que la penetración del *dolce stil nuovo* en la península se facilitó porque sólo se trataba de sustituir una imitación con otra.³ Juan Luis Vives confirma la afirmación de Menéndez Pelayo y, a la vez, nos informa que él mismo, Vives, aprobaba sólo el mejor concepto de la imitación retórica.⁴

Juan de Valdés ejemplifica la falta de interés en la teoría literaria entre los españoles. Como se ve en su *Diálogo de la lengua* (1547), Valdés se preocupa más por sistematizar el idioma y menos por problemas teóricos. No se interesa en la imitación como teoría sino en sus resultados: la verosimilitud y el decoro renacentista.⁵ Aún en la segunda mitad del siglo Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, defiende el concepto retórico de la imitación. Limita su comentario sobre las *Obras del Excelente Poeta Garcí Lasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez Cathedrático de Rhetorica en Salamanca* (1574) casi exclusivamente a una búsqueda de fuentes.⁶ Como consecuencia del trabajo del Brocense, hubo quien acusara a Garcilaso de falta de originalidad.⁷ A pesar de esto, Sánchez de las Brozas insistió en su punto de vista afirmando que no tenía por buen poeta al que no imitara a los excelentes antiguos.⁸

El año 1580 fue decisivo para España en el sentido de que se nota un cambio en la preocupación por lo teórico entre los peritos de la época; además, éste es el año en que aparecen en España ciertos aspectos de la teoría imitativa de Aristóteles. La primera poética existente hoy impresa en

España durante el siglo XVI es la de Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano* (1580); si se escribieron poéticas anteriores a ésta, se han perdido.⁹ En su obra, aunque no rechaza del todo el concepto de la imitación retórica, Sánchez de Lima sostiene una idea ya muy popular en ese entonces: el concepto de que cuando se escribe poesía, es más importante el talento natural del poeta que el estudio de los antiguos clásicos.¹⁰

En el mismo año en que escribió Sánchez de Lima su trabajo, Francisco de Medina, uno de los humanistas más respetados de España, le contradice. Medina redactó un prólogo a las *Obras de Garcí Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580). En el breve preámbulo trata de explicar por qué a los escritores españoles de la época les falta la debida erudición y, a la vez, demuestra compartir el mismo concepto retórico de la imitación que expresaba el Brocense porque Medina reconoce que parte del propósito del autor Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, constituye un esfuerzo para iluminar las obras de Garcilaso de modo que se pueda imitar al toledano con seguridad.¹¹

Sin embargo, es Fernando de Herrera, el estudioso renacentista, quien demuestra desarrollar más el concepto de la imitación retórica. En su obra citada anteriormente, desarrolla el concepto de sus antecesores y el de los mejores escritores grecorromanos. Afirma que cuando el concepto retórico de la imitación se aplica a la poesía, debe hacerse con cuidado; antes de hacerlo, es necesario haber contemplado los mejores modelos de la antigüedad clásica y añade que también hay que tener en cuenta los ejemplos de los italianos. El poeta, según Herrera, está obligado a recrear, pues no conviene que se haga una pura repetición de los modelos escogidos; es decir, el estudio de los autores clásicos sirve sólo como punto de partida para encontrar nuevos modos y formas de hermosura.¹²

Además de defender el mejor concepto de la imitación retórica, Herrera se adelanta y da muestras de tener cierto entendimiento del concepto aristotélico de la mimesis. Siendo crítico y, a la vez, poeta, le interesan las ideas concretas con las cuales puede juzgar la obra creadora. Manifiesta, por ejemplo, que está familiarizado con un aspecto importantísimo de la teoría: la idea de que el crítico debe concentrar su ánimo en la obra y no en los elementos que el artista imita. Siguiendo las palabras de Aristóteles, declara que es más importante juzgar el valor estético de la imitación que inexactitudes en la representación de la realidad, las cuales resultan menos graves. La afirmación tiene consecuencias trascendentales para la obra artística, pero especialmente para una época como la del Renacimiento español cuando no faltaban moralistas que menospreciaran la obra de ficción sobre la base de la ética, criterio que no tiene nada que ver con el arte.¹³ Advertimos, por ejemplo, que

Herrera nunca insiste en un fin moral aunque a veces parece hacerlo.¹⁴

A pesar de que, como hemos visto, Herrera demostró cierto entendimiento de la teoría imitativa de Aristóteles, no se puede afirmar con toda seguridad que asimiló en su totalidad el concepto aristotélico. Sólo observamos que utilizó ciertos aspectos de la teoría en casos aislados, pues le interesaba la hipótesis desde el punto de vista práctico para juzgar y criticar obras de arte.

Diego García Rengifo, quien escribe bajo el seudónimo Juan Díaz Rengifo, en su *Arte poética española* (1592) se declara en favor de la habilidad natural del poeta como Sánchez de Lima lo había hecho anteriormente, pero Rengifo añade que el conocimiento del arte poética sirve para enderezar, regir y ayudar al poeta de buen talento.¹⁵ Cuando interpreta la teoría imitativa de Aristóteles, Rengifo se limita al concepto de la verosimilitud:

Dize Aristoteles que solos los que fingen son propriamente Poetas. Y no quiso dezir que los Poetas auian de mentir, sino que auian de descriuir, y pintar tan al viuo las cosas, que diessen como vida a lo que estaua muerto, y fingiessen ya la fama, ya la embidia, y la republica, ya otras cosas que no son viuientes . . .¹⁶

La tesis de Aristóteles sobre la imitación la vemos más desarrollada en *Philosophia Antigua Poetica* (1596) de Alonso López Pinciano, en la que distingue entre la imitación retórica y la imitación aristotélica.¹⁷ Concibe la imitación como la base de la obra literaria. Sigue el pensamiento de Aristóteles al afirmar: "no la prosa y el metro diferencian a la historia de la Poética, sino porque ésta imita y aquélla no . . ."¹⁸ Concuerdan con Aristóteles en que los metros no son necesarios para la poesía, pero poniendo hincapié en Horacio advierte que sí contribuyen mucho al poema: ". . . porque la Poética, desseando deleytar, busca el deleyte no sólo en la cosa, mas en la palabra, y no sólo en ésta, mas en el número de las sílabas cierto y determinado, al qual dizen metro."¹⁹

Ya en 1596 el Pinciano ha asimilado los aspectos más importantes de la teoría imitativa aristotélica; sin embargo se percibe el efecto de la tradición teórica que le precedía en España sobre todo cuando trata de enlazar el concepto de la verosimilitud con el de la imitación aristotélica: "A mí parece que la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación, y, aunque Aristóteles no dezide esta cuestión, se deue tener que lo verisímil es lo más importante."²⁰ Esta convicción le dirige a la exageración como lo vemos en la siguiente cita:

El q(ue) descriuiere a Aranjuez o al Escorial assí como están, en metro, no haría poema, sino escriuir vna historia en metro, y assí no sería hazaña mucha; porque la obra principal no está en dezir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a la razón; por cuya causa, y porque el poeta trata la vniuersalidad, dize el filósopho en sus Poéticos . . .²¹

A pesar de que la aseveración del Pinciano es exagerada, no está muy lejos de acertar en lo que afirma; su error es declarar que al describir a Aranjuez o al Escorial el poeta "no haría poema." También debemos advertir aquí que la diferencia principal entre el historiador y el poeta no está sólo en la verosimilitud ni aun en la universalidad sino en el intento, el hecho de que éste recrea imitando la realidad y aquél no intenta recrear artísticamente. El Pinciano acierta, en cambio, al observar que el poema, por lo menos, "no sería hazaña mucha." Sin duda, este tipo de razonamiento es el que ha impulsado a críticos sucesores a declarar que la poesía descriptiva resulta la más fácil de escribir.

En resumen, vemos que en España durante el siglo xvi existían varios conceptos relacionados con la imitación, entre los cuales se destacan los siguientes: (1) El concepto retórico que los escritores más entendidos habían heredado de la civilización helénica y de la época medieval. (2) Coexistía también un sentimiento más bien popular que exaltaba los talentos naturales de los escritores sobre el estudio de los clásicos, concepto que fue expresado por Sánchez de Lima. Por otro lado, Díaz Rengifo, aunque reconocía el valor del talento natural, insistía en que la poesía resultaba mejor si el poeta estudiaba los preceptos y reglas del arte. (3) Juan de Valdés había expresado su interés en la verosimilitud. Este concepto surge de nuevo en Díaz Rengifo (4) quien lo relaciona con la teoría aristotélica. El concepto retórico de la imitación tenía sus partidarios importantes a quienes sobrepasó Fernando de Herrera al ampliar la teoría; además, el sevillano vislumbró la teoría imitativa de Aristóteles y la empleó en una manera práctica. Pero es el Pinciano quien demuestra haber tenido una idea más completa de la imitación aunque no supo aplicar la teoría bien en sus aspectos más detallados. Es precisamente su insistencia en la verosimilitud lo que le hace equivocarse.

Observamos, entonces, que en España durante el siglo xvi el paso del concepto retórico hacia la teoría estética aristotélica de la imitación comenzó con Díaz Rengifo, continuó con Herrera y se solidificó en el Pinciano. Aun así, la dificultad del concepto no se conquistó y la idea pasó todavía malograda al siglo sucesivo.²²

University of North Carolina at Greensboro

¹ Joel E. Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance* (1899; 2a. ed., 1908; New York: Harcourt, 1963), p. 11.

² Harold Ogden White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance, a Study in Critical Distinctions* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1935), pp. 3-19.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4a. ed. (1883; Madrid: C.S.I.C., 1974), I, p. 731.

⁴ Menéndez Pelayo, *Historia* . . . I, pp. 631-2.

⁵ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos (1547; ed. moderna, Madrid: Espasa-Calpe, 1964), pp. 175-8.

⁶ Antonio Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios del Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara* (Madrid: Gredos, 1972), pp. 265-303. Para un tratamiento del concepto de la imitación del Brocense, véase Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (Madrid: C.S.I.C., 1957), *RFE*, Anejo 66, I, pp. 15-7.

⁷ José María Asensio, ed., *Fernando de Herrera. Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas* (Sevilla, 1870), p. vii.

⁸ Garcilaso de la Vega, *Works, a Critical Text with a Bibliography*, ed. Hayward Keniston (New York: Hispanic Society of America, 1925; reimpresso Kraus Corp., 1967), p. 340.

⁹ Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI* (Madrid: C.S.I.C., 1973), p. 16.

¹⁰ Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en Romance Castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas (1580; ed. moderna, Madrid: C.S.I.C., 1944), pp. 37-8.

¹¹ Fernando de Herrera, *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de . . .* (1580; ed. facsímil, Madrid: C.S.I.C., 1973), p. 10. Citaremos este libro con el nombre de Herrera en las notas de este trabajo.

¹² Gallego Morell, p. 419, Herrera, p. 295; véase también Gallego Morell, p. 311, Herrera, pp. 71-2.

¹³ Gallego Morell, p. 588; Herrera, pp. 682-3.

¹⁴ Veamos el caso cuando Herrera comenta la Elegía I, el sevillano censura a Garcilaso por usar unos versos "lascivos" que según él no corresponden al tono de la elegía y a la dignidad del Duque de Alba a quien los versos se refieren. Para respaldar su parecer cita como autoridad entre otros eruditos a Escalígero y, parafraseando a Aristóteles, afirma: "porque la poesía trata las cosas que son y las que no son, como si fuesen;

y las representa como pueden o deben ser." Las palabras o deben ser pudieran sugerir una actitud moral pero no nos parece que Herrera las invoque con este sentido, sino que las interpreta sobre la base de la verosimilitud. El sevillano no quiere que se use una descripción asociada con las damas para referirse a un varón. Véase Gallego Morell, p. 443; Herrera, p. 329 (equivocadamente numerada 923). También se puede consultar mi libro *La crítica literaria de Fernando de Herrera* (Madrid: Gredos, 1976), pp. 86-7. Spingarn afirma que se puede encontrar en el pensamiento aristotélico fundamento para declarar que Aristóteles insistía en un fin moral en la literatura (*Lit. Criticism*, p. 12). Aunque no se citan los trozos a que se refiere Spingarn, se pueden consultar los siguientes en la *Poética*: 1454a28-29, 1461b20-21 y 1461b23. Véase en 'Αριστοτέλους περί Ποιητικῆς *Aristotelis Ars Poetica Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974), pp. 176 y 234. Sin embargo, hay que tener en cuenta, relacionado con lo que declara Spingarn, que Aristóteles parece condenar abusos, es decir, cuando el autor de una obra presenta la maldad sin necesidad ni justificación artística.

¹⁵ Ivan Diaz Rengifo, *Arte poética española con fertilissima sylua de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y vn diuino estímulo del amor de Dios*, primera ed. (Salamanca, 1592), fols. 3-5. Citamos la primera edición de 1592 por razones que nos advierte Menéndez Pelayo, I, p. 693.

¹⁶ Rengifo, fol. 3. Para una consideración del aspecto de la verosimilitud y la imitación, véase Alberto Porqueras, "El problema de la verdad poética en la Edad de Oro," en *Temas y formas de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1972), pp. 94-113. Esta monografía se publicó por primera vez en la colección "Crece o muere" del Ateneo de Madrid, 1961.

¹⁷ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo (1596; ed. moderna, Madrid: C.S.I.C., 1973), I, p. 197. Se puede consultar a Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 46-57.

¹⁸ Pinciano, pp. 203, 245, 270, 274.

¹⁹ Pinciano, pp. 207, 274-5, 279.

²⁰ Pinciano, pp. 268, 208.

²¹ Pinciano, p. 265.

²² Me fue posible esta investigación con una beca de la National Endowment of the Humanities de los Estados Unidos.