

Theophile de Viau: un núcleo de vida congelada

Pedro Hugo ALEJANDREZ MUÑOZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En el siglo XVII, no era común asociar la idea de generación a la Naturaleza. Según Pierre Costabel, tomaría mucho tiempo lograr este cambio de paradigma. En este texto se analiza un poema de Theophile de Viau, poeta libertino francés de la primera parte de ese siglo, en el que parece expresarse ese cambio como símbolo de una nueva expresión poética. Para el análisis se han tomado en cuenta la posición del poeta respecto a la tradición griega y latina, así como el uso de la metáfora en su obra como raíz o núcleo.

PALABRAS CLAVE: poesía, libertino, metáfora, naturaleza, invierno.

According to Pierre Costabel, until the late Seventeenth Century the scientists thought that there wasn't evolution in the Nature. In this essay, we analyze a poem of one of the most known libertines of that century: Theophile de Viau. We explore his conception of the metaphor for a new poetical expression, to provide some resources to see if it is possible to read how the time passes by and lets the Nature bloom, as a response of the poet to the science.

KEY WORDS: poetry, libertine, metaphor, nature, winter.

I

En la primera parte del siglo XVII francés hubo un grupo de libertinos que se pronunció contra los “mythes antiques, les histoires bibliques, les dogmes religieux”¹ (Reichler, 1987: 15). Esta revolución estaba inspirada —aunque no solamente— en los avances de la física y la astronomía —Galileo siguiendo los trabajos de Copérnico— que cambiaron las concepciones de la época acerca del sistema solar. Claude Reichler, para subrayar la importancia de estos libertinos, señala: “Il y a, dans la morale libertine, une anticipation du ‘Dieu est mort, tout est permis!’ nietzschéen”² (16). De tal manera que su posición ante lo nuevo por venir les permitió una “revendication

¹ “mitos antiguos, las historias bíblicas, los dogmas religiosos”. Las traducciones de las citas son obra del autor, con las excepciones indicadas en la bibliografía.

² “en la moral libertina, hay una anticipación del ‘Dios está muerto, todo está permitido’ nietzscheano”.

libertaire au corps, aux mœurs, à la critique au pouvoir politique, à toutes les pratiques sociales et culturelles”³ (16).

Théophile de Viau formaba parte de este grupo y fue conocido en el mundo literario como un poeta polémico, pues algunos críticos, además de licenciado, lo acusaron de inconstancia y de poca disciplina técnica. Yves Giraud subraya: “Théophile est un très quelconque artisan du vers; la facture métrique ne l’intéresse pas beaucoup, il ne sait pas ou ne veut pas savoir ce que c’est que ‘ciseler’ un vers”⁴ (1991: 86). El mismo poeta lo reconoce en una elegía: “Mon âme imaginant n’a point la patience / De bien polir les vers et ranger la science: / La règle me déplaît, j’écris confusément”⁵ (Viau, *Œuvres*: 105, vv. 117-119). No obstante, más adelante veremos en qué medida el poeta hace uso del verso para expresar una sensibilidad subversiva propia de su época y de su entorno.

De Viau nació en 1590, en Clairac (suroeste de Francia). De familia protestante, el poeta tuvo su primer contacto con las controversias teológicas en la academia de Saumur, de prestigio internacional. En 1611 viajó a París y trabajó para una compañía de actores escribiendo tragedias (no se conserva ninguna). Trabajar para ellos supuso un alejamiento de la “bonne société, des gens réputés honorables, pour vivre en aventurier”⁶ (Adam, 2008: 20). Sabemos que en algún momento se traslada a Holanda —Antoine Adam lo sitúa en la Universidad de Leiden. De esa estancia, lo que resulta significativo es que Adam lo asocia a Guez de Balzac, Tristan L’Hermite y Saint-Amant, también poetas del siglo XVII. Gracias a la mediación del primero, Théophile comienza sus relaciones con la aristocracia francesa al entrar al servicio del conde de Candale, a quien escribe un poema en esos primeros años de su producción lírica. Citaré unas líneas de esa pieza dedicada a su protector:

La trempe que tu pris en arrivant au monde
Était du feu, de l’air, de la terre et de l’onde:
Immortels éléments dont les corps si divers
Étrangement mêlés font un seul univers,
Et durent, enchaînés par les liens des âmes,
Selon que le destin a mesuré nos trames.⁷

(Viau, *Œuvres*: 111, vv. 5-10,
las cursivas son nuestras.)

³ “reivindicación libertaria del cuerpo, de las costumbres, de la crítica al poder político, de todas las prácticas sociales y culturales”.

⁴ “Théophile es un artesano del verso del montón; la factura métrica no le interesa mucho, no sabe o no quiere saber lo que es ‘ciselar’ un verso”.

⁵ “Mi alma que imagina no tiene la paciencia / de pulir los versos y disponer la ciencia: / La regla me disgusta, escribo de manera confusa”.

⁶ “alta sociedad, de la gente que tenía fama de honorable, para vivir como aventurero”.

⁷ “El temple que aceptaste al llegar al mundo / Era de fuego, de aire, de tierra y de agua: / Inmortales elementos cuyos cuerpos tan diversos / Sorprendentemente mezclados forman un único universo, / Y encadenados por los vínculos de las almas, perduran, / De acuerdo a nuestras tramas que ha ponderado el destino”.

Según Adam, Théophile de Viau utiliza ideas del naturalismo italiano [*naturalisme italien*], con Vanini como el representante que lo acerca a esa manera de percibir la naturaleza. Para Adam, en este poema puede leerse a un hombre que no se erige como amo de la naturaleza sino que se encuentra en su interior: “[conception] qui expliquait l’homme à l’intérieur et non au-dessus du système de la nature”⁸ (2008: 136). La materia es un reservorio [*réservoir*] de todas las formas que los elementos (fuego, aire, tierra, agua), mediante sus asociaciones, podrán brindar a nuestro único universo [*seul univers*]. En esta pequeña muestra podemos intuir lo escandaloso de los versos pues la concepción materialista de los cuatro elementos era muy osada, ya que dejaba de lado al alma y al santo espíritu del Dios cristiano.

Ahora utilizaremos una idea esbozada por Hélène Merlin en un texto sobre el libertinaje y el ateísmo en la Europa de los siglos XVI y XVII. La idea la leemos así:

Merlin montre cependant fort bien, à propos des accusations de “libertinage” à l’encontre de Théophile, de Guez de Balzac et du Corneille du Cid que “c’est d’abord l’usage, libre, des mots, l’investissement sur les mots, qui est perçu comme libertin” et comment cet usage libéré des mots se fait au profit de l’affirmation du particulier souverain, du moi, d’un moi “absolu”, au sens de son entière déliaison, ontologique et éthique, d’avec le corps politique⁹ (Cavaillé, 2007: párr. 123).

De estas palabras podemos colegir claramente un uso particular del discurso en Théophile de Viau que produce tensión en sus lectores. Hay que entender que, en este caso, los lectores son importantes porque algunos de los más poderosos lo sometieron a juicio acusándolo de escribir poesía licenciosa: “incriminé en tant qu’auteur présumé de quelques poésies licencieuses”¹⁰ (Saba, 1999: 144).

Lo que quiero resaltar del pensamiento de Merlin es lo que llama “implicación en las palabras” [*investissement sur les mots*], pues la utilización del verbo “invertir” con la preposición “sur” remite al trabajo que el poeta realiza y expresa mediante la selección de sus palabras, a lo que él pone de sí en las palabras —de acuerdo con ello, podríamos entender también la “afirmación [...] de un yo ‘absoluto’” del que escribe Merlin. En un primer acercamiento quizás es únicamente el trabajo intelectual, pero no podemos dejar de hacer eco de la acusación, pues la licencia, en tanto “desorden de las costumbres”,¹¹ hace referencia también a lo corporal, a lo que descompone el cuerpo (incluido el cuerpo social), de manera que su obra descompone el mundo en dos

⁸ “[concepción] que mostraba al hombre al interior y no por encima del sistema de la naturaleza”.

⁹ “Acerca de las acusaciones de ‘libertinaje’ contra Théophile, Guez de Balzac y Corneille du Cid, Merlin muestra no obstante que ‘lo que se percibe de entrada como libertino es el uso, libre, de las palabras, la propia implicación en las palabras’ y cómo ese uso emancipado de las palabras se hace en beneficio de la afirmación del particular soberano, del yo, de un yo ‘absoluto’, en el sentido de su completa separación, ontológica y ética, del cuerpo político”.

¹⁰ “incriminado como presunto autor de algunos poemas licenciosos”.

¹¹ Véase “licence de mœurs”. CNRTL.

órdenes, el de las palabras y el del cuerpo. Veamos entonces que, a la par de la acusación por escribir poesía licenciosa, de Viau pudo haber sido sometido a juicio por “licencia poética”, por su “libertad exagerada con las palabras”.¹² Esa licencia poética será articulada al absolutismo político y, de manera curiosa, al apuntalamiento del Yo que se opone a la unidad entre Estado cristiano y sus devotos:

La pratique libertine des mots, qui trouve son expression dans le purisme et promeut le moi absolu, dégagé des passions politiques, contre lequel réagissent les dévots nostalgiques d’une éloquence des choses et d’une unité organique des citoyens et de l’État chrétien, est de ce point de vue foncièrement en phase avec l’absolutisme politique: en effet, “la solution absolutiste vise à dépassionner la sphère politique en l’articulant à une logique de l’intérêt, renvoyant l’usage des passions à la liberté étroitement circonscrite des particuliers; en ce sens, l’absolutisme favorise le ‘libertinage’”¹³ (párr. 123).

Que el absolutismo favorezca el libertinaje y refuerce la construcción del Yo me parece una idea interesante que, no obstante, habría que cernir, pues el absolutismo ayudó, de manera indirecta y entre otras cosas, a actualizar la tradición contestataria que había nacido hacia tiempo en el seno de la institución religiosa. El mismo Jean-Pierre Cavaillé hace mención de los “libertinos espirituales” —posiblemente autodenominados—, cuyos representantes fueron los franciscanos espirituales y los hermanos del libre-espíritu del siglo XVI, quienes a su vez dejaron huella entre los protestantes radicales del siglo posterior.¹⁴ Hay una Historia que consigna el desarrollo del surgimiento del agnosticismo y ateísmo europeos, la cual influyó en las formas de pensar la relación con Dios y con sus representantes políticos terrenales, es decir, con la monarquía o los absolutismos. Sin embargo, a esa Historia podríamos preguntarle cómo hacer operante la crítica a todo régimen absolutista en medio de un aparato de censura tan poderoso.

Según Gianni Paganini, la respuesta al sistema inquisitorial que se vivía entre los pensadores libertinos dio lugar, por un lado, a la autocensura y, por el otro, a la “simulación” (en Cavaillé, párr. 39). Y esta simulación llevó al despliegue de diversos recursos retóricos para dar a leer entre líneas las ideas escandalosas por las que estos escritores eran juzgados: la ironía, la “*oratio obscura* consistant en l’interruption bruta-

¹² Véase “licence poétique”. CNRTL.

¹³ “Desde ese punto de vista, la práctica libertina de las palabras, que encuentra su expresión en el purismo y promueve el yo absoluto, liberado de las pasiones políticas, contra el que reaccionan los devotos nostálgicos de una elocuencia de las cosas y de una unidad orgánica entre los ciudadanos y el Estado cristiano, en el fondo se encuentra en sintonía con el absolutismo político: en efecto, ‘la solución absolutista apunta a desapasionar la esfera política articulándola a una lógica del interés que remite el uso de las pasiones a la libertad estrechamente circunscrita de los particulares; en ese sentido, el absolutismo favorece el *libertinage*’”.

¹⁴ Por supuesto que la crítica a la religión maduró en varios dominios como el de los *artiens* de la Universidad de París ya en el siglo XIII, o en el de la filosofía.

le du discours”¹⁵ la “*calliditas* structurant le discours en deux niveaux (l’écorce et le bois dur)”¹⁶ o aun:

“[U]ne méthode de convocation des références sans commentaire sur le contenu”: “on peut ainsi se donner l’apparence de condamner les thèses en faisant parler les références. Méthode qui joue sur la complicité du lecteur. Dispositif d’un double discours, l’un qui s’inscrit dans l’ordre de l’énonciation et est imputable à un auteur (qui ne dira que ce qu’il faut dire), l’autre qui s’efface derrière la citation”¹⁷ (en Cavallé, párr. 48).

A propósito de estos últimos recursos que sirven para disimular las propias ideas bajo las palabras de otro, uno de los que de Viau utiliza es la publicación de la traducción de un texto de Platón (*Fedón o Sobre el alma*). El texto de Théophile, que en realidad era un conjunto de paráfrasis para introducir sus ideas (Adam, 2008: 178), se intituló *Traicté de l’immortalité de l’âme* y ponía sobre la mesa la discusión acerca de la metempsicosis. Idea que unida a la concepción de los cuatro elementos, expuesta brevemente en los versos del poema dedicado al conde de Candale —el primer protector aristocrático de Théophile de Viau—, era controvertida pues podía prestarse a hacer creer que la transmigración podía darse en un cuerpo animal o mineral, idea que se oponía, de alguna manera, a la doctrina cristiana donde lo humano, no las cosas, está hecho a imagen de lo divino. Evidentemente, cuando de Viau fue sometido a juicio, en 1623, uno de los elementos tomados en cuenta fue la publicación de ese Tratado (178).

De lo anterior retengamos, por el momento, que las estrategias de (di)simulación necesitan también una lectura avezada que desencadene el sentido, un lector o escucha que pueda comprender la referencia velada o incluso el giro lingüístico. Asimismo no hay que olvidar el riesgo en que toda institución de censura puede caer —y en el que probablemente incurrió en el caso de Théophile de Viau—: una lectura desconfiada, excesiva, casi paranoica.

Hemos visto entonces que el trabajo del poeta abreva de una tradición que expone y critica los excesos religiosos así como la unidad entre Estado y religión; que también pone en circulación estrategias para disfrazar sus ideas polémicas, estrategias que, por otro lado, modelaron su estilo poético. Y algo que resulta muy interesante es que su escritura se allega también del desarrollo de la ciencia y del lugar que el hombre de su siglo da a la Naturaleza. Guido Saba afirma que “la Nature remplace chez lui [de Viau] ce Dieu indifférent”¹⁸ (1999: 218), lo que no es poco si vemos que ambos, la Naturaleza y Dios, durante varios siglos, han estado presentes en

¹⁵ “la *oratio obscura* que consiste en la interrupción brutal del discurso”.

¹⁶ “la *calliditas* que estructura el discurso en dos niveles (la corteza y la madera brava)”.

¹⁷ “[U]n método para citar las referencias sin comentarios sobre el contenido”: “de esta manera, se puede dar la apariencia de condenar las tesis al darle voz a las referencias. Método que necesita la complicidad del lector. Dispositivo de doble discurso, uno que se inscribe en el orden de la enunciaci3n y es imputable a un autor (que no dirá sino lo que hay que decir), el otro que desaparece detrás de la cita”.

¹⁸ “la Naturaleza reemplaza en él a ese Dios indiferente”.

dialécticas que definen, que dan contorno a lo humano. No es casualidad tampoco que Antoine Adam afirme que la poesía para Théophile sea “[r]éaliser pleinement sa propre originalité, sa Nature”¹⁹ (en Reiss: párr. 2). En “Élégie à une dame”, por ejemplo, de Viau da muestra de una expresión poética compleja:

Je veux écrire des vers qui ne soient pas contraints,
Promener mon esprit par de petits desseins,
Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaît,
Employer tout une heure à me mirer dans l’eau,
Oùir comme en songeant la course d’un ruisseau,
Écrire dans les bois, m’interrompre, me taire.²⁰

(*Œuvres*: 106, vv. 139-144.)

En estas líneas hay una idea de futuro determinado por el modal “querer”: “je veux écrire”. Sin embargo, más allá de lo contingente, el poema de Théophile de Viau, al mismo tiempo que enuncia, está abriendo un espacio a lo que él entiende como Naturaleza; es el bosque lo que ya percibimos en la lectura: “[je veux] écrire dans les bois”; y, a la sordina, el arroyo que ha estado ahí como entre sueños: “Oùir comme en songeant la course d’un ruisseau”. Entre lo que el poema propone de sí y lo que propone del mundo —que el curso del arroyo tiene una voz, que *en* el bosque se escribe— está nuestra lectura que parece reunificarlo en un tiempo. En *La palabra muda*, Rancièrre elucida el camino de la poesía que pasa por la dinámica anquilosada de las representaciones (hacer una pintura de las cosas con palabras, por ejemplo) y se detiene incluso en la relación establecida entre un lenguaje y las formas sensibles que se verificaría en la música. Para Rancièrre la reflexión sobre la poesía debe considerar el espacio de la poesía, así como la búsqueda o la recuperación de una potencia intelectual. Más adelante afirma: “El verdadero lugar en el que el poema encuentra su lugar, la verdadera totalidad en la que se inscribe, es la escena de su performatividad compartida” (2009: 179). Tengamos presente que, para Rancièrre, la performatividad es doble: escritura e interpretación de esa escritura. Y esto es lo que observamos en el fragmento del poema de Théophile de Viau: un movimiento no representativo (no se refiere, por ejemplo, a la pintura del arroyo que corre), sino uno que atraviesa el gesto poético para convertirse en reflexión, en propuesta. Hay poema, explica Rancièrre, donde existe una correspondencia, no representación de las formas. Y añade: “El poema es ‘videncia’ o ‘punto de vista’. Es el punto de vista de la analogía” (181). Me parece que la escena propuesta por nuestro poeta sugiere una reflexión y una belleza poética no evidente

¹⁹ “[r]éalizar plenamente su propia originalidad, su Naturaleza”.

²⁰ “Quiero escribir versos que no me sean impuestos, / Divagar en pequeños proyectos, / Buscar lugares secretos donde nada me disguste, / Emplear mi tiempo en contemplarme en el agua, / Oír como entre sueños el curso de un arroyo, / Escribir en los bosques, interrumpirme, callarme”.

que invita a ser formulada. Théophile de Viau escribe —en— la Naturaleza (“Écrire dans les bois”) al querer escribir poesía.

Más adelante, de Viau aventura una idea significativa en el mismo poema. Ante el retrato que haría de la mujer: “De quelque beau poème où vous serez dépeinte”²¹ (*Œuvres*: 106, v. 150) —nótese el recurso a un tiempo verbal futuro—, el poeta declama: “Il faudrait inventer quelque nouveau langage, / Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux / Que n’ont jamais pensé les hommes et les dieux”²² (vv. 154-156). El proyecto de Théophile de Viau contempla una reformulación de la tarea representativa del lenguaje poético, quizás no de manera formal como lo harán poetas en siglos posteriores (Mallarmé, por citar un ejemplo extremo) pero sí de manera clara. Y promulgar esta necesidad —un “nouveau langage”, un “esprit nouveau”— puede leerse también en el rechazo a la imitación de los clásicos, como veremos en el apartado siguiente.

II

Permítaseme una digresión. Roberto Calasso, en su ensayo “La locura que viene de las ninfas”, presenta la siguiente escena:

En un día de verano ensordecedor de cigarras, bajo un alto plátano junto al Iliso, al lado de un pequeño santuario de las Ninfas con estatuillas votivas [...] Sócrates expuso a su amigo Fedro la doctrina más peligrosa [...]. Pero el lugar donde ahora Sócrates hablaba se encontraba precisamente fuera de la ciudad, ya pertenecía al *āranayaka*, al lugar salvaje [...] Por eso, al final del *Fedro*, Sócrates no olvida dirigir una plegaria a las Ninfas (2004: 37-39, subrayado en el original).

Según Calasso, Sócrates hace esta deferencia porque pudo incurrir en el “pecado” del “desconocimiento de la lengua de los simulacros” (38) que los mitos entrañan, una lengua que habla con gestos y con imágenes, más que con palabras. Y esa palinodia debió hacerse ante las Ninfas, que son las “figuras míticas más afines a los simulacros” (38). Todo esto, no obstante, se vio ensombrecido cuando Apolo fue a buscar un lugar para su culto y devastó los dominios de la Ninfa Telfusia y mató a la dragona-serpiente que originalmente era la guardiana de Delfos. Ambos lugares con sendas fuentes de “hermosas aguas” (12). De manera que Apolo, mediante la destrucción, se allega de un conocimiento milenario. Pero en la lucha, Apolo debió integrar tanto a la Ninfa como a la dragona y, por extensión, a la fuente, pues Norman Douglas afirma que “*drákōn* deriva de *dérkomai*, que significa ‘tener vista muy aguda’” (18), un ojo guardián que observa atentamente. Y, a esta cadena, Fontenrose añade la palabra “hebrea *ayin*, que significa ‘ojo’ y ‘fuente’” (18). En el arte apolíneo se reuniría entonces el cuerpo

²¹ “algún bello poema donde usted sea plasmada”.

²² “Habría que inventar algún nuevo lenguaje, / Poseer un nuevo ingenio, pensar y decir mejor / De lo que nunca han pensado los hombres y los dioses”.

de agua que etimológicamente es el ojo vigilante de la dragona, hermana a su vez a la Ninfa por la destrucción de sus santuarios originarios. Calasso subraya también que “para los griegos la posesión fue ante todo una forma primaria del conocimiento” (29). Y justamente las luchas entre Apolo y Telfusia y Apolo y la dragona por la obtención del lugar de culto son consideradas posesiones:

La mente [en esas posesiones] era un lugar abierto, sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas. *Incursio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de las invasiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento [...]. Esta metamorfosis [habla de las luchas entre Apolo, la Ninfa y la dragona] que se realiza luchando con figuras que habitan al mismo tiempo la mente y el mundo, o abandonándose a ellas, es el fundamento del conocimiento metamórfico que reconocemos en la posesión (30-31).

De este pasaje y la historia de la fundación del culto a Apolo, nos interesa la cadena que se funda entre Apolo, la Ninfa y la dragona, así como el desdoblamiento etimológico que hermanaría al ojo vigilante del animal con el fluir de la fuente, símbolo a su vez del pensamiento. Aunque habrá que considerar lo apolíneo que, a la vez que “escande y separa” (19), integra el conocimiento: “En la era de la plenitud de Zeus reinaba la metamorfosis como estatuto normal de la manifestación [...]. Ahora la metamorfosis migraría a lo invisible, al reino sellado de la mente. Se convertiría en conocimiento. Y ese conocimiento metamórfico se condensaría en un lugar que era a la vez una fuente, una serpiente y una Ninfa” (17).

Varios siglos después, Théophile de Viau, en un texto en prosa intitulado *Première journée*, presenta un relato variopinto sobre un viaje que el narrador realiza con dos compañeros, Sydias y Clitiphon, pero que sirve de pretexto para reflexionar acerca del oficio poético, así como del efecto que produce el amor, la ignorancia y la camaradería.

La parte del texto que nos interesa comienza con una crítica a las obras que hacen los escritores de su tiempo. En este ejemplo que nos da el poeta francés sobre la manera en que sus contemporáneos trabajan ciertos pasajes descriptivos, nos ha llamado la atención el movimiento: “L’aurore [...] paraissait aux portes de l’Orient; les étoiles [...] devenaient peu à peu de la couleur du ciel; les bêtes [...] revenaient aux bois [...]; le silence faisait place au bruit, et les ténèbres à la lumière”²³ (Viau, *Première*, 1998: 7). El movimiento es el propio de la noche al día, y en esta descripción está contenida la idea de la transformación, la más evidente: las tinieblas que dan lugar a la luz. Antes de abundar sobre este “movimiento”, hay que subrayar que, según de Viau, este estilo descriptivo está sostenido por la vanidad de los escritores y acicateado por la ignorancia pública, que no puede distinguir una figura de otra o un estilo desvencijado de otro más propositivo.

²³ “La aurora [...] aparecía a las puertas del Oriente; las estrellas [...] tomaban poco a poco el color del cielo; los animales [...] regresaban a los bosques [...]; el silencio daba paso al ruido, y las tinieblas a la luz”.

Por tanto, a este primer extracto, ejemplo de un estilo caduco, Théophile de Viau opone un estilo firme, un sentido natural y fluido: “Il faut que le discours soit ferme, que le sens y soit naturel et facile”²⁴ (7). A partir de esta prescripción vemos que los términos “ferme”, “naturel” y “facile” pueden ser problemáticos o, por lo menos, opacos. Sin embargo, este desarrollo inicial sirve, además, para que el poeta exprese su desacuerdo con el hurto [*larcin*] a los clásicos latinos y griegos. Desde este punto de vista, podríamos cernir la pertinencia del adjetivo “naturel”: el poeta entiende la importancia de un estilo que sea propio, por ello sugiere que sea natural, pues para él los hurtos o usurpaciones de los que se queja son “barbarie et rudesse d’esprit”²⁵ o “pédanterie et suffisance”²⁶ (8). No es gratuito entonces que proponga una frase curiosa: “Il faut écrire à la moderne”²⁷ (7), en la que “moderne” habremos de entenderla desde su raíz adverbial, asociada al modo, “mode”²⁸, en cuyo núcleo está sugerido lo presente, lo contemporáneo. La frase es curiosa porque recuerda el poema “Adieu” de Rimbaud y su célebre: “Il faut être absolument moderne” (2004: 157).²⁹ Escribir *à la moderne* entonces tiene que ver con una manera de entender el quehacer literario de su tiempo. Por eso, aunque encuentra “louable et digne d’une belle âme, que d’invoquer au commencement d’une œuvre des puissances souveraines”³⁰ (Viau, *Première*: 8), rechaza que todavía se encomie a Apolo o a las Musas en un entorno no propicio, en un entorno cristiano. Más adelante señala: “et nos vers d’aujourd’hui, qui ne se chantent point sur la lyre, ne se doivent point nommer lyriques, non plus que les autres héroïques, puisque nous ne sommes plus au temps des héros”³¹ (8, las cursivas son nuestras). Hay un tono irónico en estas líneas, pero a nuestro parecer el poeta quiere que veamos un uso limitado del campo léxico o el abuso de la literalidad. Sugerir que los poetas de su tiempo sólo pueden ir de lo lírico a la lira o de lo heroico a los héroes, puede leerse como “falta de oficio” o “poca imaginación”. Lo que nosotros vemos en esta carencia es un movimiento semántico limitado, como si no quisiera explotarse el vasto potencial que el mundo (la Naturaleza o el simulacro de la Naturaleza, por ejemplo) brinda a los poetas. Ya al principio de este apartado expusimos un extracto del texto de Théophile de Viau del que nos había llamado la atención el movimiento. En él veíamos cómo la aurora aparecía a las puertas del Oriente, las estrellas blancas tomaban el color del

²⁴ “Es necesario que el estilo sea firme, que el sentido sea natural y fluido”.

²⁵ “barbarie y signo de una mente rústica”.

²⁶ “pedantería y engreimiento”.

²⁷ “Hay que escribir a la moderna”.

²⁸ Véase “mode”. CNRTL.

²⁹ “Hay que ser totalmente moderno”. Ahora bien, para Margaret Davies “cela ‘ne signifie pas seulement faire le geste d’embrasser le présent, mais celui qui ce faisant, choisit précisément ce qui va porter fruit dans un lendemain qui sera meilleur” [“eso ‘no significa solamente hacer el gesto de abrazar el presente, sino aquel que al hacerlo escoge precisamente lo que va a fructificar en un futuro que será mejor”] (en Rimbaud: 495).

³⁰ “loable y digno de un alma bella, invocar a las potencias soberanas al comienzo de una obra”.

³¹ “y nuestros versos de ahora, que no se cantan con la lira, no deben llamarse líricos, así como tampoco aquellos deben llamarse heroicos, pues ya no estamos en la época de los héroes”.

cielo, las bestias regresaban al bosque, y cómo el silencio daba lugar al ruido, entre otras imágenes. De manera astuta, estas líneas tienen doble utilización, pues por un lado son la descripción del alba que enmarcaría la primera escena donde el narrador y sus amigos despiertan después de una noche accidentada; por otro lado, como ya habíamos indicado, sirven para ejemplificar el estilo criticable de los escritores del tiempo de Théophile de Viau. Sin embargo, nos parece que, más que el estilo, lo que es criticable en una frase que, por ejemplo, presenta las puertas del Oriente como metáfora del amanecer, es un movimiento metafórico que no ha enraizado en el discursar de los escritores. ¿Qué dice de Viau sobre los poetas de su tiempo? Veamos:

[L]es esprits faibles que l’amorce du pillage avait jetés dans le métier des poètes [...] se sont trouvés dans une grande stérilité, et n’étant pas d’eux mêmes assez vigoureux, ou assez adroits pour se servir des objets qui se présentent à l’imagination, ont cru qu’il n’y avait plus rien dans la poésie que matière de prose, et se sont persuadés que les figures n’en étaient point, et qu’une *métaphore était une extravagance*³² (8, las cursivas son nuestras).

Para los poetas, cuyo trabajo es criticable, una metáfora es “extravagante”; esta idea resulta interesante pues ya desde el siglo XVI se consigna la utilización del adjetivo “extravagant” como algo “poco razonable” [*déraisonnable*], “raro” [*bizarre*], “ajeno al sentido común” [*hors du sens commun*]. No olvidemos empero que la etimología nos muestra un acomodamiento entre el prefijo latino “*extra*” (afuera) y el participio presente del verbo: “*vagans*” de “*vagari*”, es decir, “errar”.³³ Para los poetas que Théophile de Viau pone en evidencia, la metáfora es una extravagancia, no así para él. La metáfora no es del dominio de la sinrazón, no es algo *fuera* de lo común y, efectivamente, no es un movimiento que deba darse *afuera* sino adentro. Si las sustituciones, las utilidades metafóricas que Théophile de Viau critica son copias obtusas del orden de un mundo clásico ya rebasado, un mundo donde las relaciones entre los hombres y las potencias divinas tenían lugar en un *afuera*, parece que de Viau propone una metáfora interna, enraizada, el sello de la integración de la lengua del simulacro mitológico y de la tradición, un movimiento que florezca desde adentro, que sería lo propio de su siglo, lo moderno.

Para resumir, en ambos pasajes, el de Calasso y el lugar de culto a Apolo, así como el arraigamiento de la metáfora en Théophile de Viau, hay un cambio de paradigma que va de lo exterior a lo interior. Para el primero, de la metamorfosis como “estatuto normal de la manifestación” hacia el “reino sellado de la mente” (Calasso: 17). Para nuestro poeta, del hurto que de la tradición hacen sus contemporáneos, a la precon-

³² “[L]as mentes débiles a quienes el cebo del pillaje había empujado al oficio de los poetas [...] se enfrentaron a una gran esterilidad, y como no eran muy resueltas, o suficientemente hábiles como para servir de los objetos que se presentan a la imaginación, creyeron que ya no había nada en la poesía sino materia de prosa, y se persuadieron de que las figuras no lo eran, y que una metáfora era una extravagancia”.

³³ Véase “extravagant”. CNRTL.

zación de una metáfora que da nuevos frutos. Tales transformaciones ya no deben ser extravagantes ni deben realizarse en el afuera; son, ante todo, un conocimiento donde está integrada la lengua de un simulacro milenario, inasible.

La fuente apolínea desde donde observa el ojo de la dragona es un arroyo que corre como en un sueño dentro de la poesía de Théophile de Viau: “Ouir comme en songeant la course d’un ruisseau” (Viau, *Œuvres*: 106, v. 143).

III

La oda “Contre l’hiver” (Contra el invierno) es una composición de dieciocho estrofas de ocho versos cada una. Algunos versos cuentan con ocho sílabas, otros son heptasílabos, con rimas consonantes que utilizan el mismo patrón a lo largo de toda la oda, es decir, rima pareada y rima cruzada.

Según el desarrollo temático que presenta, el poema parece estar dividido en dos partes: la primera abarcaría las diez primeras estrofas, después hay una estrofa de transición y finalmente siete estrofas para la segunda parte.

Desde cierto punto de vista podemos considerar que esta oda se inscribe en la temática sobre la Naturaleza, pues ya desde el título se anuncia el destinatario de la obra: el invierno. Sin embargo, más que cantar la alabanza de la estación climática, parece que el poeta se queja y se pronuncia contra ella: “Je prépare une rude guerre”³⁴ (*Œuvres*: 45, v. 3). La guerra anunciada se dará en el terreno propicio al poeta, el espacio poético: “Aujourd’hui l’ire de mes vers / des foudres contre toi desserre”³⁵ (vv. 7-8). También se hace explícito el apoyo de los dioses:

Les dieux qui savent mon malheur,
 Connaissent qu’il va du leur,
 Et d’une passion humaine,
 Participant à ma douleur,
 Promettent d’alléger ma peine.³⁶
 (Vv. 12-16.)

Las estrofas siguientes muestran imágenes de la transformación propia de esta estación fría: “Les champs ne sont que des marêts”³⁷ (v. 29); “Tous nos arbres sont dépouillés”³⁸ (v. 33); “La gelée a tué les fleurs”³⁹ (v. 37). Quizás podríamos decir que

³⁴ “Preparo una ruda guerra”.

³⁵ “Hoy la ira de mis versos / rayos contra ti desata”.

³⁶ “Los dioses que conocen mi desgracia, / Saben que lo que está en juego es la suya, / Y una pasión humana, / Al compartir mi dolor, / Prometen aliviar mi pena”.

³⁷ “Los campos no son sino pantanos”.

³⁸ “Todos nuestros árboles se han quedado sin hojas”.

³⁹ “La helada ha acabado con las flores”.

estas imágenes forman parte del pequeño catálogo naturalista de Théophile de Viau. Sin embargo, a la descripción el poeta debía añadir una astucia, otra posibilidad de mirar alrededor. En un artículo destinado a la relación que los hombres de la primera mitad del siglo XVII mantienen con la Naturaleza, Pierre Costabel sugiere que “devant les insuffisances de l’humanisme”⁴⁰ (2015: párr. 5), el desafío entrañaba ver más allá de las apariencias y desgarrar el velo que el hombre había impuesto a la Naturaleza como decorado de sus vivencias. Costabel continúa: “Un livre n’existe que parce qu’il y a un lecteur. L’homme est ce lecteur. Il est devant le monde: quelque chose lui est donné, que sa science va essayer de comprendre. Il [Galileo] part avec la conviction que *le lecteur transforme*, par une traduction immédiate. Dans le monde qu’il contemple et qu’il essaie de comprendre, il y a une opération de transformation”⁴¹ (párr. 9, las cursivas son nuestras). En las líneas siguientes veremos de qué manera de Viau puede hacer explícitas las tensiones de su lectura sobre la Naturaleza.

En “Contre l’hiver”, el tiempo, elemento capital, pues el invierno se debe a la sucesión temporal, está subrayado en la inmovilidad aparente: “Des ondes qui ne courent plus”⁴² (v. 42); también mediante el verbo esperar: “La nacelle, attendant le flux [...] / Oisive au port est retenue”⁴³ (vv. 41-43); “L’oiseau sur une branche nue / Attend pour dire ses chansons / que la feuille soit revenue”⁴⁴ (vv. 46-48). Esta última imagen podría ligarse fácilmente a la tarea poética del canto, como si ambos, pájaro y poeta, esperaran a la primavera para reiniciar su tarea. Queremos subrayar, sin embargo, que la inmovilidad no es tal, pues hay tanto una memoria de las cosas —el agua corría, ya no—, como una inercia interna —la espera— que impide la estatización de los seres y las cosas.

De la misma forma, nos damos cuenta casi imperceptiblemente del avance de la inclemencia. Tal vez ello sea más claro con la figura de la garza [*héron*] de la que escribe en versos posteriores: “[Le héron] se cache dans les roseaux / Et contemple, au bord des ruisseaux, / La bise contre sa coutume / Souffler la neige sur les eaux / Où bouillait autrefois l’écume”⁴⁵ (vv. 52-56). Tengamos presente que la garza era considerada un heraldo de la sagacidad y del artificio en la cultura griega.⁴⁶ Por lo demás, Jean Chevalier, en el *Diccionario de símbolos*, subraya que era “símbolo de la ciencia divina” (1982: 501). En este caso, parece que la garza propuesta por de Viau está re-

⁴⁰ “ante las carencias del humanismo”.

⁴¹ “Un libro solo existe porque hay un lector. El hombre es ese lector. Se encuentra ante el mundo y le otorgan algo que su ciencia va a tratar de comprender. [Galileo] se va con la convicción de que el lector transforma, mediante una traducción inmediata. En el mundo que contempla y que trata de comprender, hay una operación de transformación”.

⁴² “El agua que ya no corre”.

⁴³ “A la barquilla, que espera la corriente [...] / En el puerto ociosa la retienen”.

⁴⁴ “El ave en una rama desnuda / Para decir sus canciones espera / que la hoja vuelva a nacer”.

⁴⁵ “[La garza] se esconde entre los juncos / Y en la orilla del arroyo contempla, / Contra su costumbre al cierzo / Soplar nieve sobre el agua / Donde en otro tiempo bullía la espuma”.

⁴⁶ Véase “héron”. CNRTL.

vestida, sobre todo, de paciencia y, tal vez, de un dejo de sagacidad. Es un ave que se distingue del otro pájaro —el que espera a la primavera— por la acción: aquél canta, ésta pesca. Ahora bien, conservemos dos imágenes hermanadas por la espera: la del pájaro en la rama y la de la garza que contempla el espectáculo del viento que sopla nieve sobre el agua. Imaginemos que, por extensión, ambos ejemplares son una trasposición del poeta —el poeta es un ser que contempla y canta— y que, en este último ejemplo, el mismo poeta queda preso, “contra su costumbre”, ante el espectáculo del invierno, como si quedara atrapado en las trampas de algún cazador furtivo, el mismo invierno, que cubre de silencio sus estrategias. No es éste el tema de la oda (el cazador cazado) porque, dentro de las presas de esa Naturaleza inclemente, existe la espera vital producida por el hambre, un recurso propio que protege contra el invierno.

En esta escena de la garza contemplativa hay un orden trastocado, pues ella lo hace “contra su costumbre”; así como los peces, una estrofa más adelante, pueden sobrevivir gracias a un muro de hielo: “D’un mur de glace réparés”⁴⁷ (v. 58), pues están protegidos de “tous les dangers du monde”⁴⁸ (v. 59). Esta figura (los peces preservados en un muro de hielo) revela una abstracción paradójica. Más que sacar al pez del agua, por ejemplo, el animal está atrapado en su elemento y, aun, se nos sugiere que está vivo: “les poissons dorment assurés”⁴⁹ (v. 57). Ciertamente, esta imagen puede responder al campo semántico de la espera (los peces esperan a que el lago se descongele para seguir viviendo), no obstante, podemos ver que se traspasó la barrera que oponía la fuerza inclemente del frío a la vida (“la gelée a tué les fleurs”). Los peces ahora parecen ser parte de esa fuerza, están en el hielo, son como un *núcleo de vida*:

Les poissons dorment assurés
 D’un mur de glace réparés,
 Francs de tous les dangers du monde
 Fors que de toi tant seulement,
 Qui restreins leur moite élément
 Jusqu’à la goutte plus profonde,
 Et les laisses sans mouvement,
 Enchassés en l’argent de l’onde.⁵⁰
 (Vv. 57-64.)

Hasta esta parte parece que se puede decir que Théophile de Viau percibe, ve, obtiene algo del invierno que no esperaría a la primavera para eclosionar. De la primera parte de la oda, esta estrofa se opone a las otras en la curiosa operación que tiene lugar en el agua congelada; la vida subrayada por la paradoja: “et les laisses [a los peces]

⁴⁷ “protegidos por un muro de hielo”.

⁴⁸ “todos los peligros del mundo”.

⁴⁹ “los peces duermen seguros”.

⁵⁰ “Los peces duermen seguros / Protegidos por un muro de hielo, / Resguardados de todos los peligros del mundo / Salvo de ti solamente, / Que restringes su húmedo elemento / Hasta la gota más profunda, / Y los dejas sin movimiento, / Engarzados en la plata del agua”.

sans mouvement, / Enchassés en l'argent de l'onde" (vv. 63-64), pues todo cuerpo que vive en el agua produce sinuosidad gracias a un movimiento. Lo interesante es que, en estos versos, de Viau nos invita a mirar el hielo que contiene en su centro, engarzado, el alimento precioso. No olvidemos que contemplamos a través de la garza. Y tal contemplación se opone a la destrucción que vimos en escenas anteriores, así como en las que siguen. En la estrofa 9, por ejemplo, vemos la acción del viento que desgarrar el árbol mitológico Philis. Y en la décima, la muerte de los marineros en el naufragio. El poeta nos hace mirar a los peces que no han muerto, duermen.

"Contre l'hiver" es una obra que, a pesar del título, no denuesta, pide dos cosas. En primer lugar, quizás de manera evidente, hace una petición que ya aparece en la segunda parte del poema: evitar el dolor a una mujer, Cloris; alejarla de la muerte, quizás: "Qu'elle ne touche de si près / L'ombre noir de tes cyprès"⁵¹ (vv. 105-106). Hay que tener presente que el ciprés, como Chevalier lo consigna en su obra, se asocia al inframundo y a los ritos funerarios desde las culturas antiguas (334-335). El poeta pide al invierno que no le haga daño: "Épargne, hiver, tant de beauté; / Remets sa voix en liberté; / Fais que cette douleur s'allège"⁵² (vv. 100-102); "Sois-lui plus doux que de coutume"⁵³ (115); "Dans ses membres si délicats / Ne ramène jamais le rhume"⁵⁴ (vv. 119-120). Parece que esta petición hace eco de la escena del pez en el muro de hielo. En ambas imágenes el *núcleo de vida*, como lo he definido, debe ser abstraído; aunque no está de más considerar el propio campo semántico que utiliza de Viau cuando escribe sobre el pez, es decir, ambos núcleos deberían ser engarzados [*enchassés*], como piedras preciosas, en el muro invernal.

Ahora, contrariamente a lo que el título sugiere, Théophile de Viau no se pronuncia contra los efectos devastadores del invierno; en la estrofa 11 (la estrofa que separa las dos partes de la oda), hace una precisión:

Mais tous ces maux que je décris
Ne me font point jeter de cris,
Car eusses-tu porté l'abîme
Jusques où nous levons les yeux,
Et d'un débord prodigieux
Trempe le ciel jusqu'à la cime,
Au lieu de t'être injurieux,
Hiver, je louerais ton crime.⁵⁵

(Vv. 81-88.)

⁵¹ "Que no se acerque tanto, / A la sombra negra de tus cipreses".

⁵² "Respeto, invierno, tanta belleza; / Pon su voz en libertad; / Haz que ese dolor se alivie".

⁵³ "Sé con ella más amable que de costumbre".

⁵⁴ "A sus miembros tan delicados / No allegues nunca el resfriado".

⁵⁵ "Pero todos esos males que describo / No me hacen lanzar gritos, / Pues así hubieras llevado el abismo / Hasta donde levantamos la mirada, / Y con un desbordamiento prodigioso / Embebido el cielo hasta la cima, / En lugar de injuriarte, / Invierno, alabaría tu crimen".

El poeta no se opone al carácter destructivo del invierno; le inquieta, sobre todo, un residuo precioso que sobreviviría en medio de su inclemencia.

En este punto se abre la segunda petición, menos clara: que se otorgue un voto de confianza al invierno, como si algo pudiera florecer incluso antes de la propia primavera. En el recorrido de esta petición hemos sido testigos de las descripciones naturalistas de los estragos invernales, de la curiosa imagen del pez en el hielo, del estado deplorable de Cloris: “Ce beau corps ne dispose plus / De ses sens dont il est perclus”⁵⁶ (vv. 97-98). Asimismo hemos leído las peticiones que el poeta hace al invierno para que proteja a su amada. El poema termina con la promesa de la gratitud y la lisonja eterna:

Je jure que le Ciel lira
 Ton nom qu'on n'ensevelira
 Qu'au tombeau de la destinée,
 Et par moi ta louange ira
 Plus loin que la dernière année.⁵⁷
 (Vv. 140-144.)

¿Habrá respetado el invierno la vida de Cloris? No lo sabemos. En términos prácticos, sólo tenemos esta oda. Aunque cabría preguntarse si el poema no es, de hecho, una lisonja al estilo de Théophile de Viau. Si fuera el caso, Théophile habría propuesto transformar la mirada mecánica que es dirigida al invierno al considerar que puede albergar un *núcleo de vida* en su seno devastador. Puede que la de Théophile sea una mirada revolucionaria que provea otras maneras de acercarse a la Naturaleza. O quizás sea parte del espíritu del siglo que ya vislumbra otros órdenes, nuevas leyes. Pierre Costabel propone: “L'influence de Descartes fait pressentir qu'il doit y avoir des lois, des relations. En ce qui concerne l'intervention du facteur temps, parmi les gens qui répandent la notion de nature, pour ainsi dire aucun n'est vraiment sensible à l'intégration de ce facteur. La nature pour eux n'évolue pas. C'est encore un donné”⁵⁸ (2015: párr. 17). Es probable que Théophile de Viau, como contemporáneo de Descartes, tuviera influencia de esa nueva percepción sobre la Naturaleza. En todo caso, parece que en el poeta sí hay un afán por que la naturaleza *florezca, dé frutos*, y para ello habrá de hacer uso de la paciencia de la contemplación.⁵⁹

⁵⁶ “Este bello cuerpo no dispone más / De sus sentidos ya baldados”.

⁵⁷ “Juro que el Cielo leerá / Tu nombre que no sepultarán / Sino en la tumba del hado, / Y por mí tu alabanza llegará / Más lejos que el año pasado”.

⁵⁸ “La influencia de Descartes hace pensar que debe haber leyes, vínculos. En cuanto a la intervención del factor tiempo, por decirlo de alguna manera, entre la gente que difunde la noción de naturaleza ninguno valora realmente la integración de dicho factor. La naturaleza para ellos no evoluciona. Todavía es algo dado”.

⁵⁹ Al respecto de la evolución del adjetivo “naturel” en el siglo XVII, el mismo Costabel consigna: “Cet adjectif va peu à peu changer, porter en lui-même la notion de génération, laquelle finalement, à la fin du siècle, va tout emporter, va dominer par rapport au mot nature” [“Este adjetivo va a cambiar poco a poco para contener en sí mismo la noción de generación; al final del siglo, esa noción va a imponerse a todo, va a predominar respecto a la palabra naturaleza”] (párr. 7).

“Contre l’hiver” propone ya desde su centro una potencia transformadora que brinda energía a la escritura. Es la metáfora enraizada que de Viau preconizaba en *Première journée*, la metáfora desencajada de la tradición griega y romana; metáfora trabajada, pulida, integrada a la plata del trabajo poético.

Obras citadas

- ADAM, Antoine. 2008. *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- CALASSO, Roberto. 2014. “La locura que viene de las ninfas”. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Trad. Teresa RAMÍREZ VADILLO. México: Sexto Piso.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre. 2007. “Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité (XVI^e-XVII^e siècles). Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002)”. *Les Dossiers du Grihl*. Web: 21 de octubre de 2015. <<http://dossiersgrihl.revues.org/279>>.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. 1982. *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont / Éditions Jupiter. Impreso.
- CNRTL. 2 de noviembre de 2015. <<http://www.cnrtl.fr>>.
- COSTABEL, Pierre. 2013. “De la nature et du naturel dans la première moitié du dix-septième siècle”. *Baroque*, 12. Web: 2 de noviembre de 2015. <<http://baroque.revues.org/575>>.
- GIRAUD, Yves. 1991. “La facture du vers chez Théophile”. *Théophile de Viau. Actes du Colloque du CMR 17*. Ed. Roger DUCHÊNE. París / Seattle / Tubinga: Papers on French seventeenth Century Literature. Pp. 75-87.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- REICHLER, Claude. 1987. *L’âge libertin*. París: Éditions de Minuit.
- REISS, Timothée J. 2013. “Poésie ‘libertine’ et pensée cartésienne: étude de l’*Élégie à une dame* de Théophile de Viau”. *Baroque*, 6. Web: 29 de agosto de 2015. <<http://baroque.revues.org/418>>.
- RIMBAUD, Arthur. 2004. “Une saison en enfer”. *Œuvres complètes. Correspondance*. París: Robert Laffont.
- SABA, Guido. 1999. *Théophile de Viau: un poète rebelle*. París: Presse Universitaire Française.
- VIAU, Théophile de. 1998. *Première journée. Libertins du XVII^e siècle*. Éd. Jacques PRÉVOT. París: Gallimard. Pp. 7-26.
- . 1990. *Œuvres poétiques*. París: Bordas.