

La conciencia literaria de la clase letrada en el *Diario de México*: apertura y flexibilidad

ESTHER MARTÍNEZ LUNA

Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México

La retórica y la poética son la historia filosófica de las pasiones avivadas por la imaginación y nos prescriben lo que debemos hacer por lo que ellas han hecho constantemente.

Francisco SÁNCHEZ BARBERO

Resumen

El periodismo ejercido en las páginas del Diario de México (1805-1812) dio cabida a las diversas y constantes discusiones entre los letrados novohispanos. Mi intención fue reflexionar sobre la materia literaria de las polémicas, lo que me condujo al reconocimiento de las autoridades citadas y sancionadas que dominaban la discusión literaria del siglo XVIII. La lectura que se hizo de preceptistas como Aristóteles, Horacio, Luzán, Blair o Boileau, si bien fueron referencias imprescindibles, tendió a ser más flexible y crítica. En consecuencia, la traducción hecha por José Luis Munárriz de las Lecciones sobre la retórica de Blair desempeñó un papel fundamental en la apropiación de un código neoclásico menos rígido y fue una fuente intelectual importante en las discusiones de los letrados de la Nueva España.

Palabras clave

PRENSA. PRECEPTIVA Y RETÓRICA. ARCADIA DE MÉXICO. POLÉMICAS LITERARIAS.

CES.XVIII, núm. 16 (2006), págs. 165-185.

Antecedentes

La opinión adversa que suele tenerse acerca de la literatura neoclásica mexicana en mucho está fundamentada por su primera recepción crítica hecha por los escritores románticos. Los estudios, prólogos, antologías o ediciones literarias relacionados con el siglo XVIII y los primeros lustros del XIX mexicano son escasos; en gran medida, esta escasez se debe a la opinión negativa que se ha ido construyendo debido a su desconocimiento. Por el contrario, en España, las interpretaciones u opiniones negativas respecto al setecientos hoy en día prácticamente no tienen cabida; incluso los estudios especializados que se esfuerzan por entender, interpretar y explicar la cultura, la historia y la literatura del setecientos español son nutridos. Sin embargo, en México, hasta ahora, los estudios referentes a nuestros escritores neoclásicos han sido escasos y en ellos domina la opinión de que se trata de una «literatura poco original, superficial y de divertimento». Su ubicación dentro del discurso historiográfico, sin duda, ha sido parcial. Se les ha juzgado por lo que les antecede o precede, nunca en su dimensión propia. Nada más estéril que las comparaciones arbitrarias. Por ello, el paso casi natural que debe darse para su estudio es la articulación en un sistema cultural cuya complejidad no puede reducirse a nuestras ideas dominantes sobre el barroco y el romanticismo.

Con la retórica en los labios

Es de conocimiento general que en España a lo largo del siglo XVIII hubo una efervescencia de manuales de retórica, preceptiva y poética que se publicaron para imprimirle un rostro nuevo a la literatura castellana. Cansados de los excesos expresivos del barroco, los hombres de letras de la Península no sólo no vieron con malos ojos la publicación de la *Poética o reglas de la poesía* de Ignacio de Luzán (1737) y la *Retórica* de Gregorio Mayans y Siscar (1757), sino que leyeron estas obras con entusiasmo, porque su preocupación reformadora y crítica encontró un cauce normativo y sistemático en estas páginas. El hecho de que se publicaran estas obras estableció un nuevo concepto de gusto literario, ya que en éstas se percibió «una sólida teoría del hecho literario y una reforma del lenguaje en verso y prosa, cuyo referente y molde esencial estaba en la poética y la retórica clásicas, y cuyos principios constituyeron lo que se dio en llamar «buen gusto», el gusto de lo neoclásico»¹. Este «nuevo gusto» tenía como pre-

¹ Véase José CHECA BELTRÁN, *Razones del buen gusto, poética española del Neoclasicismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pág. 47.

misa huir del uso de un lenguaje hinchado y rimbombante, desde un punto de vista retórico o de la expresión proponía: naturalidad/afectación, claridad/oscuridad, sobriedad/recargamiento, elegancia/vulgaridad, o buscaba la naturalidad en vez de la afectación y la gravedad expresiva. De este modo, el concepto de «buen gusto» a lo largo del siglo XVIII tiene que ver con la normatividad y con el conocimiento de esa normatividad ejercitado en la obra literaria. Rinaldo Frolidi lo explica así: «El gusto se traduce de esta forma en juicio que establece clasificaciones, ordena categorías, fija prescripciones técnicas, para después hallar agrado en el aprendizaje y exploración de las mismas»².

Comprendemos entonces que la literatura de esa época buscaba atenerse a reglas y preceptos que la hicieran comprensible por completo a una inteligencia educada en los códigos culturales que dominaban esta empresa teorizadora. Sin embargo, no todos los manuales que se publicaron a lo largo del setecientos español tenían una misma identidad ni problematizaban sobre los mismos autores y conceptos. Una revisión muy general de los principales manuales de retórica, preceptiva y poética nos lleva a concluir que se modificaron con el paso de los años y flexibilizaron sus exigencias respecto de la normatividad en los diferentes elementos de la versificación, o en la primacía que se otorgaba a unos géneros en relación con otros. Esto ocurrió hacía los últimos años del siglo XVIII. Este hecho es explicable dado que las expresiones literarias se habían modificado y se habían alejado de la concepción barroca que había sido la causa de su origen. Es así que el papel que desempeñaron en un inicio los manuales adquiriría otras características; características que, por el momento, basta referir como flexibles con respecto del rigor que había primado en las discusiones que configuraron durante la primera mitad del siglo XVIII el proyecto neoclásico español³. En cualquier caso, la clase letrada novohispana reunida en torno del *Diario de México*⁴

² Rinaldo FROLIDI, «Significación de Luzán en la cultura y literatura españolas del siglo XVIII», en *Actas del 6.º Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*, en (Toronto, 1977), Toronto, 1980, pág. 286.

³ R. FROLIDI nos dice: «En la España de la segunda mitad del setecientos se advierte con claridad la llegada de una realidad cultural decididamente nueva. Su realización se debe a un grupo de aristócratas, juristas, políticos y literatos, favorecidos en gran parte por la política de Carlos III. [...] Resulta difícil coincidir con quienes proponen una visión unitaria del siglo, en la segunda parte del cual se recogieron los frutos nacidos y cuidados en la primera. [...] El caso del siglo XVIII español, nos parece que en su segunda mitad prevalecen motivos de cambio y, con frecuencia, de una verdadera ruptura», en «Apuntaciones críticas sobre historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1984, pág. 66.

⁴ El *Diario de México* (1805-1817) fue el primer cotidiano de la Nueva España; tuvo dos épocas: la primera, y la más importante para el estudio de las letras, abarcó de 1805 a 1812; la segunda fue de 1812-1817. El haber aparecido unos pocos años antes de la guerra de Independencia y ser autónomo con respecto de la corona española, le confiere un carácter innovador dentro de las prácticas sociales y culturales de la época. Así mismo, fue el primer periódico que abrió sus páginas a la poesía de los escritores neoclásicos mexicanos. Con ello, la literatura pasó a formar parte de los asuntos de interés público que venían siendo objeto de atención en

leyó y asimiló este pensamiento teórico, adoptó sus problemas y sus orientaciones y, sobre éstos, trazó su propia doctrina mediante las polémicas que tuvieron lugar en el primer cotidiano de la Nueva España. En seguida explicaremos la naturaleza ilustrada del pensamiento literario de las elites letradas novohispanas.

Como mencionábamos líneas arriba, los comentarios de estudiosos y críticos de nuestra literatura, que hasta ahora han dedicado escasas líneas a la Arcadia de México y a sus integrantes, no han pasado de decir que los árcades fueron meros imitadores y repetidores del estilo de los poetas neoclásicos españoles, y que su preocupación principal era representar un mundo idílico poblado de pastores y ovejas.

Si bien estas aseveraciones tienen su carga de verdad, es muy poco lo que nos explican acerca del proyecto literario de un grupo de poetas mexicanos de principios del siglo XIX que se preocuparon por buscar espacios públicos donde ejercer la crítica y entablar discusiones en torno a la naturaleza de la poesía, en particular, y el arte de escribir, en general. Mucho menos nos dicen del esfuerzo que estos hombres de letras desarrollaron para hacer suyo el pensamiento literario de la Ilustración. La naturaleza teórica de las actividades intelectuales de este periodo es un asunto que todavía está por discutirse en la historia literaria de México.

Como hemos venido afirmando, el *Diario de México* en su primera época (1805-1812) fue el espacio donde se llevaron a cabo las discusiones entre los propios árcades y la clase letrada novohispana. Por medio de las páginas del *Diario* no sólo podemos conocer los poemas que publicaron los miembros de la sociedad letrada mexicana, sino también sus preocupaciones en torno a la forma de escribir poesía; preocupaciones que tenían como objeto restablecer el «buen gusto» que, a su decir, se había perdido por la mala influencia de la poesía gongorina y culterana. Por consecuencia, en el centro de estas discusiones, los manuales de retórica, poética y preceptiva literaria ocuparon un lugar preponderante.

En los debates públicos de la clase letrada novohispana son evidentes dos partidos entre los contrincantes: uno que agrupaba a quienes se guiaban de manera ortodoxa por los modelos de autores grecolatinos y clásicos modernos, y otro formado por quienes abogaban en favor de la libertad en las formas expresivas haciendo una lectura más flexible y abierta de sus autoridades. Ambos grupos de contrincantes recurrían a los preceptistas que mejor expresaban su posición. Los autores del repertorio tradicional del pensamiento literario de Occidente

la prensa mexicana. Pero, sin duda, la característica fundamental del *Diario de México*, hasta hoy escasamente estudiada, fue haber dado cabida a las discusiones constantes que los distintos actores de la sociedad letrada de principios del siglo XIX en nuestro país sostuvieron entre sí.

hicieron su aparición en la justa celebrada por los colaboradores del *Diario*: Horacio, Aristóteles, Ignacio de Luzán, Boileau, Hugh Blair y Juan Francisco Masdeu, entre los más destacados, fueron citados reiteradas veces para apoyar los argumentos de los polemistas y su posición acerca del restablecimiento del «buen gusto».

Como ya hemos dicho, en España la *Poética* de Ignacio Luzán fue pionera y tuvo una influencia considerable a lo largo del siglo XVIII y bien entrado el XIX al imponerse con su afán normativo y preceptivo⁵. Lo mismo sucedió a lo largo del XIX con *Arte poética fácil* (1801) de Juan Francisco Masdeu⁶ y *Principios de retórica y poética* de Francisco Sánchez Barbero (1805); este último, incluso, llegó a ser un libro canónico dentro de la enseñanza superior al ser el texto exigido dentro del plan de estudios en la Península⁷.

⁵ Rinaldo FROLDI en su artículo «Significación de Luzán en la cultura y literatura españolas del siglo XVIII» no considera la publicación de la *Poética* relevante; por el contrario, la considera anacrónica en el contexto cultural europeo más moderno, con pocas aportaciones respecto a lo que habían dicho otros preceptistas y muy alejada de las nuevas ideas que circulaban y que tenían su origen en una vasta y hegemónica cultura inglesa. Cita a Quintana y a Moratín como testigos históricos que sostuvieron que la *Poética* se leyó poco y que para 1760 ya nadie se acordaba de ella. Si bien el estudioso emite consideraciones atinadas, maticemos recordando que el propio Luzán llegó a decir que su poética no contenía «novedades», sino que su tratado era una reelaboración de las teorías literarias clásicas más destacadas (señalemos que el «carácter» de un tratado de poética es esencialmente su falta de originalidad, justamente por atenerse a la tradición; el rasgo de «época» de la destacada, influyente y poco anacrónica *Poética* de Luzán, fue su antibarroquismo). En efecto, los usuarios de esta clase de libros y manuales no acudían a sus páginas en busca de «novedades», sino de una organización metódica y sistematizada de un repertorio de problemas más o menos estable y firmemente tradicional. Así es que Luzán pudo ser una autoridad influyente aun cuando se lo juzgue poco original. Así mismo, este arribo tardío de Luzán al pensamiento estético resulta comprensible si se considera el atraso general en el que se encontraba toda España con respecto de las fuentes de la cultura de la época.

⁶ Juan Francisco MASDEU, *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*, Valencia. En la oficina de Burguete, 1801. Esta poética resulta interesante por un par de hechos: el primero, es que en abril de 1806 uno de nuestros árcades ya la citaba y recomendaba para su consulta en una discusión pública en las páginas del *Diario de México*. Segundo, la manera como la concibió el jesuita Masdeu, en forma de diálogo, resulta destacable: maestro y discípula (Metrófilo y una mujer, Sofronia) conversan a lo largo de nueve diálogos en un tono claro, ameno y didáctico sobre temas como la gramática, la métrica y la retórica, todas juntas, algo que las poéticas de la época no solían hacer. Además, el hecho de dar voz a una mujer le otorgó cierto carácter moderno y protofeminista, pues Sofronia es una lectora con una educación ilustrada. Para una visión de esta poética (desde una perspectiva «feminista») véase el artículo de J. CHECA, «Apuntes sobre poética y machismo», en *Salina, Revista de Lletres*, 12, 1998, págs. 70-75.

⁷ Francisco SÁNCHEZ BARBERO, entre los árcades Floralbo Corintio. *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1805. Para conocer con mayor amplitud el papel que desempeñó la poética del árcade Sánchez Barbero consúltese: Esther MARTÍNEZ LUNA, «Cruce de caminos: la poética de Floralbo Corintio», en *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos, siglo XIX* (coordinado por Jorge RUEDAS DE LA SERNA), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, págs. 193-204. Así como M.J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Los principios de retórica y poética de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, págs. 1439-1450. Emilia de ZULETA, «La literatura nacional en las poéticas españolas», en *Filología*. Buenos Aires, Instituto de Filología Románica, año XIII (1968-1969), págs. 408-412.

A pesar de que México dependía en más de un aspecto y estaba supeditado a los designios de la Corona, resulta curioso el hecho de que los preceptistas españoles no fueran las únicas autoridades en las discusiones entre la clase letrada novohispana. La presencia de los preceptistas franceses rivalizó fuertemente con los españoles; pero, más aún, el inglés Hugh Blair fue el más citado, por su obra *Lecciones sobre la retórica y bellas letras* (1783), traducida al castellano en 1798 por José Luis Munárriz⁸. Este hecho, sin duda, merece nuestra más minuciosa atención, pues, por un lado, indica la presencia en el Valle de México de una de las autoridades del pensamiento literario inglés, tan fructífero para la postulación teórica del Romanticismo, y, por otro, señala la autoridad del pensamiento español como mediador de las adquisiciones teóricas llevadas a cabo en los dominios extrahispánicos.

La estudiosa Emilia de Zuleta, junto con otros importantes críticos, ha visto en las poéticas españolas —las antes referidas, además de la de José Gómez Hermosilla y Francisco Martínez de la Rosa⁹— una revaloración de la literatura nacional, pero esta revaloración no sólo ha tenido consecuencias de orden estético, sino también en el campo político e ideológico. La base para sustentar estas ideas, refiere Zuleta, se advierte en el criterio que utilizaron los autores y los traductores de estos manuales para seleccionar los ejemplos que harían más clara su doctrina a los estudiantes. Me refiero al hecho de nutrir los ejemplos en que se sustentaba la doctrina de los manuales con los autores sancionados por la tradición literaria española. Por su parte, el especialista José Checa Beltrán nos sugiere que esa reapropiación de ciertos dramaturgos y poetas españoles tenía que ver más con una afirmación de índole estética cercana a la nueva forma de entender y escribir la literatura, según la cual debían converger «unos presupuestos poéticos que posibilitarán el acuerdo nacional en torno a un canon y una historia literaria únicos»¹⁰. Por nuestra parte se debe agregar que las poéticas y preceptivas que se publicaron durante el siglo XVIII polarizaron el debate entre los escritores que rechazaban cualquier tipo de crítica que proviniera del exterior —dígase Francia, Italia o Inglaterra— y sólo reconocían la autoridad de sus propios escritores.

⁸ Hugo BLAIR, *Lecciones sobre la retórica y bellas letras*, Traducción de José Luis Munárriz, Madrid. Imp. de A. Cruzado y de García y Compañía, 1798-1801, 4 vols. En la versión en inglés hay una edición moderna hecha por Harold F. HARDING y con una introducción de David POTTER. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Southern Illinois, University Press, 1965, 2 vols.

⁹ José GÓMEZ HERMOSILLA, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols. FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Poética*, Palma, Vilallonga, 1831.

¹⁰ José CHECA BELTRÁN, «En busca del canon perdido: el siglo XVIII», en *Studi Ispanici*, Pisa-Roma Instituto Editoriale, 2002, pág. 95.

En este contexto, podríamos plantear ahora esta pregunta: ¿por qué el profesor escocés Hugh Blair se convirtió en la autoridad más citada por los árcades mexicanos y nuestra clase letrada? Procedamos con orden: primero, recordemos que suele decirse que el pensamiento literario de los ingleses llegó mediante traducciones francesas a España y que la circulación del diario *The Spectator* de Joseph Addison activó un agudo interés en la vida cultural inglesa por parte de los españoles en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, la presencia inglesa en las élites letradas de España fue más amplia de lo que comúnmente se piensa¹¹. Sabemos, por ejemplo, que varios hombres de ciencia tuvieron abundantes contactos con Inglaterra y que formaron parte importante de la Royal Society inglesa. Así mismo, escritores como Leandro Fernández de Moratín, Jovellanos, Meléndez Valdés, José Cadalso, Bernardo y Tomás de Iriarte, Cándido María Trigueros y jesuitas como el padre Andrés y el padre Arteaga, además de conocer la lengua, se interesaron por la cultura anglosajona. Los contactos con diplomáticos y comerciantes también son dignos de consideración. Segundo: la traducción que José Luis Munárriz hizo de *Los placeres de la imaginación*, también de Addison, provocó la emulación del estilo del inglés y de su interpretación del gusto ilustrado, así como de ciertos atisbos románticos. Y tercero, *Lecciones sobre retórica y bellas letras* apareció en 1783, y quince años más tarde ya circulaba en una edición española traducida por el mismo José Luis Munárriz¹².

Esta serie de hechos dio lugar, sin duda, a cierto espíritu anglófilo en la cultura española, espíritu que abriría un nuevo desarrollo para la reflexión estética en todos los ámbitos del arte durante el siglo XVIII, fuera en la pintura, la música o la literatura¹³. Sin embargo, hay que decir que la obra de Blair llegaría a los

¹¹ Tonia RAQUEJO en su introducción a *Los placeres de la imaginación* nos dice: «Esa *inglomantía* [sic] parece haber sido especialmente aguda a partir de los años sesenta precisamente cuando *The Spectator* influyó decisivamente en algunos de los escritores más característicos del XVIII español. El caso de José Clavijo y Fajardo (1726-1807), autor de *El Pensador*, obra periódica publicada en Madrid desde 1762 a 1764, y después en 1767 tras tres años de interrupción, es suficientemente representativo. Para empezar, el autor español, siguiendo la técnica de Addison, comienza por hacerse un autorretrato psicológico de sí mismo a modo de presentación. Además, los objetivos que se propone Clavijo vienen a ser idénticos que los de *The Spectator*», en *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, edición y traducción Tonia Raquejo, Madrid. Visor, 1991, págs. 98-99.

¹² Parece ser que Jovellanos fue el primer escritor español que tradujo la definición de poesía de Hugh Blair. Es posible que leyera la obra del escocés hacia 1794, y fuera quien convenció y hasta ayudó a Munárriz a la traducción que hoy nos ocupa. Otra traducción importante que llegó a realizar Munárriz como mencionamos arriba fue el *Ensayo sobre los placeres de la imaginación* de Joseph Addison, publicado en el periódico *Variedades de Ciencias, Literaturas y Arte*, t. III (1804), núm. 13, págs. 29-46, núm. 14, págs. 82-99, núm. 15, págs. 159-176.

¹³ Para una visión más completa e informada respecto a la presencia de Inglaterra en España, véase el bien documentado e interesante ensayo de Nigel GLENDINNING, «Influencia de la literatura inglesa en el siglo

hispanohablantes con un texto radicalmente distinto a su original, ya que las licencias del traductor fueron varias. Cabe recordar que estas «licencias» eran prácticas comunes en las traducciones que se hacían en la época. Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, por ejemplo, refiere el caso de *Sobre lo sublime* de Longino y la pésima traducción del griego-francés que a su juicio hizo Domingo Largo. El crítico pensaba que los escasos conocimientos que se tenían de la lengua francesa entre los españoles hicieron que circulara el *Arte poética* de Boileau de manera deturpada¹⁴. El insigne crítico juzga con rigor estas traducciones desde un horizonte que compartimos con él, pero renuncia a ponderar el mundo mental que se insinúa tras esas «traiciones» al texto original. Nosotros no le seguiremos ni en su rigor crítico ni en su renuncia a considerar los motivos del traductor. Detengámonos en señalar algunas de las «licencias» de *Lecciones sobre la retórica y bellas letras* más relevantes: Munárriz omitió los ejemplos de los textos de los escritores ingleses seleccionados por Blair y los sustituyó por los de poetas y escritores españoles que creyó expresaban con sus composiciones los conceptos vertidos por el profesor escocés. Al mismo tiempo, se tomó la libertad de no traducir las lecciones XX, XXI, XXII y XXIII dedicadas al análisis de *Los placeres de la imaginación* de Addison realizadas por Blair, prefirió incorporar las versiones castellanas de textos griegos y latinos (Virgilio, Sófocles, Horacio, Homero) y no traducir las versiones inglesas del original. A su vez Munárriz dedicó la lección IX al origen y desarrollo de la lengua castellana («Estructura del lenguaje. Lengua castellana»).

El resultado es un Blair «traducido» que se ocupa de dos monumentos como Miguel de Cervantes y Diego de Saavedra, un Blair que diserta con amplio conocimiento sobre la lengua española y no la inglesa, un Blair que se detiene en las tragedias de Álvarez de Cienfuegos y en las tramas de Calderón; en una palabra, un Blair castizo. Creo que nunca se ha aplicado tan certeramente el

XVIII», en *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 20, Oviedo, 1968, págs. 47-93.

¹⁴ Añadamos que Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* se refiere así a la traducción de Domingo Largo: «Su libro no es traducción de Longino, sino de Boileau, y él mismo confiesa que no se le ocurrió mirar el texto griego, o más bien la imperfecta versión latina de Tolio, hasta que tenía concluido su trabajo». Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, México, Porrúa, 1985 (col. Sepán Cuántos, 482), pág. 115. Por otra parte comentemos que en las décadas finales del siglo XVIII se incrementó la publicación y traducción de autores extranjeros en España. Entre los teóricos se encuentran Vosio, Muratori, Longino, Boileau, Fenelón, Batteux, Du Marsais, Addison, Burke, Quintiliano, Horacio, Aristóteles. Sin embargo, se tradujeron muchos libros inútiles y muy frecuentemente se traducía mal: «La consecuencia fue un gran número de escritos dirigidos contra los malos traductores y contra la traducción de libros innecesarios, así como una llamada de atención para redescubrir y aprovechar los grandes valores de la lengua española (Capmany, Forner, etc.)», véase J. CHECA BELTRÁN, «Teoría literaria», en *Historia de la literatura española en el siglo XVIII*, edición de Francisco AGUILAR PIÑAL. Valladolid, Editorial Trotta/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pág. 457.

adagio «*traduttore-traditore*». Lo curioso del caso es que cierto crítico ha hablado del profundo conocimiento que tenía Hugh Blair de la literatura española¹⁵, sin detenerse a leer siquiera los prolegómenos de José Luis Munárriz, ya que él mismo nos explica en su «Advertencia del traductor» el método que eligió para traducir la obra de Blair:

Cuando consulté a mis amigos sobre mi empresa de traducir [la obra], hallé que unos opinaban que la copiase rigurosamente palabra por palabra, como si fuese preciso esto para ser verdadera traducción. Otros me aconsejaban que la despojase de todos los ejemplos de la literatura inglesa, y aun de los de la griega y latina; y sustituyese en su lugar los más oportunos de los que en su sentir ofrecen abundantemente la nuestra. Otros por fin me ratificaron en mi idea de no perdonar a trabajo alguno en la traducción de todos aquellos ejemplos cuyas bellezas o defectos se sintiesen igualmente en nuestra lengua, *añadiendo los de nuestra literatura* en que se hiciesen conocer igualmente¹⁶.

José Luis Munárriz expresa con total claridad las «adaptaciones» que hizo de las *Lecciones* de Blair y no cree haber alterado la esencia de los conceptos allí vertidos, no obstante las sustituciones y omisiones por las que optó: «No

¹⁵ Recordemos que simultáneamente a la publicación de *Lecciones sobre retórica y bellas letras* vio la luz *Principios de literatura* (1746-1748) del abate Batteux, traducida por Agustín García de Arrieta (1797-1802). Ambos manuales se disputaron su primacía entre los grupos literarios españoles de la época (por un lado el que lidereaba Quintana; por el otro, el de Moratín). El que se utilizara o recomendará entre la sociedad letrada cierto manual se debía a la ponderación que habían hecho los traductores sobre ciertos escritores españoles. Por ejemplo, García Arrieta fue benévolo con la antigua poesía española, mientras Munárriz desestimó a los autores del siglo XVI. Véase Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, pág. 117. El tema de Blair-Munárriz, Batteux-Arrieta ha sido estudiado de manera amplia por destacados dieciochistas, como Inmaculada URZAINQUI, «Batteux español», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona, PPU, 1989, págs. 239-260; María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX», en *Entre siglos*, 2, a cura di Ermano Caldera-Rinaldo Froldi, Roma, Bulzoni, págs. 227-235, 1993, o Isidoro MONTIEL, «José Luis Munárriz, traductor de Hugh Blair», en *Ossión en España*. Barcelona, Planeta, 1974, págs. 218-224.

¹⁶ José Luis MUNÁRRIZ, «Advertencia del traductor», en Hugo BLAIR, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. Las tradujo del inglés don José Luis Munárriz. Aumentada con el *Tratado del sublime* por Casio Longino, México, Imprenta de Galván. 1834. Tomo I, pág. VI (el subrayado es mío), p.VII. Ésta es la edición que cito. Cabe agregar que Munárriz al señalar en su texto introductorio «cuando consulté a mis amigos...», probablemente se refiera a Francisco Sánchez Barbero, Melchor Gaspar de Jovellanos, Manuel José Quintana y Nicasio Álvarez de Cienfuegos. Según testimonio de Leandro Fernández de Moratín en sus *Obras póstumas*, refiere a los escritores anteriores como ayudantes incondicionales de Munárriz, y dejándose llevar por la ira y la enemistad contra el grupo de Quintana se expresó así del traductor: «Hallaron para esto a un pobre hombre, que ajeno de todo buen estudio, sin más prendas de literato que las de saber leer y escribir, tradujo del francés, en jerigonza bárbara, lo que Blair había compuesto en inglés, para los ingleses, y acudió al auxilio de sus amigos, a fin de suplir el gran vacío que resultaba en aquella obra relativamente a nuestra literatura», en *op. cit.*, t. III, 13, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863, págs. 357-358.

me ha detenido en su ejecución el errado concepto de que desfiguraría de esta suerte la obra; pues no añadiendo de mi cosecha una sola idea, y conservando en cuanto me ha sido posible el mismo tenor de estilo, será siempre Blair quien hable en los mismos ejemplos de nuestra literatura, que he añadido o sustituido a algunos de la inglesa»¹⁷.

Tenemos entonces que las *Lecciones de retórica* de Blair fueron un manual adaptado tanto a las convicciones como a las necesidades sociales y culturales de Munárriz, un personaje conservador, secretario de honor de la Academia Española de San Fernando y defensor acérrimo de la Iglesia católica. Lo curioso del hecho es que esta traducción fue tan gratamente acogida que, en la capital de la Nueva España, el sábado 8 de noviembre de 1806 en el *Diario de México* se publicaba un aviso invitando a los lectores interesados a suscribirse para reimprimir la obra de Hugh Blair:

Llegó a esta ciudad una remesa de las *Lecciones sobre la retórica y bellas letras* escrita en inglés por el célebre orador Hugo Blair, traducidas al castellano por D. José Luis Munárriz e impresas en Madrid el año de 1799, en cuatro tomos en octavo. Aunque no era conocida en México esta preciosa obra, se extendió muy luego su crédito porque los literatos conocieron y dieron a conocer su gran mérito. En efecto, si no es la mejor en su clase tiene poquísimas que puedan ponerse a su lado, y así se despacharon en poco tiempo los ejemplares, vendiéndose a 12 pesos y a mucho más los que se habían dado a 4 y a 6, encuadernados a la rústica antes de conocerse, y en el día no se encontrará un ejemplar por menos de 40 pesos¹⁸.

El aviso de la suscripción continúa elogiando la calidad y utilidad de la obra, al tiempo que se informa a los lectores sobre el precio de cada uno de los tomos, la ubicación en Puebla, Querétaro, Guadalajara y Durango para suscribirse y toda la información útil para acceder a esta reimpresión. Por si esto fuera poco, los editores del *Diario* publicaron, ese mismo día, el prólogo casi completo de Munárriz a la obra de Blair: «para que las personas que no han visto la obra puedan formar concepto de su mérito y del de la traducción se da por vía de muestra o prospecto el prólogo del traductor»¹⁹.

Por desgracia, al parecer, por los datos que disponemos hasta el momento, la obra no logró convocar a los suscriptores necesarios para reeditarse, pero los ejemplares de la edición de Madrid continuaron circulando entre los hombres

¹⁷ Blair, *Ibidem*.

¹⁸ Véase *Diario de México*, t. IV, núm. 404, págs. 277, 278, sábado 8 de noviembre de 1806.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 278.

letrados de la Nueva España²⁰. Las páginas del *Diario de México* así nos lo hacen saber; por ejemplo, fue recurrente que se publicaran anuncios que informaban sobre la venta de algunos tomos de las *Lecciones sobre retórica* o anuncios de personas que solicitaban ejemplares en préstamo para su consulta por unos días, y sobra decir que en las discusiones entre los hombres letrados el nombre de Hugh Blair estaba presente como autoridad renovadora en el campo de la estética por sus destellos de originalidad crítica, y se le otorgaba un lugar privilegiado respecto al propio Luzán, ya que al español se le consideraba más rígido en sus juicios sobre el arte de escribir.

Las *Lecciones sobre retórica y bellas letras* del profesor escocés Hugh Blair fueron una fuente importante en el conocimiento de la poética, la preceptiva y la retórica entre los árcades y los letrados mexicanos, pero sin duda la libre traducción de Munárriz determinó una circulación más amplia al haber adaptado los conceptos innovadores de Blair al uso particular de las características inherentes de la lengua española. No en vano se hacía referencia en las páginas del *Diario* al «sabio traductor» y su «profundo conocimiento» del origen de nuestra lengua²¹.

Pero hagamos un paréntesis y detengámonos a consignar que resulta relevante el hecho de que, por su parte, los *Principes de litterature* del abate Batteux traducidos por Agustín García de Arrieta no corriera con la misma suerte que la obra de Blair-Munárriz, a pesar de que en la dupla Batteux-Arrieta este último también añadió textos y notas sobre literatura española, además de incluir ciertos géneros literarios no considerados por el francés (novela, historia ficticia o romanesca) o literatura miscelánea (gramática, prensa, crítica). Inmaculada Urzainqui, en su ensayo «Batteux español», nos reitera que era una práctica común agregar, modificar o cambiar *sustancialmente* un texto al vertirlo al español. La estudiosa, al hablar de la traducción, busca el equilibrio respecto a los juicios adversos a Arrieta. Nos aclara que, si bien el traductor anexó y agregó muchísimos textos que no estaban en el original de Batteux, el resultado de la

²⁰ El sábado 25 de julio de 1807 en el t. VI, núm. 664, pág. 343, del *Diario de México*, se avisa de la suspensión de la edición de Blair porque no se logró reunir el número suficiente de suscriptores. A decir de Albert Dérozier, se publicó una edición en España en 1804, aún en 4 volúmenes, y otra más en 1816-1817. En el *Manual del librero hispanoamericano*, Palau da la información de una edición en México en 1815: *Compendio de las lecciones sobre retórica y bellas letras*, por don José Luis Munárriz, Imp. de Ibarra, 1815, 8.º.

²¹ Por su parte A. Dérozier en su ya clásico libro *Quintana y el nacimiento del liberalismo en España* nos comenta respecto a este hecho: «En esta traducción hay que ver uno de los acontecimientos más importantes del mundo literario de la época. Los periódicos comentaron durante mucho tiempo el esfuerzo meritorio del traductor. [El periódico] *La Minerva*, por la pluma de don Simplicio Boca de Verdades le consagró todavía algunas páginas en 1806», *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1946 (BAE, 19), pág. 302-303. Además agreguemos, que Manuel Quintana realizó una reseña sobre Blair en *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, t. III, núms. 16-17.

recopilación de nuevos textos vino a enriquecer la teoría literaria de la España de finales del siglo XVIII²². Sin embargo, este manual, su traducción y sus agregados no merecieron por parte de nuestra clase letrada mayor interés. Su presencia en las páginas del *Diario de México* fue prácticamente nula. Las élites ilustradas novohispanas se inclinaron en favor de una doctrina más flexible —frente a la concepción de literatura de Batteux, apegada al concepto de imitación y a un clasicismo tradicional, que el mismo Blair cuestionó—, abierta a los problemas planteados por una poesía lírica en la cual la imaginación y los sentimientos luchaban por abrirse paso y cobrar una identidad teórica.

Una vez cerrado el paréntesis, digamos que *Lecciones sobre retórica y bellas letras* fue de gran utilidad para aprender y reflexionar en México sobre la naturaleza de la poesía. Gracias a la autoridad de Blair, la comunidad letrada que se daba cita en las páginas del *Diario de México* hizo suyas no pocas orientaciones de la teoría poética de mayor actualidad en los círculos europeos a los cuales venimos aludiendo. Ahora la pregunta es: ¿cuáles son los principios estéticos de ese neoclasicismo finisecular y de las *Lecciones* de Hugh Blair que los árcades mexicanos y la clase letrada novohispana incorporaron a su teoría sobre la poesía?

Verso-prosa

Tenemos noticia de que la mayor parte de los tratados de preceptiva, retórica y poética vieron la luz en España hacia los últimos 20 o 30 años del siglo XVIII. El carácter general de estos manuales fue más flexible y abierto que los de mediados de siglo, pues el triunfo del neoclasicismo hacía innecesaria la acérrima crítica a los escritores barrocos. Esta producción innovadora convivió al mismo tiempo con algunos otros manuales que continuaban siendo reiterativos en sus señalamientos respecto a las reglas de la versificación y el buen gusto; recordemos a este propósito que los teóricos neoclásicos más tradicionales insistían en censurar el «estilo redundante, cargado de metáforas y chistes, exceso de incidentes y fantasía, anacronismos, confusión de géneros, falta de verosimilitud, desprecio

²² Urzainqui se encarga, además, de decirnos que Arrieta no pertenecía al grupo de Moratín, como han querido ver algunos historiadores de la literatura, sino que siempre actuó en solitario. Como prueba describe que cuando salió una reseña adversa en el *Memorial literario* nadie terció para defender a Arrieta, cosa muy contraria a lo que sucedió con Munárriz, a quien su grupo de amigos, involucrados en la traducción de Blair, defendieron a capa y espada. El texto de Urzainqui también hace una interesante y pormenorizada revisión de la traducción de Batteux; por ejemplo, qué se agregó y en qué forma. Véase «Batteux español», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, págs. 239-266.

de las reglas, etc.»²³. Hacia el final de la centuria, esta insistencia había rendido frutos: el camino hacia el lirismo romántico había sido abierto en espera de que lustros más tarde los grandes poetas del siglo XIX cruzaran por ella.

Conviene detenernos a explicar en qué consistió ese carácter más abierto reclamado por la teoría lírica de finales del siglo XVIII. Los tratados de poética tanto de los teóricos españoles como de los franceses e ingleses, si bien seguían concibiendo —a la manera clásica grecolatina— que la teoría poética radicaba en la imitación de la naturaleza (concepto en el cual se incluía todo: ideas, sentimientos, realidades, etc.), ya no sólo circunscriben la idea de poesía al mero concepto de «imitación de la naturaleza en verso», sino que la conciben como el producto de una representación que puede prescindir de la versificación. Con esto, la identidad de la poesía se veía privada de la centralidad que había venido ocupando el verso. En este rasgo renovador de la doctrina tradicional se invoca la lectura de la *Poética* de Aristóteles, prescindiendo de las adaptaciones latinas y renacentistas que tales páginas se hicieron en beneficio de la lírica. El estagirita había considerado un error asociar sólo con el verso la condición del poeta.

Sólo que la gente, asociando al verso la condición del poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso.

En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suele llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta (1447b 13-20)²⁴.

No obstante, los preceptistas y poetas del setecientos no le habían dado la importancia y el peso sustantivo a esta aseveración, pues durante un largo tiempo poesía-poeta-verso había implicado la misma noción. La nueva postulación a favor de la prosa provocó un debate importante en la doctrina literaria. De esta manera, a medida que llegaba a su fin el siglo XVIII algunos poetas reinterpretaron los conceptos autorizados por el prestigio del estagirita y enarbolaron la idea de poder imitar la «realidad» tanto en prosa como en verso, alejándose así de una

²³ José CHECA BELTRÁN, «Teoría literaria», *op. cit.*, pág. 476. Como dato interesante vale recordar en este espacio que entre 1780 y 1808 se publicaron cerca de 23 manuales de retórica, muchos de ellos fueron escritos en latín y estaban dirigidos a sacerdotes. Según datos vertidos por el investigador Checa Beltrán, se publicaron una decena de poéticas, incluida la reedición de la *Poética* de Luzán, *op. cit.* pág. 457.

²⁴ ARISTÓTELES, *Poética* (edición trilingüe, trad. Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974, pág. 129.

preceptiva rígida y ortodoxa ocupada exclusivamente de legislar a propósito del verso y de los géneros literarios a los cuales éste daba lugar. Ahora se reflexionaba en voz alta: ¿quién puede negar que la prosa puede imitar a la naturaleza de igual manera que el verso? Y así lo podemos constatar en esta carta, enviada por Juan Wenceslao Barquera al diarista:

Sr. diarista: la dignidad y nobleza de *la poesía no está reservada sólo a la versificación*, como lo he manifestado alguna otra vez. La prosa de Telémaco y la de *Los Idilios* de Genner, Berquin y otros poetas alemanes, comprueba bastante esta verdad que yo he procurado imitar en la siguiente pieza que, como fruto de su aplicación, ofrece a usted, su siempre afecto servidor. Lic. JWB²⁵.

Razón-inspiración

Por otro lado, no hay que perder de vista que la tradición platónica de la «inspiración» comenzó a tener también un lugar en ciertos manuales; decir que una obra de arte era resultado de la *imaginación* de un hombre para poder imitar la naturaleza fue un hecho cada vez más frecuente y natural. Este acontecimiento resultó sin duda polémico dada la prioridad que se otorgaba a la racionalidad durante el siglo XVIII. Aun así comenzó a circular una nueva consigna: el poeta al momento de escribir se encontraba «poseído por una violenta pasión». El lector de esta clase de afirmaciones inmediatamente hará suya esta opinión para albergarla en la construcción del discurso prerromántico, y dirá que en ciertos escritores neoclásicos ya se iban gestando los rasgos de la concepción creadora y original del poeta que definirían a este sujeto socialmente construido a lo largo del siglo XIX. Craso error, porque en realidad se trata de un concepto entendido en otro horizonte intelectual, muy diferente al nuestro, que sanciona la visión romántica, pues para los hombres ilustrados del setecientos, y por supuesto para nuestros letrados novohispanos, el proceso creativo era totalmente racional y, si se piensa en cierto «entusiasmo creativo de la imaginación», esto «supone una multitud de combinaciones mentales precedentes que no han podido realizarse más que a través de la razón [...] El entusiasmo es, en definitiva, “la obra maestra de la razón”»²⁶. Surge entonces una nueva forma de entender la poesía y al poeta,

²⁵ Las cursivas son mías. Después de este breve texto continúa un idilio dedicado a la Divina Providencia, véase *Diario de México*, t. XIII, núm. 1761, p. 113.

²⁶ J. CHECA BELTRÁN nos habla de un «entusiasmo razonable» y para ubicar el término *entusiasmo* en la perspectiva dieciochesca toma el artículo «Enthousiasme» de la *Encyclopédie*, de Cahusac, donde «se afirma que no se cuenta con una definición satisfactoria de esta palabra. Se comienza ofreciendo la versión menos

pero desde el mismo sistema neoclásico. Apoyemos nuestro conocimiento de esta noción acudiendo al significado de la voz *imaginación* del *Diccionario castellano* de Esteban de Terreros, que nos dice:

Imaginación, facultad del alma para concebir las cosas y formar idea de ellas. La imaginación concibe las cosas por medio de imagen impresa en el *cerebro* en lo cual se distingue la imaginación de la inteligencia, que forma su percepción o acto sin imagen corpórea alguna; y así la imaginación consiste en la facultad que tiene el alma para formar las imágenes de los objetos en las *fibras del cerebro*. [...] Imaginar: formar idea, *pensar*.

En el horizonte conceptual del siglo XVIII la imaginación tiene un sustento racional ligado al cerebro y a los procesos del pensamiento, y no una relación con lo onírico, lo involuntario o lo irracional, que los románticos teorizarían varios años más tarde²⁷. En esta empresa teórica, Blair sería uno de los apoyos más valiosos. Por el momento, concentrémonos en la lectura ilustrada de esta autoridad.

Imitación-imaginación

Si bien *Las lecciones sobre retórica y bellas letras* de Hugh Blair contenían conceptos similares con respecto de los otros manuales de retórica y poética que hemos venido comentando, el rasgo que distinguió al escocés respecto de los otros preceptistas fue dejar a un lado el *dictum* de la poética clásica que exigía la «imitación» para cederle el lugar a la «imaginación». De este modo, Blair nos ofrece una nueva concepción al definir lo que para él es la poesía:

Otros han hecho consistir la esencia de la poesía en la imitación: pero esto es una cosa muy general, porque otras varias artes imitan igualmente que la poe-

comprometida, sin mencionar su origen, divino o humano: es ‘une espece de fevear qui s’empare de l’esprit et qui le maîtrise, qui enflamme l’imagination, l’éleve, la rend féconde’. Pero en un plano más contundente Cahusac dice: «es precisamente la razón, y sólo la razón, quien produce entusiasmo. Ni origen divino, ni locura: el entusiasmo supone una multitud de combinaciones mentales precedentes que no han podido realizarse más que através de la razón», en *Razones del buen gusto*, pág. 73

²⁷ Relacionado lejanamente con el concepto de «imaginación» surgiría en los años prerrománticos la noción de «imaginación creadora»; sin embargo, los neoclásicos manejarían una idea de «imaginación asociativa», lejos aún del genio creador romántico. En las *Lecciones* de Blair se documenta perfectamente la oposición entre imitación e imaginación. El abandono del requisito de la imitación en favor de la simple defensa de la «imaginación» del poeta fue un paso decisivo en el camino hacia una poética romántica; un paso que los neoclásicos españoles y los letrados novohispanos darían, pero muchos años más tarde.

sía; y en la prosa más humilde se puede hacer una imitación de las maneras y de los caracteres de los hombres, tan bien como en el tono poético más elevado. La poesía, según la definición más exacta y cabal que a mi parecer puede darse, es el *lenguaje de la pasión o de la imaginación animada*, formada por lo común en números regulares. El orador, el historiador, el filósofo hablan por la mayor parte y primariamente al entendimiento; su fin directo es informar, persuadir, mover; y por esto habla a la imaginación o a las pasiones [...] se supone el ánimo del poeta avivado por algún objeto interesante que *inflama su imaginación* o conmueve su corazón; y que de consiguiente comunica a su estilo una elevación peculiar acomodada a sus ideas, y muy diferente de aquel tono de expresión natural al hombre en su estado del alma ordinario²⁸.

No hay que perder de vista que para comprender esta nueva visión de Blair es necesario evocar la presencia de pseudoLongino y su tratado *De lo sublime*, cuya influencia fue creciente en el horizonte crítico de los escritores ingleses²⁹ y contribuyó a transformar cuanto se pensaba acerca del hecho poético. Con la definición de poesía que transcribimos de Blair nos percatamos de que para ese momento la poesía es «el lenguaje de la pasión» y la concepción aristotélica de «imitación de la naturaleza» resulta ya insuficiente para entender la teoría poética. Así, Blair se inscribe en un horizonte crítico profundamente afectado por enseñanzas como las contenidas en el pseudoLongino y da un lugar de honor a la pasión-imaginación dentro de la concepción creadora del poeta. El manejo de los términos *pasión* e *imaginación* conduce a un nuevo entendimiento de la poesía y estimula la concepción creadora del poeta dentro del discurso crítico del neoclasicismo; estos conceptos se acreditarán lentamente como una alternativa dentro del campo literario de la época.

Como bien lo explica Gustavo Guerrero:

²⁸ Hugh BLAIR, *Lecciones sobre retórica y bellas letras*, tomo II, págs. 378, 379 (las cursivas son mías).

²⁹ «En efecto, la influencia creciente de este libelo (*De lo sublime*) en el horizonte crítico del neoclasicismo abre nuevos derroteros a la reflexión sobre la clase lírica. Publicado en 1554 por Robortello[...] pasa prácticamente inadvertido entre los teóricos del siglo XVI [...]. En Inglaterra en 1652 existe una traducción [...]. El estudio ya clásico de Monk nos muestra que hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVII para que se deje sentir la huella del pseudoLongino en el pensamiento de la época». Véase Gustavo GUERRERO, *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, págs. 188-189. Por otro lado, José CHECA BELTRÁN nos dice que «Jovellanos tiene el mérito de haber sido uno de los pioneros de la divulgación en España del concepto de “lo sublime”, por medio de las *Lectures* de Blair» en *Razones del buen gusto*, pág. 137. Por su lado, Tonia Raquejo nos dice: «El tratado de Longino fue traducido al español en 1770 por Manuel Pérez Valderrábano con el título de *Tratado sobre lo sublime*», pág. 109. Además la estudiosa considera que Jovellanos tuvo otras dos fuentes inglesas además de las de Blair: Addison y Burke, *op. cit.*, pág. 112.

Esta impactante aparición de las pasiones, que las propulsa al primer plano dentro del discurso crítico del neoclasicismo, produce así el surgimiento de una definición alternativa de la poesía que no podía menos que favorecer la posición del género lírico en el campo literario de la época. Identificada desde el Renacimiento como el género más «patético», como el más vinculado a los afectos y pasiones del alma, la poesía lírica se va a encontrar en una situación privilegiada con la nueva noción de literariedad. [...] Ciertamente, a partir del momento en que, bajo la influencia del seudo-Longino, la pasión se convierte en el eje central de la definición de la poesía, la clase lírica pasa a desempeñar un papel paradigmático que la erige en la esencia misma de lo poético o, en la más poética de todas las poesías³⁰.

Retomando nuestro tema, señalemos también que la traducción hecha por Munárriz a las *Lecciones sobre retórica* logra una gran repercusión en España y poquísimos años después en nuestro país. No está de más volver a insistir que la imaginación de la que habla Blair-Munárriz poco tiene que ver con la esencia del romanticismo que todos conocemos. La asimilación del concepto de imaginación en los seguidores de Blair tiene más que ver con la idea de «imaginación asociativa» y no «creativa», que será el rasgo fundamental de los románticos³¹. Si bien es un concepto nuevo dentro del vocabulario de los neoclásicos expresado en la obra de Blair, no podemos olvidar que los términos se tomaban de manera un tanto mecánica, Checa Beltrán así nos lo explica:

La novedad sobre la imaginación que ofrecen los textos españoles del periodo que comentamos reside en el paso desde una definición de poesía en la que se exige el requisito de la «imitación» a otra en la que este requisito desaparece, siendo sustituido por la imaginación. Se trata de un paso de gigantes en la evolución del pensamiento literario, pero los teóricos españoles adoptan esta idea de manera mecánica, como mera traducción, sin advertir ni desarrollar lo que supondría una de las rupturas más importantes con la poética clasicista³².

Tan es así que años más tarde esta nueva lectura e interpretación del concepto de imaginación marcarían la distancia clara y contundente con la teoría aristotélica.

³⁰ Véase, G. GUERRERO, *Teorías de la lírica*, págs. 192-193.

³¹ Los seguidores de Batteux-Arrieta no incorporaron el término de imaginación a su definición de poesía y continuaron citando muy de cerca a Aristóteles al afirmar que «el verdadero principio de las bellas artes era la imitación».

³² J. CHECA BELTRÁN, *Razones del buen gusto*, pág. 294

Si bien el papel desempeñado por Hugh Blair fue preponderante en la doctrina literaria del periodo, el modo específico de hacer poesía también generó un nuevo gusto y una forma de escribir literatura. Por ejemplo, no se debe olvidar que el poeta español Manuel José Quintana tendría una participación activa y de gran peso en las transformaciones expresivas y teóricas dentro del campo literario. Por ejemplo, en su «Prólogo» a la Colección de Poetas Españoles discurrió de manera apasionada en contra del soneto como forma de expresión que limitaba la capacidad creadora del poeta³³ y, al mismo tiempo, en sus propias composiciones buscó una expresión más libre. Quintana fue uno de los poetas españoles que con más enjundia defendió el verso suelto, porque a su decir «la rima por sí sola no producía ningún placer». Algo parecido sucedió con Meléndez Valdés y Jovellanos, todos ellos atentamente leídos, y aun imitados, por los poetas de la Arcadia de México. Por todo lo anterior, estamos en condiciones de aseverar que los poetas que nutrieron la cultura literaria de nuestra clase letrada novohispana tuvieron una concepción más flexible de la composición y ésta se vio reflejada en los poemas que se publicaron en el *Diario de México*. Las discusiones entabladas por nuestros letrados tendieron a defender posturas más abiertas, cuyos juicios por ende avalaban conceptos teóricos que pretendían alejarse de la rigidez formal y ortodoxa de un neoclasicismo recalcitrante.

En consecuencia, la relectura que se emprenda de nuestros escritores de los primeros lustros del siglo XIX deberá considerar que los preceptos neoclásicos que defendieron tenían una fuente más abierta y flexible de lo que se suele creer respecto a sus modelos y a algunos grupos peninsulares, pues la ortodoxia neoclásica española —hacia finales del XVIII— había sido hecha a un lado o, mejor dicho, se había modificado para dar paso a un neoclasicismo heterodoxo, menos dogmático y rígido, más abierto a los cambios ocurridos en un ambiente más flexible³⁴. Los escritores que defendieron las élites letradas de la Nueva España y en quienes se puede advertir ciertas «novedades» en la forma de escribir y

³³ Quintana escribe así acerca del soneto: «¿Cuándo se acabará de desterrar este género de poesía artificiosa y pueril, donde la imaginación encadenada no puede volar ni extenderse, y donde apenas hay otro mérito que el de la dificultad vencida? Jamás un soneto ha podido compensar con sus bellezas, el tiempo y el trabajo que se malgasta en componerle.» Señalemos también que Quintana, junto con Meléndez Valdés y Cienfuegos, fueron defensores del verso suelto, aunque aclaremos que el verso libre para estos poetas, más que una actitud romántica era una actitud antiacademicista, un signo de rebelión en contra de los dogmas neoclásicos. Véase, M.J. QUINTANA, «Introducción histórica a una colección de poesías castellanas», en *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1946 (BAE, 19), pág. 356.

³⁴ No podemos dejar de comentar que los hombres ilustrados que colaboraron en el *Diario de México*, además de acusar formas y temáticas tradicionales sancionadas en la época, también elaboraron formas nuevas de los modelos grecolatinos que transmitían un nuevo contenido ideológico y moral. Para mayor amplitud y

concebir la literatura fueron Juan Meléndez Valdés, Gaspar Melchor de Jovellanos, Manuel José Quintana y el propio José Luis Munárriz, quienes fueron leídos atenta y constantemente por el círculo reunido alrededor del *Diario de México*. En esta revisión de autores no podemos dejar de lado la presencia de los escritores españoles más conservadores, como Leandro Fernández de Moratín, Juan Bautista Arriaza y Juan Pablo Forner, que también formaron parte del universo cultural de nuestra clase letrada, pero su presencia tuvo un impacto bastante menor en la Nueva España, pues así nos lo demuestran las escasas referencias a estos escritores, además de la acusada flexibilidad en las formas de expresión que se discutían en el *Diario*.

Para ejemplificar la flexibilidad en la elección de las formas poéticas, recordemos que la sátira motivó constantes discusiones en nuestra clase letrada por ser considerada un género menor. A decir de los preceptistas y poetas más dogmáticos, la sátira era un género superficial que exigía poca invención en virtud de su brevedad. Tal era su convencimiento que, por ejemplo, Juan María Lacunza y Mariano Rodríguez del Castillo —los dos árcades mexicanos más dignos representantes de la ortodoxia neoclásica— censuraron acremente este tipo de composiciones. Para ellos, sin duda, la sátira era un género menor que no tenía por qué practicarse, pues ensuciaba las prensas por ser tan inútil como insulso. Sin embargo, el resto de la comunidad letrada novohispana que tenía acceso a las páginas del *Diario* no pensaba de la misma manera y exteriorizó públicamente su afición y gusto por la sátira. A estos hombres les parecía un género tan relevante que incluso se dieron a la tarea de explicar el papel que desempeñaba la sátira en el universo cultural de la época, su relación con los otros géneros y su utilidad para cualquier sociedad. Por todo lo anterior, podemos destacar que la apropiación, por ejemplo, de un género literario no se hacía de manera mecánica. Nuestros letrados eran conscientes de la ruptura con la ortodoxia clasicista que suponía la defensa de la sátira como género literario autónomo; además de que las elecciones de sus modelos literarios debían corresponder a un proyecto cultural más amplio y cercano a sus necesidades expresivas.

Enfatizamos que, a diferencia de los escritores españoles de la época, la esencia de las discusiones de nuestros letrados se centró en la lírica y no en el campo de la literatura dramática; esto nos lleva a advertir un carácter más abierto y «moderno» en los debates que nos ocupan. Tenemos entonces la lírica como centro de las discusiones, inmersa en un sistema teórico que camina hacia nuevas preocupaciones sobre el desarrollo de la composición literaria, y tenemos además

conocimiento sobre las características del neoclasicismo ortodoxo o heterodoxo, consúltese J. CHECA BELTRÁN, *Razones del buen gusto*, págs. 307 y ss.

la noción de la «violenta pasión» de la cual es objeto el poeta cuando escribe. Es conveniente aclarar que el género de la lírica comienza a gestarse a finales del siglo XVII y tiene su plenitud en el siglo XIX, como ha explicado con rigor Gustavo Guerrero. Por su parte, no menos pertinentes y certeras son las palabras de Checa Beltrán al referirse de manera similar al problema del género lírico:

La inseguridad de estas clasificaciones habla de la escasa fijación teórica de la poesía lírica: la preceptiva clasicista no disponía para este género de una tradición normativa tan antigua, asentada y dogmática, como para los otros géneros. Pero, una vez dicho esto, es necesario señalar que a pesar de todo se poseía, aunque de manera algo dispersa y poco estructurada, una doctrina más que suficiente para la adecuada definición del género³⁵.

Hacia un nuevo gusto

Sin duda, podemos afirmar que las polémicas que tienen lugar en las páginas del *Diario de México* nos muestran los trazos de una nueva manera de concebir la literatura, y estos trazos novedosos se corresponden y apoyan con los poemas y la crítica literaria que se publican en nuestro primer cotidiano. Si bien persiste el sistema neoclásico, este neoclasicismo no es la copia fiel del surgido en la Península en la primera mitad del siglo XVIII; se trata de un sistema literario diferente que busca su identidad en las tierras americanas, que busca tener su sello particular a partir de una lectura crítica de sus autores y modelos. La clase letrada novohispana pretende transitar por veredas más abiertas e intuye que la Nueva España no puede seguir siendo el reflejo de las ideas de ultramar. Su preocupación es revisar y renovar la concepción tradicional de la poética y de la obra literaria bajo un espíritu en consonancia con la llegada de los nuevos tiempos. El camino más pertinente para lograr esta tarea fue el periódico, dado su carácter innovador en relación con las prácticas sociales del conocimiento.

La apropiación, entonces, de un código neoclásico menos rígido fue la base de un nuevo sistema literario, aunque no podamos hablar todavía de una ruptura tajante con el gusto del neoclasicismo, sino de una corrección consciente que intenta apartarse de dogmatismos y de cierta ingenuidad que pretendía la «perfección absoluta» de los modelos³⁶.

³⁵ J. CHECA BELTRÁN, *op. cit.* pág. 268.

³⁶ Para conocer una concepción similar a la que aquí se discute, véase FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, «La alborada romántica», en *La España del absolutismo ilustrado*, Madrid, Espasa Calpe, 2005 (col. Austral, 562), págs. 312-316.

Es por demás evidente que ninguna obra teórica o ningún tratadista del periodo que hoy nos ocupa expresó estas características de forma sistemática, a la manera de los manuales de Luzán, Mayans, Forner o Sánchez Barbero, por mencionar sólo algunos; estas preocupaciones están más bien expresadas en las polémicas publicadas por el *Diario de México*. En estas polémicas, los contrincantes comunican su reflexión sobre ciertos tópicos literarios o explican por qué creen que un poema no tiene las exigencias formales y temáticas que debe contener una obra literaria. En suma, podemos afirmar que el debate se da sobre cuestiones particulares del sistema neoclásico al interior de su misma comunidad literaria, las discrepancias internas entre los letrados del *Diario* apenas vislumbran un plan de escritura distinto al sistema clásico.

En el afán de expresar la nueva realidad que se vive en la Nueva España, nuestra clase letrada también está preocupada por demostrar a la Europa ilustrada que en América había talento y se producían obras de calidad. Recordemos que algo similar sucedía con los escritores españoles que pedían que se les incorporara al circuito cosmopolita de su continente. Así también los letrados mexicanos pidieron ser incluidos en el universo literario a tono con las reivindicaciones nacionalistas que países europeos como Alemania, Inglaterra, España, entre otros, realizaban por aquellos años, en rebelión contra el «universalismo» francés.

La vocación cosmopolita de las élites letradas en la Nueva España se ratificó continuamente en el *Diario de México* al discutir con cierto grado de «civilización» y «buen gusto» acerca de las preocupaciones culturales de la Europa ilustrada, y al afirmar, sin contradicción de su espíritu cosmopolita, una vigorosa personalidad americana.