

CALÍOPE

Vol. IV 1998 Nos. 1-2

JOURNAL OF THE SOCIETY FOR RENAISSANCE AND BAROQUE HISPANIC POETRY

BOARD OF DIRECTORS

Anne J. Cruz
University of Illinois-Chicago

Elizabeth Davis
The Ohio State University

Edward Friedman
Indiana University

Olympia González, Treas.
Loyola University-Chicago

Daniel L. Heiple
Tulane University

Ted McVay, Pres.
Texas Tech University

Ignacio Navarrete
University of California-Berkeley

Julián Olivares
University of Houston

Editor: Julián Olivares

Book Review Editor: Lee H. Dowling

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Mary E. Barnard
Pennsylvania State University

Emilie L. Bergmann
University of California-Berkeley

Anne J. Cruz
University of Illinois-Chicago

Daniel L. Heiple
Tulane University

Robert ter Horst
University of Rochester

Roger G. Moore
University of St. Thomas-New Brunswick

Ignacio Navarrete
University of California-Berkeley

James Nicolopoulos
University of Texas-Austin

Elias L. Rivers
SUNY-Stony Brook

Georgina Sabat de Rivers
SUNY-Stony Brook

Alan S. Trueblood
Brown University

Diana de Armas Wilson
University of Denver

Cover Design: Mark Piñón & Julián Olivares

ISSN 1084-1490

COPYRIGHT © SOCIETY FOR RENAISSANCE AND BAROQUE HISPANIC POETRY

Printed in the United States of America

DE LA UTOPIA POÉTICA EN GRANDEZA MEXICANA DE BERNARDO DE BALBUENA

Daniel Torres
Ohio University

"Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico".

—Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

En el uso métrico del terceto endecasílabo renacentista (con rimas ABA BCB CDC, como lo define Tomás Navarro Tomás en su estudio *Métrica española*) queda establecida la dimensión de poesía didáctica de *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena. A manera de carta a la dama Isabel de Tobar y Guzmán, quien vendría de San Miguel de Culiacán a la ciudad de México a tomar los hábitos de monja, en este poema se intenta describir poéticamente una de las ciudades principales de las Indias.

Juan Durán Luzio, en su artículo "*Grandeza mexicana, grandeza del Nuevo Mundo*", señala que esa descripción se hace desde el modelo de la *Utopía* de Tomás Moro teniendo como un denominador común el deseo de ejemplaridad de la vida citadina en una ciudad ideal: Amaurota para Moro y México para Balbuena. En este último, todo se ve desde la perspectiva de una tradición bucólica del *locus amoenus* existente en el Nuevo Mundo. En palabras de Durán Luzio:

El *locus amoenus* de la tradición hecho realidad por la pluma de un poeta pastoril que, de pronto, acaso por la incidencia menor de una señora que le solicita noticias, asume todo el especial contenido que se ceñía ya sobre el modo de describir a América, aproximándose a Colón, a Las Casas, a Ercilla, a Acosta, al Inca Garcilaso... Engarza en la corriente de sus predecesores siendo ahora el humanismo cristiano cercana fuente del tema original. Se está en presencia de un poema que en cuanto descripción supera ampliamente su correlato objetivo. (57-58)

En este breve ensayo se propone una lectura de esta superación del referente desde la figura retórica de la elipsis al cuadrado (eje de una de las tantas tendencias de la lírica colonial) mediante la cual se elide, se omite casi, se suprime apenas o hasta se elimina del todo la "verdadera"

ciudad de México y se instaura la utopía poética americana que le sirve al hablante lírico para una alabanza de la urbe colonial, pero cuyo sentido real puede sobreentenderse¹. La elipsis cumple, pues, la función de fijar la distancia entre el plano real (el México virreinal) y el evocado (la ciudad utópica a la que se aspira).

Una de las diferencias posibles que supone el discurso poético en la Hispanoamérica colonial es la de otro modo de elipsis donde se acoplan el gongorismo y el conceptismo junto al elemento amerindio (rasgo distintivo del Barroco de Indias en la arquitectura). Ahora bien, ¿en qué consiste la elipsis como elemento característico de la poesía europea del siglo XVII? Según Severo Sarduy, en su ensayo *Barroco* (1974), la elipsis (o elipse: siguiendo a la cosmología) es el fundamento del Barroco. Se produce un descentramiento o desplazamiento tanto en el espacio geométrico como en el espacio retórico, que tiene como consecuencia la anulación de un centro único (58-59). En palabras del ya desaparecido crítico y escritor cubano:

los centros inocuados no se limitan a totalizar alternativamente la composición, a desplazar la mirada de un término a otro, contiguo, sino que marcan la función de la carencia organizadora en el interior de la cadena significativa, la importancia de la focalización denegada en la red metonímica de la representación. (64)

Se trata de que deliberadamente falta algo. Hay "una supresión u ocultación teatral de un término en beneficio del otro" (Sarduy 67). Y en esa aparente carencia estética, o expulsión de un elemento de la serie, "el poeta tendrá siempre más o menos presente el significativo de un discurso legible" (Sarduy 73). Es una presencia ausente que se excluye por un proceso de sustitución.

El otro modo de elipsis lírico en Hispanoamérica se puede definir como la exclusión de ese elemento suprimido de la serie, pero no tanto como el oscurecimiento caravaggista, mencionado por Sarduy, sino más bien como una elipsis elidida que prescinde hasta de sí misma. Dicho de otro modo: el *Sueño* de Sor Juana, texto paradigmático de la lírica indiana, es enigmático y hermético no sólo en su lenguaje gongorino, que conjuga también el conceptismo como punto esencial de su discurso; sino que, a su vez, ese mismo lenguaje reproduce otro modo de elidir el sujeto por medio de un objeto que no necesariamente se pierde de manera parcial, sino total. Del acto físico y psicológico de soñar se pasa al acto de despertar sin más, en medio de una búsqueda inacabada donde la hablante lírica queda absolutamente insatisfecha. Por el contrario, en las *Soledades* de Góngora se cuenta la anécdota lineal y pródigamente hasta completar la serie de carencias por medio de una presencia concreta de las descripciones de la naturaleza que sirve como apoyo del discurso.

La posible diferencia del Barroco de Indias (como lo llamó Mariano Picón Salas) sería, entonces, la de no limitarse a copiar, o a calcar sólo aparentemente, sino la de innovar. Así lo señala Emilio Carilla:

es justo advertir que el ingenio americano, si ese ingenio se llamaba Sor Juana Inés de la Cruz o Domínguez Camargo, no se reducía a copiar o calcar. Aspiraban, por el contrario, sin necesidad de declararlo, a competir con los ingenios peninsulares . . . Pero no creo en una actitud de humildad, sino más bien, en un claro deseo de superación, de mostrar que aún cabían acentos inéditos en el tópic. (20)

En la búsqueda de esos acentos inéditos se produce el palimpsesto como escritura que mantiene semi-oculta la tradición que le antecede valiéndose de esa escritura semi-borrada y preservándola, a la vez que se calca, sólo de un modo aparente, para innovar desde la técnica. Todo esto en la medida en que se continúa una manera de escribir, pero apropiándose y, por ende, americanizándola. Es decir, este palimpsesto que constituiría la lírica colonial evidencia el proyecto cultural de autonomía del poema barroco en Hispanoamérica y la tensión de un desprendimiento donde se va diferenciando ya de los modelos metropolitanos (Torres).

Balbuena se inserta en este *continuum* de la lírica barroca colonial como inicio de esa totalidad textual, o *corpus* de poemas, de la siguiente manera. *Grandeza mexicana* no sólo supera su correlato objetivo o unidad ideológica cultural, la ciudad de México, sino que al poetizarla e idealizarla crea una comparación de planos evocados y reales donde el plano real supera al modelo propio de la evocación, y la Nueva España retratada viene a ser una elaboración ideal que difiere de la realidad circundante. Así lo apunta Irving A. Leonard en su estudio *Books of the Brave*:

But even the wretched huts of the Indians lying beside the imposing palaces of the aristocrats did not mar, in the eyes of visitors, the superficial splendor of the city, and excellent poets were singing paeans, as did Bernardo de Balbuena in his colorful *La grandeza mexicana*, in praise of the colonial metropolis. (243)

En la introducción a la edición crítica del poema, José Carlos González Boixo también comenta que:

México es para él [Balbuena] la ciudad ideal, la ciudad en la que hubiera deseado vivir permanentemente y donde, en realidad, sólo estuvo en contadas ocasiones. Este aspecto personal trasciende el poema de principio a fin: la exagerada alabanza de la ciudad, al margen de reflejar un tópico en este tipo de obras es, sobre todo, fruto de su más íntimo sentir. Los años anteriores, vividos en San Pedro Lagunillas y Culiacán, fueron penosos para él y su llegada a México reavivó, como si se tratara

de un espejismo, su amor a la ciudad, a un lugar en donde podía ver colmadas sus aspiraciones culturales y sociales. (24)²

Al describir la capital virreinal, Balbuena instaura una de las primeras utopías en la lírica colonial hispanoamericana. Recuértese que la voz utopía significa tanto un lugar que no existe o no está en ninguna parte como un espacio ideal que implica bienestar (Finley 178). La escritura utópica se acomoda constantemente en forma y contenido a varias circunstancias históricas y sociales (Schaefer 37). Su registro incluye una condición meramente psicológica, una capacidad idealizadora o hasta una representación dramática y narrativa de un modo de ser que es tan esencialmente bueno que realiza profundos anhelos que le ganan inmediatamente al individuo, casi instintivamente, aprobación general (Manuel y Manuel 2). También las utopías están arraigadas en clases y grupos sociales e individuos en su particular contexto histórico que como todas las ideas y fantasías humanas surgen de la sociedad de las que constituyen una respuesta (Finley 180). Éstos son ejemplos de las llamadas "figuras de esperanza" por Ernst Bloch (Moyland 21).

En el caso particular de la *Grandeza mexicana*, Balbuena realiza las características más positivas de la vida citadina. Podemos tomar como ejemplo la manera como se refiere a la caballería del México virreinal. Es mediante este *laus civitatis* que se crea el plano evocado de los centauros y los mancebos de Acarcania, para ser superado por el plano real de la caballería de la Nueva España, la cual se erige en esa segunda realidad diferente de la vida diaria que sirve ahora de modelo. La comparación sería como sigue. En el plano evocado: el mundo mitológico de los centauros y los mancebos; y en el plano real: la caballería colonial. Esta comparación entre los dos planos se subvierte, siendo el plano real superior al plano evocado hasta igualarse. El plano real se ficcionaliza para superar al mitológico. Pero la subversión se traiciona al igualar plano evocado y plano real sin distinciones:

Es su grandeza al fin en esta parte
tal, que podemos bien decir que sea
la gran caballeriza del dios Marte;
donde en rico jaez de oro campea
el castaño colérico, que al aire
vence si el acicate le espolea. (58)

Aquí el plano real, la caballería de México, se iguala o es "la gran caballeriza del dios Marte" y esto confirma ese nivel elíptico en el cual se ha ausentado la ciudad "real" descrita por Leonard más arriba. Es interesante señalar que este procedimiento no sólo aparece en otros capítulos del poema sino también en la agrupación de elementos enumerados para mostrar la grandeza de México mediante la técnica de catálogos de la épica. El hablante lírico en Balbuena

abandona conscientemente el género épico como posibilidad formal para su elogio:

De cuyo noble parto sin segundo
nació esta gran ciudad como de nuevo
en ascendiente próspero y fecundo;
y otras grandezas mil en que yo llevo
puesta la mira en una heroica historia,
donde pienso pagar cuanto le debo. (48)³

Sin embargo, es el uso de la técnica homérica de catálogo tal como se ve en el canto segundo de *La Ilíada* (el sueño de Agamenón y la Beocia) el elemento que domina el tercer capítulo de *Grandeza mexicana*. Es la épica la que completa aquella segunda realidad necesaria para la elipsis. Usando una composición en anillo, Homero elabora un catálogo de naves mencionando a los caudillos y las naves todas. Esta especificidad hace énfasis en lo innumerable nombrando a los beocios y a los locenses, para dar paso, junto al catálogo de guerreros, a una enumeración fiel de la creación cierta de una realidad literaria.

Así en Balbuena se catalogan enumerativamente para mostrar la ciudad ilustre, rica y populosa en su cumplimiento, complemento y perfección: los centauros, los mancebos, los héroes o personajes-caballeros (Faetón, Gradasso, Eneas), la caballería mexicana (el castaño, el alazán, el overo), la riqueza de la ciudad (la plata del Perú y el oro de Chile), las estaciones y el tiempo en su representación zodiacal (Aries, Tauro, Pólux), y México en la constelación mundial y universal entre Perú, el Maluco y China:

Del monte Osa los centauros fieros . . .
ni de la alta Acarcania los livianos
mancebos . . .
ni Mesapo en la brida mar profundo,
ni Cástor, medio dios . . . (55)
Si el gran Faetón estos caballos viera . . .
Ni el bárbaro Gradasso aventurara . . .
ni a los que Eneas le dio su suegro un día . . . (57)
el castaño colérico que al aire . . .
y el tostado alazán, que sin desgairé . . .
el remendado overo, húmedo y frío . . . (58)
La plata del Pirú, de Chile el oro
viene a parar aquí . . . (60)
ya en Aries, Tauro y Pólux se remoja . . . (63)
Con el Pirú, el Maluco y con la China . . . (64)

Y cada capítulo del poema con su respectivo tema central — el asiento de la ciudad, los edificios, la descripción física, las letras, las artes, los regalos,

la primavera inmortal, el gobierno ilustre, la religión y el estado— elabora una elipsis donde se oculta la otra realidad que desmerecería el propósito principal del elogio. Este ocultamiento le sirve de consuelo al hablante lírico “aun si su acceso [a un espacio maravilloso] es quimérico”, tal como presenta Foucault la utopía en el epígrafe que encabeza este trabajo (3).

La gradación caballos, calles, trato, cumplimiento o perfección cumple, como se ha visto, el nivel elíptico de la *Grandeza mexicana*: la creación de una segunda realidad, la ciudad ideal en la cual se realizarían los sueños humanos más preciados. Si bien lo épico acentúa este hecho, confirma un tipo de dignificación que le confiere el hablante lírico.

Un ejemplo del desfase entre realidad y utopía es la mención en el capítulo segundo del “bravo brío español” (47) como invicto en las guerras de conquista y colonización: “de sus nunca vencidos escuadrones” (47). La realidad fue otra porque como muy bien lo documenta don Miguel León Portilla en su libro *La flecha en el blanco* :

la Conquista no logró, como se ha dicho, su pleno sojuzgamiento. La guerra del Miztón estuvo a punto de incendiar a toda la Nueva España. Y tal vez, en función de ella puede comprenderse cómo en el septentrión hubo indios que continuaron resistiendo a través de los siglos a la penetración española. (18)

De la utopía poética en *Grandeza mexicana* el hablante lírico elabora una especie de grabado o impresión, como dice en sus propias palabras: “un perfectísimo retrato . . . ahora cueste caro, ahora barato” (63), en el cual se omiten con gracia y decoro estético las señas del otro México silenciado. Ese silencio es elocuente a través de todo el poema: “y si hay más que esto, aun más en ti se encierra” (54), “todo en este discurso está cifrado” (37), “y más que esto si más y más desea” (75). Pasajes donde el hablante lírico atisba meramente la otra cara de la moneda sin siquiera nombrarla, elidiéndola totalmente y concentrándose sólo en las “grandezas” obviando las aparentes pequeñeces. Y este mismo término, “grandeza”, cumple varias funciones: no sólo la cualidad de grande o de admirar la grandeza de una acción, la majestad y el poder sino también la dignidad de grande de España como título que representa la jerarquía superior dentro de la nobleza española. Así como en su texto épico, en *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624), Balbuena valora a América a partir de la dignificación que le ha conferido el haber sido conquistada y colonizada por la metrópoli europea⁴.

A la alabanza laudatoria, el sobrepajamiento, el apóstrofe o panegírico que es *Grandeza mexicana* sería absurdo acusarlo como texto poético por lo que no es: carta de relación de la ciudad de Indias, sino una epístola-poema, una utopía poética ideal de la belleza colonial citadina ante los ojos del europeo admirado, como muy bien lo delata su argumento:

De la famosa México el asiento,
origen y grandeza de edificios,
caballos, calles, trato, cumplimiento,
letras, virtudes, variedad de oficios,
regalos, ocasiones de contento,
primavera inmortal y sus indicios,
gobierno ilustre, religión y Estado,
todo en este discurso está cifrado. (37)

Notas

¹Algunos trabajos críticos sobre la *Grandeza mexicana*, pero que no abordan el asunto de la utopía poética a confrontarse aquí, son: Chester C. Christian, Jr., "Poetic and Prosaic Descriptions of Colonial Mexico City", *Exploration* 9 (1981): 1-21; Manuel Fernández Juncos, D. *Bernardo de Balbuena, obispo de Puerto Rico. Estudio biográfico y crítico*. San Juan de Puerto Rico: Imprenta de las Bellas Letras, 1884; Ángel Rama, "Fundación del Manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena", *University of Dayton Review* 16.2 (1983): 13-22; Georgina Sábat-Rivers, "Balbuena: Géneros poéticos y la epístola a Isabel de Tobar", *Texto crítico* 10.28 (1984): 41-66; Josefa Salmón, "El paisaje en Berceo, Garcilaso y Balbuena: Tres concepciones del universo", *Prisma/Cabral: Revista de Literatura Hispánica* 7-8 (1982): 57-73.

²Las pesquisas del profesor Vincent C. Renstrom en el Archivo de Indias verificarían estos señalamientos de José Carlos González Boixo. Parece que las cartas al rey que escribiera Balbuena confirman su punto de vista utópico ante la realidad americana. Así lo sugirió Renstrom en su ponencia titulada "Poet/Cleric Bernardo de Balbuena's Letters to the King", la que presentó en el Third Biennial Conference of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry en en Rochester, Nueva York, en octubre de 1997.

³Aquí se refiere a su poema épico erudito *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624).

⁴Son varias las instancias en el poema en que se menosprecia lo netamente americano: "los incultos Andes" (62), "el indio feo" (122); o se deja de lado el origen indígena de México como Tenochtitlán: "Dejo también el áspero concurso, / y oscuro origen de naciones fieras, / que la hallaron con bárbaro discurso; / el prolijo viaje, las quimeras / del principio del águila y la tuna / que trae por armas hoy en sus banderas" (49).

Obras citadas

- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. Ed. de José Carlos González Boixo. Roma: Bulzoni, 1988.
- Carilla, Emilio. *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Nueva York: Anaya, 1972.
- Durán Luzio, Juan. "Grandeza mexicana, grandeza del Nuevo Mundo". *Creación y utopía en las letras de Hispanoamérica*. Costa Rica: Universidad Nacional, 1979. 53-70.
- Finley, M. I. *The Use and Abuse of History*. New York: Penguin, 1987.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1993.
- Leonard, Irving A. *Books of the Brave*. Cambridge: Harvard UP, 1949.
- León-Portilla, Miguel. *La flecha en el blanco: Francisco Tenamaztle y Bartolomé de las Casas en lucha por los derechos de los indígenas, 1541-1556*. México: Diana, 1995.
- Manuel, Frank y Fritzie Manuel. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, MA: Belknap P of Harvard UP, 1979.
- Moyland, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, 1986.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1956.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Schaefer, Claudia. "The Power of Subversive Imagination: Utopian Discourse in the Novels of Luis Zapata and José Rafael Calva". *Danger Zones: Homosexuality, National Identity, and Mexican Culture*. Tucson: U of Arizona P, 1996. 37-58.
- Torres, Daniel. *El palimpsesto del calco aparente: Una poética del Barroco de Indias*. Nueva York: Peter Lang, 1993.

