

Alicia de Colombí-Monguió, *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*. Presentación de Enrique Ballón Aguirre. México, UNAM, 2011. 388 pp.

Enrique Ballón Aguirre
Institut Ferdinand de Saussure
Comité Scientifique
Paris

El libro de Alicia de Colombí-Monguió recientemente aparecido es una obra singular: ha sido concebido a la manera de un retablo cuyas cinco facetas se organizan mediante la coordenada de dos ejes, uno vertical —las voces— y otro horizontal —los ecos. La abscisa reúne entonces, de un lado, el recuento detenido de los procedimientos de la invención lírica renacentista —la poética— y, del otro, su campo de aplicación constituido por un escogido haz de poesías hispanoandinas dignas de recordar.

El título de la obra condensa, pues, con franco acierto, su proyecto genético. Pero al abordarla, desde las primeras páginas uno cae en cuenta, casi de inmediato, que su enunciativa no escribe. En realidad toca, pulsa la poética y la poesía desde una partitura tan propia, tan personal, que es sólo comparable a la precisa interpretación de un ejecutante avezado ante su instrumento de vida. La fina experiencia íntima del trato asiduo con la lírica colonial hispanoamericana (lo sensible) y el alto saber de la *imitatio* como una de las más depuradas expresiones de la competencia técnica poética de los Siglos de Oro (lo inteligible) nos llevan a imaginar un símil: el lector no es más descifrador de un discurso crítico-filológico sino un oyente privilegiado que escucha un *ricercare* en el abovedado aposento de una estancia paceña de época. Y como las manos de la clavecinista que interpreta, los puentes comprensivos que enlazan y a la vez permiten el paso de la recepción de la poesía al comentario poético, de la imitación a la temática poética,

son una suerte de filacterias expositivas *en alternancia* que recogen la reflexión dinámica entre el barroco español y la naciente lírica barroca andina. En efecto, la imbricación alternada de los hilos del significado, de los códigos, de las impresiones referenciales mutuas y los valores temáticos en la trenza del texto, producen el efecto de sentido propio de los madrigales.

Atendamos ahora al curso armónico y melódico de ese *ricercare*. A partir del recuento de las peripecias del *Canzoniere* de Francesco Petrarca (1304-1374) en España, la autora, respaldada por una amplia panoplia documental, defiende firmemente la distanciación y originalidad de la poesía española contra el muy repetido cotejo de influencias fáciles. Le sigue un minucioso rastreo de la poética humanista y la temperada *imitatio*—ciertamente frágil por delicada mas no por quebradiza— en la poesía virreinal hispanoamericana. El engarce temático con las estrategias imitativas empleadas durante los Siglos de Oro desde Boscán y Garcilaso, invitó a cribar ora los juicios apresurados de la crítica ora a replantear el aparato hermenéutico precedente. El segundo tópico de la poética renacentista se ocupa de las estrategias imitativas de la emulación, en esos Siglos de Oro, de Bernardo de Balbuena: se trata de establecer, a través del estudio de la contextura de un gran poema, su deuda con la poética de Garcilaso; y el contrapunto imitativo solicita aquí no sólo el examen detallado de la tradición poética italiana renacentista sino, sobre todo, del gran corpus de referencia que a modo de halo textual convoca desde los clásicos latinos hasta la poesía hispanoamericana de época.

El estudio de la “visión evocada” incide de inmediato en la teoría y la práctica de la poética renacentista. Su asedio despierta las problemáticas cruciales que plantean tanto la *imitatio* como el aparato intertextual que permite perfilarla y esclarecerla; pero como cualquier propuesta poética depende de su demostración en la poesía misma, aquí el contraste imitativo procede entre la *Canzone* 323 de Petrarca, la canción fúnebre de Diego Dávalos y Figueroa en su *Miscelánea Austral* y los poemas concernidos de Lope y Quevedo. Concorre a ello un sin par recuento de las traducciones de Petrarca hechas por el portugués afincado en Perú Enrique Garcés, traduc-

ciones que Cervantes tenía en buena estima. El esfuerzo es sopesado evaluando tanto la conservación del sentido original y su trasvase como el arte formal (métrica, ritmo y rima) y sus logros, todo ello sin olvidar los lapsus y descuidos a fin de obtener una visión equilibrada del conjunto.

Atento siempre al principio de demostración, el detallado examen del notable poema que Dávalos y Figueroa dedicara a su hermana fallecida invoca las composiciones de Salazar y Torres y Herrera, Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara directamente aludidas, una gavilla poética “que encontró en América la profunda comunidad espiritual de nuestra hispanidad”. Tenemos ahora, en esta misma vía, la cuenta minuciosa del “desengaño”, tema compartido por un notable poema de Matías de Bocanegra y la conocida canción de Juan de Arreola, pero mientras el primero alude a la comunidad poético-temática que cuenta un grupo de poemas obra de Fray Luis de León, Saravia, Quevedo, Soto de Rojas y Calderón de la Barca, la segunda alude, siempre dentro de la visión de la *imitatio*, al tópico *religio amoris* que imanta, en singular pareado, las obras de Bocanegra, I. de Mendoza, Quevedo, Calderón, Colón y Machado, Valdés y Munguía, Ochoa y Arín.

El petrarquismo peruano es circunscrito desde la *Miscelánea Austral* (Lima, 1610), poemario “compuest[o] de cuarenta y cuatro coloquios entre dos enamorados... obra única por su prosa, que comienza con típicos *dialoghi d'amore* para venir a ampliarse en abigarrada silva de varia lección”, todos coloquios de la inspiración de Dávalos y Figueroa, gran figura poética colonial andina a la que la profesora Colombí-Monguió ha dedicado un libro y varios estudios bien conocidos. Tomando pie en la influencia italianizante —o bien en la lengua oral o bien en la tradición escrita— entre los círculos coloniales de Nueva Castilla, reúne en torno a la obra de Dávalos de Figueroa el legado de Garcés, en particular una singular canción de su pluma que es “la primera imitación petrarquista de Sudamérica junto con el primer ejemplo de genuina protesta social en el Virreinato del Perú”, y sin duda la poesía atribuida a Juan del Valle y Caviedes. Sin embargo, la traducción e imitación poética de época encuentra su paradigma en el poema de Dávalos derivado del

soneto CCXIII de Petrarca. El contrapear poético reúne así un círculo virtuoso en el que se intercalan los poemas de Garcilaso, la autora anónima del *Discurso en loor de la poesía*, Oña, Hojeda, Sarmiento de Gamboa, Amarilis, Tejada y Guzmán, Salcedo Villandrando, Ribera y Cabello Balboa que “desde Lima hasta Córdoba del Tucumán, ora en Potosí, ora en la Paz, escuchando murmullos del Sorga, creó desde la poética humanista de Francesco Petrarca la gloria de nuestra poesía virreinal”.

Las estrategias imitativas del petrarquismo son enseguida revisadas desde el mismo parámetro de comparación, la poesía de Dávalos y Figueroa, pero aquí el abanico intertextual se abre más bien sobre la poética italiana renacentista y, por cierto, las *Metamorfosis* de Ovidio. Dos interrogantes preceden la pesquisa: “¿por qué se escribió la *Miscelánea Austral*?” y “¿por qué se escribió del modo en que se escribió?”. Responderlas supone un excursu, la inevitable averiguación de las impresiones referenciales producidas por los incidentes biográficos del gran poeta. No obstante, a la inversa de las acostumbradas androlatrías crítico-literarias, los abundantes datos para reconstruir su nada magra personalidad autorial constituyen un valioso aporte que ayuda a explicar el entorno intelectual de las élites pudientes en el mundo colonial andino pero, sin duda, es de mayor importancia el desmadejamiento del hipotexto subyacente a los poemas. De este modo, los vínculos miméticos entre los datos aportados al exfoliar el palimpsesto biográfico y las estrofas mostradas permiten a la investigadora reconstituir su sentido pleno.

La poesía religiosa colonial ocupa un apartado independiente. Se inicia con el estudio de las *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, corpus poético inspirado desde luego en la Biblia pero particularmente en el libro del Génesis. El valor de este “clásico olvidado” se pone en evidencia al compararlo con los poemas paralelos de su coetáneo Lope de Vega y, en menor cuantía, con los de Quevedo. El escrutinio de las convergencias y divergencias al poetizar el texto bíblico permite contrastar los modos de abordar los temas mítico-religiosos concurrentes destacando, por ejemplo, la originalidad poética de Ribera y el equívoco en que incurren los críticos que alían su poesía a la de Fray Luis de León y la escuela sevillana del siglo

XVI. Algo semejante sucede con la alternancia en la poetización de la vida de Cristo por el mismo Ribera y Diego Mexía de Fernangil, dos sevillanos avecindados en Potosí: los desfases textuales entre ambos vates peruleros, sus encontradas aristas poéticas, permiten deslindar las respectivas valías artísticas.

Es el turno de la poesía del santafereño Hernando Domínguez Camargo. Se trata ahora del renombrado romance “A un salto por donde se despeña el arroyo del Chillo”, y otro “A la Pasión de Cristo” discretamente parangonado con el poema de Fr. Hortensio Félix Paravicino que, no obstante la horma directriz del apareo estrofa por estrofa, mantiene un *topos* directriz absolutamente singular, el *mare huius mundi*. Pues bien, el *topos de la liquidez* no se limita a estas muestras; es, en realidad, la fuente de una serie de “metáforas obsesivas” que llegan hasta perfilar “la apoteosis de la poesía de Domínguez Camargo”, el retrato de la Virgen en su *Poema Heroico* a San Ignacio de Loyola. De ahí la correcta deducción que presidió el trashedojar poético: “el significado de toda obra de arte sólo puede hallarse en ese *mundus significans*, que es su única matriz semiótica” y por ello la poesía de Domínguez Camargo “resulta una extensión sin precedentes, en el contexto de lo verbal, de la forma rectora en la semiótica de la estética barroca”.

El corolario de la obra está reservado a una importante reflexión sobre la similitud de procesos inventivos entre el barroco poético novohispano y novocastellano. Esta demostración final se alza al comparar las obras de Sor Juana Inés de la Cruz y Dávalos y Figueroa y en ellas los modos de manifestar la erudición humanista común a ambos vates, todo a partir de un hecho constatable: “entre tantísimas citas los dos silenciaron la de su fuente directa”, Vitoria para la primera y Ruscelli para el segundo, de tal manera que, enfrentando el juicio de O. Paz, “el *Neptuno Alegórico* y la *Miscelánea Austral* pertenecen a un mismo mundo, aquel donde la erudición —lejos de ser carga elephantina— fue parte de una hermenéutica esencial”. Hecha esta puntualización, la pesquisa se extiende a determinar la poética de los miembros de la Academia Antártica, así como la del presidente de otra academia en España, el hispanomexicano Salazar y Torres, con la idea de que “la poesía compendia el

saber humano”. En este extremo, siempre en careo con la obra de Sor Juana Inés y su defensa de las «letras profanas», se demuestra que, de facto, “la erudición enciclopédica es propia del episteme renacentista”. En resumen y en palabras de la misma pesquisidora, la prelación de la temática poética en los peruleros criollos de la Academia Antártica, buscaba antes que nada “legitimar lo que poseían” mediante la proclamación de “su pertenencia al Imperio, en segundo término, participar de su misión en la comunidad espiritual de los civilizadores, y finalmente formar parte de una élite cultural que les garantizara nobleza en el único mundo que ellos consideraban civilizado, es decir, en la república humanista”.

Libro de raro aliento analítico y alta envergadura filológica, la investigación que reseñamos tiene finalmente por misión hacer tomar consistencia, en su debido punto, a la erudición vertida y adensada en forma de glosa. De ahí que por su propia dinámica pertenezca a una especie —la sociedad secreta de los textólogos— en vías de marginación ante el desconsiderado aniego (insulso, pero sobre todo irresponsable) de los “se me ocurre que...” y “se me pega la gana” tan promocionados por el lábil ocio académico llamado “posmodernismo crítico” dedicado a encontrar “parecidos temáticos que los poetas, críticos y teóricos renacentistas jamás hicieron”, a la vez que denigra el invaluable “rastreo de fuentes”. Muy al contrario, este enérgico libro que muestra el gozo de recibir, de captar la gran poética renacentista, pero al mismo tiempo se complace en ofrecerla a sus lectores, convoca, aduna a todos aquellos para quienes lo que cuenta es el texto como tal, y para los que la literatura es sobre todo una emotividad artística, la apertura de una nueva zona de sensibilidad en la conciencia receptora mediante un conjunto de índices que prueban un mundo cultural inédito, índices que al provenir de ese mundo, lo cristalizan en una imagen concreta encargada de exponerlo a la vez que lo demuestran.

Así, para Colombí-Monguió cada poemario colonial pertenece a la historia pero nunca se aliena exclusivamente con su momento y época de aparición; depende de un país y de una sociedad pero jamás se enajena a una localidad y una comunidad. Repetidamente publicado, traducido, restituido, leído generación tras generación,

estudiado, interpretado y comentado, el texto poético es elastómero, dúctil, se adapta a todo tiempo y lugar. Y ante él, como lo hacía Lao-Tse, la hermeneuta guía su pluma —tan esmerada y a la vez tan decidida que se diría un pincel para caligrafiar *alla prima*— cuyo propósito es columbrar las luciérnagas del poema antes que lamentar y maldecir sus tinieblas.