

## ***REFLEXIONES MAQUIAVÉLICAS***

**El personaje poético en el monólogo dramático**

**Milenka Torrico Camacho**

**Tutora: Dra. Mónica Velásquez Guzmán**

## ÍNDICE

Introducción

Capítulo i.

Características del monólogo dramático.....12

Capítulo ii

Lecturas de un personaje.....31

Capítulo iii

Intertextualidad y enunciación.....67

Conclusiones

El personaje poético y su ficción.....115

Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

Pedro Shimose es una de las voces más representativas de la poesía boliviana. Nació el año 1940 en Beni. En su obra destacan títulos que corresponden a distintos géneros literarios, entre ellos destacan, como ensayo, *Historia de la literatura hispanoamericana* (1989) y el *Diccionario de autores iberoamericanos* (1982), y *El coco se llama Drilo* (1976) en cuento. En poesía tenemos a *Triludio en el exilio* (1961), *Sardonía* (1967), *Poemas para un pueblo* (1968), *Quiero escribir pero me sale espuma* (1972), *Caducidad del fuego* (1975), *Al pie de la letra* (1976), *Reflexiones maquiavélicas* (1980), *Bolero de caballería* (1985), *Riberalta y otros poemas* (1996) y *No te lo vas a creer* (2000).

Su obra poética se ha caracterizado por asimilar los procesos vanguardistas y generar un discurso poético sobre la política superando la referencialidad de otras escrituras en torno a este tema. Su trabajo ha sido abordado por la crítica desde tres perspectivas. La primera lee en él un reflejo biográfico, pues ciertas marcas textuales sugieren eventos de la historia personal de Shimose que permiten establecer relaciones de semejanza entre el hablante y el autor, o entre una determinada experiencia de este y alguno de los temas. Aquí se ubica el estudio de María Salgado sobre *Reflexiones Maquiavélicas* en el que se afirma que Shimose yuxtapone sus propias vivencias a las de Nicolás Maquiavelo: el autor, como ente intratextual (que al producir su obra deposita señales que denuncian su presencia), se autorretrata mientras lee las obras de Maquiavelo, situándose dentro del contexto medieval florentino y también dentro del de los lectores maquiavelinos que han explicado la obra de tal personaje. Este autorretrato “verbal”, cercano al pictórico, presenta “la faceta o facetas que al autor le interesan subrayar en ese momento”. Así, Salgado analiza la existencia de referentes biográficos para determinar el modo en que los códigos y sistemas del poemario pertenecen a dos mundos: el de Maquiavelo y el de Shimose. A partir de estas coincidencias, reafirma esa suerte de identificación.

Muy próximo a la yuxtaposición observada por Salgado está el planteamiento de Juan Carlos Ramiro Quiroga que considera a *Reflexiones Maquiavélicas* como un poemario en el que se usa cierta posición, carácter y nombre (los de Maquiavelo) para expresar, frente y en los mismos caracteres poéticos, cierta coincidencia entre una historia personal y otra ajena. Su construcción, según afirma Quiroga, se basa en un desplazamiento metonímico: un término propio (la biografía de Shimose como poeta) es sustituido por una palabra diferente (la biografía de Maquiavelo como político). La identidad se presenta como un medio de sustitución del otro que opera mediante la elipsis de la primera persona (el “yo” que niega el espectáculo directo de su miseria) por la tercera persona (el “él” que asume, directamente, la puesta en escena de su miseria). Todos los signos físicos negativos propios son desplazados hacia otra persona, como si fuesen vividos por ella y nadie más.

La segunda línea de estudio se enfoca en la transformación: la obra de Shimose es afrontada en tanto proceso, se describe una modificación en la actitud autorial según los cambios identificables en el texto (temática o lenguaje), vinculados al aspecto político, generalmente. En este sentido, César Chávez Taborga afirma que la escritura de Shimose atraviesa cuatro “estaciones” según el tema predominante: la primera estación, afirma, es de carácter religioso, corresponde a *Triludio en el exilio* pues transmite de manera poética un mensaje religioso con una clara intención social. La estación siguiente es la nativista en la que, sin caer en el folklorismo, dirige la atención hacia los elementos vitales del paisaje y al hombre que lo habita. En la estación existencial ubica a *Sardonía*, por ser una crítica, en tono irónico, de las doctrinas políticas y de la sociedad Europea invadida por la máquina y la tecnología; su lenguaje, advierte Chávez, es cercano al dadaísmo tzariano y al futurismo marinettista. *Poemas para un pueblo* se inscribe en la estación revolucionaria pues, a pesar de estar vinculada a la estación nativista, se trataría de una poesía social y

política. Sin embargo, *Quiero escribir pero me sale espuma* es, en opinión de este autor, la obra con la que Shimose se incorpora definitivamente en la poesía comprometida.

José Ortega, por su parte, indica que el compromiso social en la obra de este autor evoluciona desde el signo místico-religioso hasta la denuncia. Traza un recorrido similar al de Chávez Taborga: *Triludio en el exilio* estaría marcado por un sentimiento religioso cuya preocupación central es el hombre individualizado y que refleja la confianza en la posibilidad de redención del hombre en la tierra. *Sardonía* abre paso al cuestionamiento; a decir de Ortega, la fe se transforma en agnosticismo, la existencia se problematiza y con ella el lenguaje; es una respuesta al mundo tecnológico y deshumanizado al que el hombre se enfrenta. *Poemas para un pueblo* exhibiría la conciencia de un humanismo atormentado por el sufrimiento inferido a la patria y a sus habitantes. Según Ortega, este poemario está íntimamente relacionado con la experiencia social y política del poeta, cuyo profundo dolor ante la intensificación de los ataques yanquis por reducir a Bolivia a un no-país da origen a *Quiero escribir pero me sale espuma*, obra en la que predominan temas como la alienación de América Latina, el exilio y la esperanza.

Así también, a partir de la idea de que el texto se inscribe en el diálogo social y la escritura es una forma de praxis social, Blanca Wiethüchter enmarca el análisis de Shimose en una transformación que va desde ser un poeta representante de la Guerrilla hasta su exilio solitario. Trayectoria que no indica cambio alguno en la intención literaria, sino la transformación del contenido significativo de cada obra. Así, *Poemas para un pueblo* es definido como el lenguaje de la esperanza pues, en “moldes marcadamente cristianos”, asume la forma de una escritura que se quiere puente hacia un futuro o una utopía. *Quiero escribir pero me sale espuma*, por otro lado, constituiría el lenguaje de la violencia que se concreta en la ironía, la fragmentación del lenguaje y su degradación y que retoma situaciones colectivas en un afán de abarcar el ser social. Al igual que *Poemas para un pueblo*, observa Wiethüchter,

participa de la esperanza que se propagó en América Latina a través de la Revolución Cubana y que supuso la sustitución del fusil por la pluma. En este marco, *Reflexiones Maquiavélicas* evidenciaría un cambio: frente a una ironía ligada a la burla y al escepticismo, la vitalidad expresiva “de esperanza” desaparece; la escritura abandona la acción para reflexionar sobre la amoralidad humana, se convierte en un signo de acción mínima, razón por la cual este libro constituiría una literatura de sobrevivencia. Shimose, según Wiethüchter, se adhiere nuevamente a las normas lingüísticas, asume un tiempo personal frente al tiempo histórico y lineal de los otros poemarios; ya no piensa en un “mundo mejor” y su acción se retrae sobre sí misma.

Eduardo Mitre también identifica en la obra de Shimose un cambio de actitud, pues pasa del fervor revolucionario (traducido en exuberancia verbal, proliferación de metáforas) al escepticismo (traducido en poemas breves, casi sentencias epigramáticas), consecuencia del doble exilio: del orden mítico en el que el poeta era vate y de la madre patria. Según Mitre, al principio, la escritura de Shimose se basa en dos creencias: el poder subversor de la palabra y el poeta como profeta conductor el pueblo. Pero la relación entre poesía y realidad se torna problemática: el destierro apresa al poeta en la insignificancia de la cotidianeidad y lo destina a la sobrevivencia. La patria ya no sería un lugar de acogida; hostil, obliga al destierro. Sin embargo, surgiría una dimensión amorosa y salvífica cuya máxima expresión es *Reflexiones maquiavélicas*. En palabras de Mitre, la sabiduría cargada de amargura y escepticismo de esta obra, purificada por la ironía y el humor, revela al placer y a la poesía como reductos de gratificación, creando, además, una lectura dialéctica basada en la intertextualidad.

Por último, la obra de Shimose se estudia como experiencia de lenguaje, lo central es la dinámica lingüística, las construcciones textuales y discursivas, y las relaciones que se generan entre ellas. En esta línea se ubican los trabajos de Miriam Mijailina

Bornstein y Michael Drew Sisson. En el primer caso, a partir de *Quiero escribir pero me sale espuma*, se analiza el modo en que el lenguaje da cuenta de cierta posición crítica y ética frente al contexto social del autor: particularidades de la expresión como la combinación de términos coloquiales o vulgares junto otros considerados cultos o sagrados, así como la inclusión de otros código además del poético a través de la intertextualidad constituyen, en opinión de Bornstein, hechos estéticos que atacan la representación del sistema burgués boliviano, colaboracionista y entreguista, en la segunda mitad del siglo XX. Sisson, por su parte, analiza las técnicas intertextuales, que se integran en el nivel más profundo de la estructura de *Reflexiones maquiavélicas*, como mecanismo de composición y recurso dialógico. La gama de relaciones entre texto e intertexto identificadas en este estudio es variada, así como el grado de explicitud del diálogo entre las voces que, según Sisson, corresponden a dos puntos de vista, uno político y otro poético. Por otro lado, este autor señala que los coloquialismos y anacronismos presentes en la obra también forman parte del proceso de producción textual por ser figuras o signos intertextuales que aluden a un discurso ajeno. Su efecto en el conjunto consistiría en revelar la existencia de un segundo plano temporal, el de la enunciación, un segundo contexto histórico que es, a la vez, un segundo nivel posible de significación. Finalmente, el procedimiento de transmodalización (dramatización, específicamente) aplicado en este poemario haría posible leer a alguno de los poemas como monólogo dramático.

Como vemos, divididas en tres dominios, las voces de la crítica no son dispares, de hecho establecen relaciones de correspondencia y apertura que dan lugar a la continuidad de las propuestas: no hay contradicciones, no se establece debate entre una y otra. Nuestra propuesta pretende inscribirse dentro este mapa de manera más compatible con la línea que explora la dinámica del lenguaje, pues trabajaremos analizando el modo en que las relaciones de intertextualidad inciden en el universo

discursivo de *Reflexiones Maquiavélicas*, hecho que da lugar a la construcción de Maquiavelo como personaje poético.

Nuestra propuesta pretende inscribirse en la línea que explora la dinámica del lenguaje: *Reflexiones maquiavélicas*, el poemario que nos ocupa, constituye un espacio en el que acontece la reelaboración de una postura ideológica, sostenida, popularizada y centralizada por la historia en la figura de Nicolás Maquiavelo. Con base en la teoría del monólogo dramático, un subgénero poético que pone en escena a un personaje histórico a través del cual el autor manifiesta su propia subjetividad, se estudia la construcción del personaje poético, más allá de la “expresividad autorial”, como producto del proceso de lectura y las relaciones intertextuales y enunciativas.

El Maquiavelo de este poemario llega al final construido como un personaje, no se reduce a ser una voz. Está dotado de elementos particulares capaces de configurar un perfil. Adquiere independencia del autor, puesto no resulta de un mero “vaciamiento” del autor. La aproximación conceptual al monólogo dramático, realizada en el primer capítulo, nos permitirá circunscribir teóricamente estas apreciaciones. Acudimos a la sistematización de A. J. Thanon en *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea* para revisar las condiciones fundamentales de este género: las señas de identidad y la dramatización del monólogo. La atención, por tanto, debe centrarse en la voz y los modos en los que se desenvuelve al interior de este género. Las particularidades que *Reflexiones Maquiavélicas* presenta respecto a la elección del personaje histórico y la identificación autorial, en relación a lo que teóricamente se ha previsto como “monólogo dramático”, generan una nueva mirada sobre los mecanismos de construcción de esta obra.

La idea del personaje histórico como una entidad fija que se traslada “incólume” desde la historia al poema es cuestionada. En el segundo capítulo, el planteamiento de Ricardo Piglia respecto a la lectura como interpretación en sentido musical nos permite revisar ese aspecto, pues Shimose es un lector del Maquiavelo:



interpreta, imagina las variantes posibles. De modo que el personaje histórico retomado en el monólogo dramático sufre una transformación por obra de la lectura, acto inicial para la construcción de lo que más adelante se denominará personaje poético. La distancia entre el Maquiavelo histórico y el Maquiavelo poético (o shimoseano) reside en la “contaminación” que acontece durante el acto de leer: en virtud de su propia vida realiza ciertas posibilidades textuales en lugar de otras, lo cual implica un matiz posible en la relación de identificación automática entre personaje histórico y autor.

Además de ser el proceso que propicia el Maquiavelo poético al proveer los “materiales” para construirlo, la lectura se entiende como resultado: ambos personajes (histórico y poético) son lecturas de Nicolás Maquiavelo, ninguno de ellos corresponde por completo a la imagen “real” de esta *persona*. Si Shimose lee al Maquiavelo histórico, el Maquiavelo del poema es una lectura de esa otra, una metalectura. Leer a un personaje histórico hace de él un texto. La operación que lleva al personaje desde la historia hacia el poema es equiparable a la que ocurre en la relaciones hipertextuales descritas por G. Genette, concretamente el caso de *transformación*. El personaje histórico puede entenderse como hipotexto del personaje poético (hipertexto). Esta afirmación condice con la lógica intertextual de construcción de *Reflexiones maquiavélicas*.

En el tercer capítulo, los conceptos de intertextualidad, hipertextualidad de G. Genette e intertexto de Riffaterre permiten pensar los textos presentes en la obra y las voces surgidas desde ellos como una red que determina la naturaleza de la obra. Las elaboraciones de G. Reyes sobre la cita como perversión y las de M.D. Sisson en torno a la intertextualidad en la obra shimoseana son fundamentales al momento de abordar la enunciación de cara a la construcción del poemario y a la reflexión del monólogo dramático: el estudio de la voz poética revela dos momentos, el de su objetivación y el de su subjetivación que da lugar al Maquiavelo shimoseano. En el

primero, el *yo* se construye como una entidad diferente, separada de autor y de su referencia histórica, esto es, como objeto. La subjetivación, por su parte, supone que el *yo*, ya objetivado, se hace sujeto, existe en la medida en que se *ejecuta*. Esta doble condición que implica los intercambios entre epígrafes y cuerpos de poema, como lugares de elocución, y las voces y su interacción van configurando a Maquiavelo como personaje; le permiten existir como un sujeto identificable que *vive* en el poema: ama, sufre, maldice, tiene hambre.

La idea de que Shimose se “expresa” mediante el auxilio de la voz de Maquiavelo es el punto constante de cuestionamiento. El objetivo es pensar en el monólogo dramático más allá de la identificación entre personaje y autor, y librar a este género de las lecturas biografistas enfocándonos en el objetivo que motivó su surgimiento: abandonar el confesionalismo del *yo* romántico.

La intertextualidad y el sistema enunciativo, convertidos en mecanismos compositivos, modelan al personaje poético y generan la obra como tal. *Reflexiones maquiavélicas* presenta un proceso de construcción textual que saca al personaje histórico y político del soliloquio de *El Príncipe* y lo devuelve a la cotidianeidad, haciéndolo más cercano a los hombres, exhibiéndolo humanizado, integrándolo en un diálogo que lo redime de esas otras lecturas que han hecho de Maquiavelo el origen de un adjetivo vil y desafortunado.

Finalmente, se presenta un breve ensayo que sintetiza el progreso de estas ideas y su relación y la dinámica que establecen los elementos estudiados en cada capítulo.

## CAPÍTULO I

# CARACTERÍSTICAS DEL MONÓLOGO DRAMÁTICO

La segunda mitad del siglo XIX vio el nacimiento del género del monólogo dramático con el trabajo de los poetas Alfred Tennyson y Robert Browning. Su aparición se atribuye a los cambios paradigmáticos que caracterizaron la época victoriana: la razón era el único medio idóneo para alcanzar la verdad, y la imaginación y los sentimientos fueron rechazados por considerarse incompatibles con todo ‘discurso verdadero’ (aquel cuyo contenido puede ser verificado y demostrado); imperaba una visión pragmática y científica que demandaba objetividad en todos los ámbitos de la vida. Incluso la literatura cayó en el didactismo o derivó en panegíricos de la época para corresponder a las exigencias utilitaristas de este periodo.

Con la herencia romántica a cuestas, los poetas victorianos tuvieron el desafío de restituir a la poesía su valor artístico y optaron por “reestructurar su herencia de modo que ésta se hiciese intelectualmente aceptable, así como emocionalmente pertinente, según los requisitos primordiales de su época” (Thanoon 1990:16). El discurso poético debía estar basado en realidades concretas y objetivarse abandonando la expresión directa de los sentimientos particulares del autor, actitud tan cara al registro poético romántico.

Responder a las demandas del público sin convertirse al didactismo supuso pensar en una forma poética adecuada para su expresión y compatible con las exigencias del momento histórico. Este estado de cosas fue óptimo para la aparición del monólogo dramático como una apuesta estética de objetivación de la poesía. Aunque se ha debatido mucho si Tennyson o Browning fueron creadores o perfeccionadores de este género, lo cierto es que sus escritos han sido considerados los primeros “monólogos dramáticos” propiamente dichos. En este punto, cabe aclarar que, si bien la sola mención de este género evoca de inmediato a Browning, por ser

este quien más prolífica y constantemente lo trabajó, la investigación de Thanoon<sup>1</sup> muestra que fue Tennyson el que escribió los primeros monólogos casi diez años antes. Por otro lado, la denominación “monólogo dramático” no surge con el trabajo de estos poetas y no es atribuible a ninguno de ellos: George W. Thornbury la utilizó por primera vez en 1857 para referirse a su propia obra *Songs of Cavaliers and Roundheads*. Recién en 1868, Robert Buchanan la empleó para hablar del estilo de Browning en *The Ring and the Book*, y no fue sino hasta 1871 que se ofreció la que se considera la primera definición de este género:<sup>2</sup>

This form of dramatic monologue, in which a selected speaker is made to let us into the recesses of his nature and lead us along private complexities of character and history, has in modern poetry been made his own by a single writer, Mr. Robert Browning.<sup>3</sup>

La perfección que desde sus inicios presentara el monólogo dramático en los trabajos de Browning, Tennyson y varios seguidores suyos levanta sospechas respecto al origen de este género. “Los críticos e historiadores literarios se han mostrado muy reacios a aceptar la hipótesis de que el monólogo dramático surgió *ex nihilo* en la obra de sus primeros practicantes victorianos” (1990: 23), dice Thanoon, precisamente, considerando la madurez de los escritos. Es así que se han formulado algunas teorías que intentan explicar sus antecedentes y evolución.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> En su tesis doctoral *El Monólogo Dramático en la Poesía Española Contemporánea*, Thanoon revisa el trabajo de Daniel Karlin (*The Penguin Book of Victorian Verse*) en el que se afirmaría que el primer monólogo dramático registrado en las letras inglesas es “Porphyria’s Lover” (1836) de Browning; sin embargo, existen poemas de Tennyson que cumplen con los elementos esenciales de este género y cuya publicación data de 1827.

<sup>2</sup> Al tratar este punto, Thanoon no identifica al autor del artículo y cita una traducción de este fragmento: “[El monólogo dramático es] aquella forma en la cual se escoge a un hablante para introducirnos en lo más recóndito de su naturaleza y guiarnos a través de complejidades de personalidad y de historia”; revisada la fuente primaria, tampoco ha sido posible identificarlo.

<sup>3</sup> Aparece en el artículo “The poetical writings of Mr. Dante Gabriel Rossetti” de *The Westminster review*. Vol. XCV (January- April, 1871)

<sup>4</sup> Las teorías del origen del monólogo dramático son presentadas en la tesis de Thanoon, puesto que esta investigación ya se ha realizado y no afecta al núcleo de este trabajo, nos referiremos a ellas por un afán meramente informativo.

La primera es propuesta en “The Dramatic Monologue: Its Origin and Development” por Claud Howard quien señala que el monólogo dramático procede del desarrollo del poema lírico de amor, pues ambos implican la expresión de sentimientos. La diferencia radicaría en que, en el poema lírico, el poeta *se expresa directamente*; en el otro caso, lo hace por personaje interpuesto. Esto resultaría de un cambio de perspectiva en la expresión lírica al dirigirse explícitamente a otro sujeto (la amada, por ejemplo) bajo determinadas circunstancias, de modo que el poema aparentemente presenta tres elementos constitutivos del monólogo dramático: el hablante, el interlocutor y la situación. Lo que se pierde de vista es que la calidad de hablante recae en el mismo poeta y no supone dramatización alguna de personaje, ni objetivación de la expresión.

Por su parte, Philip Hobsbaum defiende en “The Rise of the Dramatic Monologue” que este género se origina con la decadencia del drama que habría tenido lugar entre los siglos XVII y XVIII, pues la incapacidad de dramaturgos y críticos hizo que el conjunto del drama fuera sacrificado a favor de la intervención de un solo actor ejecutando un monólogo, según ellos, pieza clave de los méritos de Shakespeare. Esta certeza habría dado lugar a la publicación de los monólogos de las obras shakespearianas de manera independiente. Hobsbaum supone que estas publicaciones pudieron haber llegado a Browning generándose en él la idea de desarrollar una expresión poética bajo esta forma. Thanoon opina que equiparar el monólogo dramático al soliloquio teatral es un error muy difundido cuando se habla de este género porque ambos presentan un protagonista caracterizado y contextualizado que se manifiesta en primera persona. La presencia del interlocutor o, incluso, la del lector en función de interlocutor será decisiva para determinar un monólogo dramático (1990: 9).

El monólogo dramático como evolución del monodrama y la prosopopeya es la tesis sostenida por A. Dwight Culler en “Monodrama and the Dramatic Monologue”.

La prosopopeya, una forma retórica que presenta a un personaje histórico o imaginario hablando actualmente, habría sido un popular ejercicio de elocución en los colegios de la sociedad victoriana; por su parte, el monodrama es una pieza breve con acompañamiento musical y final trágico que refleja, generalmente, las etapas de la pasión de un personaje. Fue desarrollado por Robert Southey en Inglaterra; con el tiempo, los intervalos musicales se omitieron y se incorporaron elementos narrativos. A pesar de las relaciones formales que estos subgéneros comparten con el monólogo dramático, Thanon observa que la distancia está marcada por el mecanismo interno y los propósitos de éste último, tales como la objetivación, la autorrevelación, etc.

Finalmente, Robert Langbaum en *The Poetry of Experience* postularía que el monólogo dramático proviene del drama lírico y del poema lírico dramatizado en el periodo romántico, trazando un arco evolutivo que parte de los poetas neoclásicos y su pretensión de hacer una poesía lírica contra el didactismo y el carácter satírico de la época. Lo que se intentaba era conciliar el pensar y el sentir: algunos cayeron en el sentimentalismo y otros lograron una poesía meditativa-descriptiva; los poemas se ubicaban en hermosos escenarios que generaban tanto sentimientos como reflexiones. Los poetas románticos habrían seguido esta línea y recurrieron a la ‘epifanía’ para hacer posible la coexistencia de pensamiento, sentimiento y objeto percibido en el poema, de modo que la percepción subjetiva y la realidad externa se reconciliaran. El carácter dramático de la lírica romántica residiría en la transformación que experimentan el yo poético y el poeta, en el terreno del poema, como resultado de su encuentro con el mundo exterior;: ambos comparten la experiencia cognitiva de esa experiencia. La lírica dramática romántica es, por tanto, una poesía objetiva y subjetiva a la vez: “[e]l poeta habla de sí a través de hablar de un objeto y habla de un objeto hablando de sí mismo. Pero no se dirige ni al objeto ni a sí mismo, sino a ambos juntos” (Langbaum, 1996: 53).

El drama lírico romántico, al igual que la lírica dramática, poseería un carácter autobiográfico, y tendría por objeto superar, a través de la experiencia, la división de la consciencia entre hecho y valor, es decir, armonizar mente e instinto. Por otro lado, Langbaum apunta que este género es “monodramático”: se funda sobre un solo personaje, los otros solo existen para posibilitar su expresión y la objetivación de una acción interna; aspecto que, en definitiva, correspondería con los procedimientos del monólogo dramático (119).

Thanoon se inclina por esta teoría pues ve en ella dos aciertos: el primero consiste en que las vertientes contempladas responden a las cualidades lírico-dramáticas del género; el segundo reside en no perder de vista el contexto histórico, pues la relación que establece entre monólogo dramático y poesía de la experiencia evidencia el afán de “salvaguardar la percepción individual frente a las abstracciones científicas” (Browning citado en Thanoon, 1990: 35) imperantes. Sin duda, la revisión de los elementos formales del género que nos ocupa y las relaciones que configuran su lógica interna nos acercarán a la opinión de Thanoon.

Ahora bien, tras esta revisión, es preciso abordar el concepto del monólogo dramático. Diremos, en principio, que este género suele ser presentado como una modalidad del correlato objetivo cuya definición es la siguiente:

[Es] el hallazgo o selección de un objeto, una situación, un acontecimiento histórico o un personaje que se emplean como fórmulas para expresar la emoción particular del autor. Es un recurso para establecer analogías entre el interior del autor y una realidad cultural externa que el texto presenta, sea mediante un personaje, una situación, un objeto o una época. El término *monólogo dramático* se reserva para un tipo de correlato determinado: el de un personaje histórico, cultural o legendario en un momento crucial de su vida que habla en primera persona y sobre cuyo contexto histórico se proyecta el presente o la experiencia interior del autor; el correlato es, por tanto, el personaje, situación o entidad que se selecciona (Pérez Parejo, 2007).

Tal amplitud en el concepto que Pérez ofrece, incluso la clasificación que hace Prieto de Paula de las correlaciones con personaje histórico analógico (1996: 353-354), podría ser cuestionada si tenemos en cuenta que el desarrollo (y también el tratamiento teórico) del monólogo dramático es anterior al del correlato objetivo, por lo que podría ser pensado no como modalidad sino como antecedente, aunque un ordenamiento posterior los haya dispuesto jerárquicamente. Los límites del correlato objetivo quedan en cuestión, por lo que es necesario remitirnos a T. S. Eliot quien, en su ensayo "Hamlet and his problems", pone en vigencia este término:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (1920: 92).

Entonces, ambos procedimientos son utilizados para objetivar el discurso poético distanciando al poeta de la voz poética; los recursos, claro está, son distintos. Pensados así, el monólogo dramático y el correlato objetivo mantienen una relación de correspondencia y no de dependencia, como sugeriría el hecho de hacer al primero parte de la taxonomía del segundo.

Por otro lado, las confusiones han sido comunes: el poema escénico, el soliloquio teatral, por ejemplo, son algunos de los géneros que más las han provocados; por tanto, la particularidad del monólogo dramático será entendida mediante el desglose de sus componentes y la exposición del modo en que estos operan al interior del poema. Thanoon hace un análisis formal de este género estableciendo sus condiciones fundamentales.

En principio, se determinan las *señas de identidad*, aquellos elementos indispensables que hacen de un poema un monólogo dramático. Entre ellos tenemos al *hablante*, un personaje central que es el núcleo del poema y se revela por medio de este; habla en primera persona sobre una experiencia personal, ajena o externa. La característica más



importante es su *naturaleza censurable*: el carácter del personaje suele contravenir las normas aceptadas por su entorno social. Puede entenderse como la manifestación de una voz no-oficial que contrasta con las expectativas del lector y generalmente pone en crisis su complacencia ética. Así, en *Reflexiones maquiavélicas*, tenemos a un Maquiavelo que habla desde el ámbito íntimo y doméstico, y ejecuta una voz desconocida y marginada, históricamente opacada o acallada por la dimensión política de este personaje.

Ahora bien, considerando que este género fue concebido como un procedimiento de objetivación enunciativa, la relación hablante-autor no está al margen de esta aproximación conceptual pues, con base en ella, se establecen dos tipos de monólogo dramático: en uno, el hablante representa a un personaje marcadamente distinto del autor, es un ente autónomo e independiente ya por estar suficientemente caracterizado, ya por tratarse de un personaje reconocible y famoso; es el caso de Nicolás Maquiavelo en la obra que nos ocupa. Cualquier referencia autobiográfica podría ser eliminada al individualizar al hablante y ubicarlo en un determinado contexto del que no podría separárselo sin sacrificar su esencia o naturaleza. Esto garantiza la objetividad y otorga calidad dramática. Sin embargo, el distanciamiento entre poeta y hablante no es total pues el propósito del género no es solo dramático, sino también lírico lo cual supone comunicar el modo de pensar y de sentir del autor. Los anacronismos o regionalismos presentes en el lenguaje de *Reflexiones maquiavélicas*, tal como veremos más adelante, podrían leerse como intromisiones autoriales que aluden al vínculo entre autor y personaje. En el otro tipo de monólogo dramático, el hablante es una voz indeterminada, una máscara que el poeta escoge para objetivar su voz personal. La dramatización del monólogo es un pretexto y no existe un personaje concreto identificable. Este hablante se ubica en un contexto ambiguo, no prevalece por su individualidad y autonomía, sino más bien por lo que revela del autor, lo cual se percibe en la presencia de elementos subjetivos y

referencias autobiográficas. El valor lírico del monólogo se refuerza a costa de su valor dramático.

Frente al hablante se establece un *interlocutor*, figura a la que van dirigidas las palabras del personaje nuclear. Puede ser un simple oyente o bien tomar parte activa y dialogar de manera implícita: su voz tiene presencia indirecta mediante la voz del hablante que la reproduce o la insinúa a través de preguntas, comentarios y observaciones.

El éxito de la dramatización del monólogo depende, en gran medida, de la construcción de un interlocutor que sea receptor directo e influya en el desenvolvimiento del discurso del personaje. Sus rasgos están condicionados por la perspectiva priorizada en la construcción del poema: si es dramática, el interlocutor es suficientemente individualizado, el texto se resuelve por sus propios recursos, se desarrolla autónomamente, y el hecho poético se objetiva aún más. Un interlocutor definido, cuya intervención es advertida en el texto, corresponde con un hablante preciso y específico, también. Junto al intertexto, el sistema enunciativo de *Reflexiones maquiavélicas* (ver capítulo tercero) hace posible la presencia efectiva y definida de interlocutores.

Cuando la prioridad del monólogo es lírica, se presenta un interlocutor mínimamente individualizado, apenas explícito; es una referencia ambigua, poco decisiva para el desarrollo del poema, podría decirse que la voz es puesta al servicio de la expresión. Por su parte, un monólogo con orientación narrativa centra su expresividad en la presentación de una experiencia pasada, ya no en el intercambio entre dos personajes individualizados. La autorrevelación del hablante no ocurre y el interlocutor puede estar omitido, lo que no significa su desaparición, más bien, se lo da por supuesto: siempre se narra para alguien; si se presenta, es escasamente caracterizado. Por lo general, no influye en la perspectiva del hablante, pero sirve para objetivar la narración y darle dinamismo y flexibilidad.

Junto a los anteriores, existe un interlocutor constituido en ausencia: el hablante se comunica con un personaje carente de realidad física dentro del poema y que, sin embargo, desempeña un papel activo en el monólogo, pues se manifiesta en la mente del hablante e incide en su discurso. Estos monólogos suelen recurrir a la forma epistolar para reflejar esa fuerte conmoción emocional del hablante cuyo estado de soledad lo ha puesto en la necesidad de dirigirse al ausente.

La consciencia del hablante respecto a la existencia de su interlocutor es el rasgo que diferencia al monólogo dramático de formas como el soliloquio teatral o el monólogo interior. En el género que nos ocupa, el discurso está condicionado por la presencia del interlocutor; la intencionalidad del mensaje se impone a la autorrevelación del hablante, esta constituye solo un resultado derivado y no una finalidad directa, como en los demás casos. Por otro lado, el carácter del personaje del monólogo dramático resulta de cuanto dice y de cuanto hace, lo que indica su fundamento dramático: subjetivo-objetivo. En cambio, el carácter de los otros hablantes se ajusta a su discurso, sus palabras corresponden directamente con sus deseos, motivos, propósitos; dada su predominancia subjetiva, su fundamento es lírico.

Ahora bien, por su raíz victoriana, el monólogo dramático, no solo presenta al personaje como un "otro" distanciado del poeta, también plantea la expresión poética como un acto de comunicación, como un diálogo entre dos personas definidas: hablante e interlocutor. Si el hablante representa, en su dimensión lírica, una dramatización del "yo" del poeta para lograr una comunicación objetivada con su lector, es razonable pensar al interlocutor como una dramatización de ese lector con quien el poeta anhela comunicarse. "Es decir, debajo de la estructura comunicativa aparente del monólogo dramático entre hablante e interlocutor subyace otra más profunda entre poeta y lector" (Thanoon, 2009).

Pero la relación hablante-interlocutor no se entiende únicamente como una dramatización de la relación poeta-lector, existe otra perspectiva que considera al interlocutor como una parte complementaria del "yo" hablante, vinculada directamente a la personalidad del poeta. En tal caso, el hablante representaría una de las voces del poeta, y el interlocutor, la consciencia del poeta que, dentro del poema, contempla esa voz particular. El "tú" en el monólogo dramático sería una invención del "yo" poemático que es, a su vez, una proyección del "yo" del poeta.

El modo en que se establece la *relación entre hablante e interlocutor* también constituye una de las señas de identidad de este género. Dicha relación obedece a un mecanismo que opera a partir del carácter censurable del hablante: el hecho de que el personaje esté en contradicción con las normas de su entorno social supone una radical soledad que da lugar a la autorrevelación delante del interlocutor, quien responde al discurso del hablante en dos fases sucesivas: se identifica afectivamente con él y luego se distancia, en la medida en que formula un juicio propio. Robert Langbaum indica que el efecto del monólogo dramático deriva de esta tensión entre simpatía y enjuiciamiento (1996: 165), aspectos que no ocurren, necesariamente, de manera consecutiva o alternativa. En *Reflexiones maquiavélicas*, observamos que la desaprobación, la condena sobre Maquiavelo es anterior y resulta de la imagen popularizada del personaje producto de ciertas interpretaciones de su obra política. A lo largo de la obra, el lector se identifica subjetivamente con el personaje, se acerca a su miseria y pesar, la simpatía suspende el juicio crítico que se transforma luego de este proceso.

En el poema, una comunicación verdadera resulta, precisamente, de ese mecanismo de intercambio entre proyección afectiva y enjuiciamiento crítico: el interlocutor suspende su facultad crítica dando lugar al acto de identificación con el hablante, lo cual, paradójicamente, deriva en el refuerzo de la autoconsciencia del

interlocutor y reactiva su sentido crítico. Es así que se rompe el aislamiento del hablante y el interlocutor se libera de los prejuicios sociales estereotipados.

Si aceptamos el supuesto de que el interlocutor dramatiza la función del lector y, a la vez, simboliza la autoconsciencia del poeta, el enjuiciamiento final del interlocutor señalaría tanto la actitud del lector frente al personaje que monologa como la del poeta hacia esta parte de su "yo" transformada en "otro". La experiencia del poema se convierte así en un ejercicio de autoconocimiento y de comunicación interpersonal afectiva: el hablante supera su soledad y se reconcilia al exteriorizar su conflicto; el interlocutor aprende algo nuevo acerca de sí mismo al vivir como suya una experiencia ajena. Mediante el desdoblamiento dramático, el poeta objetiva una experiencia, resuelve un conflicto interior y lo transforma en "materia enriquecedora compartible con los demás" (Thanoon, 1990: 12). De este modo, el discurso poético cumple con el principio lírico, se objetiva y se enlaza con el público.

Además de los elementos ya señalados, existen otros que, sin ser indispensables, están presentes en textos de este género potenciando su condición dramática y su carácter objetivador. Uno de ellos es la *situación* que envuelve al hablante y su interlocutor, esta determina el marco referencial del poema, la relación entre hablante e interlocutor y el motivo directo que da lugar a la auto-expresión del personaje central. La índole dramática depende, en gran medida, del tratamiento de la situación. La definición de las circunstancias que rodean al "yo" y su discurso consolidan el distanciamiento entre el poeta y su obra (objetivación), y le otorga mayor autonomía a esta última. Al ubicar al poema en un marco espacio-temporal determinado, el argumento y el discurso del personaje se perfilan con mayor claridad. El sentido final del poema no solo se extrae de las palabras, sino también del contexto concreto que las encierra.

La situación tiene por sí misma suficiente fuerza dramática, posibilita el desarrollo del poema y le proporciona al discurso del hablante una razón de ser, de

modo que no resulte ni accidental ni gratuito. El propósito de monólogo determina la manera en que la situación es abordada. Así, en el *monólogo dramático típico*, cuya búsqueda es la dramatización del argumento y la objetivación del discurso poético, la situación se define con suficientes referencias para sugerir el clima dramático, que son incorporadas al discurso para no obstaculizar el desarrollo del poema. Por su parte, el *monólogo dramático con finalidad lírica*, en el que el personaje es una máscara para el poeta, presenta situaciones vagas y poco detalladas; lo mismo ocurre en el *monólogo dramático de carácter narrativo* en el que, además, los hechos y acontecimientos desplazan al argumento dramático y la autorrevelación. En aquellos monólogos que evocan un trasfondo histórico, la situación, aparte de ser un recurso esencial de dramatización y objetivación, encubre el mensaje final del poema. Las situaciones históricas siempre guardan una relación de paralelismo con el contexto actual del poeta.

En el caso de *Reflexiones maquiavélicas*, se advierte que la situación corresponde esencialmente al primer tipo. “[L]os poemas marcan hitos que permiten un acercamiento a la vida (y muerte) [del personaje]” (Paz, 2017: 56) y configuran situaciones diversas pero siempre alejadas de la vida política. Por otro lado, el exilio como una de las situaciones predominantes también alude a un contexto histórico: la toma violenta del poder por parte de los Medici cuyo paralelo, en relación al poeta, es la dictadura de Bánzer.

Junto a la situación podemos ubicar a la *caracterización*, otro de los elementos que apuntala la dramaticidad del monólogo. Sirve para objetivar el discurso poético, de modo que no se pierda de vista el distanciamiento entre autor y personaje; consiste en presentar al hablante, y en menor medida a su interlocutor, con atributos particulares capaces de distinguirlo y de resaltar su independencia dentro del poema. Desde luego, el Maquiavelo shimoseano goza de tales atributos; sin embargo, no se

“presenta”, propiamente. Su aparición es, más bien, progresiva, se va construyendo. Esta precisión constituye un aspecto central de este trabajo.

Recursos como la *interiorización* son utilizados para caracterizar al hablante. Se trata de representar al personaje “desde dentro”, lo cual implica una visión psicológica, de tal suerte que el modo de sentir y de pensar del personaje sea revelado con la máxima fidelidad posible al momento de efectuar el discurso. Si no se lograra plenamente, la identificación afectiva y el enjuiciamiento quedarían anulados. La eficacia dramática de este recurso depende de la precisión del momento escogido para retratar el personaje, de la adecuación objetiva de su autorrevelación a una necesidad dramática: su discurso es demandado por las circunstancias. El hablante es captado en un momento crítico de su vida y esto confiere a sus palabras sinceridad y dinamismo.

Finalmente, tenemos la *paradoja*, un recurso que se origina en la dicotomía inherente a cualquier acto de comunicación: cierta incongruencia entre el mensaje directo (aquel emitido por el hablante) y el mensaje indirecto (el significado real de su discurso), producto de “la incapacidad del hablante de comprender su propia experiencia y de entenderse a sí mismo objetivamente: no logra tomar consciencia de sus verdaderos motivos ni de la incidencia última de sus actos” (Thanon, 1990: 62). El personaje ignora la influencia de las circunstancias externas sobre su razonamiento y sus elecciones; y esto propicia la autorrevelación indirecta del hablante. La paradoja genera la dialéctica entre simpatía y enjuiciamiento, su ausencia afectaría seriamente el espíritu del monólogo dramático.

Hay que tener en cuenta que las dos partes de la paradoja, es decir, la versión del hablante y la comprensión del interlocutor/lector, no son contradictorias sino interdependientes: aisladas resultan insuficientes para alcanzar una valoración objetiva del hablante y de su experiencia, así como del significado del poema. Tampoco puede desdeñarse el papel que juega este elemento en la objetivación del

discurso poético pues pone de manifiesto el distanciamiento entre poeta y personaje, dando cabida a una consciencia crítica del poeta, mayor a la que manifiesta el hablante. Por otro lado, enriquece el entendimiento del lector al ofrecer distintos puntos de vista sobre los casos dramatizados (personaje, temas, posturas, etc.). De este modo, la paradoja provoca un distanciamiento en dos niveles: en el caso del autor, de su propia experiencia; y de esa empatía inicial, en el caso del lector, lo que hace posible la activación de la consciencia crítica.

Ahora bien, hasta aquí se ha recogido el aparato conceptual sistematizado, en gran parte, por Thanon pues es necesario establecer los fundamentos del monólogo dramático como el marco en el que se desarrolla esta investigación. Hay que considerar, sin embargo, que toda sistematización teórica deriva de un afán de generalización de las prácticas escriturales, pero no las agota. En este caso, hemos revisado los presupuestos del género en su “versión”, diremos, más canónica o tradicional por desprenderse principalmente de la obra de Browning y Tennyson. Desde luego, no supone una preceptiva que se aplique de modo automático o irreflexivo: nos proporciona vetas centrales para explorar este tipo de poema y establecer, con base en ellas, filiaciones, particularidades e innovaciones en otros textos, tal como ocurre con la obra que nos ocupa.

La relación del monólogo dramático con el trabajo de Pedro Shimose no implica necesariamente un vínculo directo con la obra de los poetas victorianos, la distancia entre ellos es vasta no solo en razón de tiempo sino también de contexto y de recursos poéticos. Una obra como *Reflexiones Maquiavélicas* nos lleva a pensar en las transformaciones y ramificaciones históricas de este subgénero. W. B. Yeats, Ezra Pound y, sobre todo, T.S. Eliot también lo han cultivado y le han dotado de un carácter propio. Así mismo, conviene recordar que Cernuda, luego de conocer la obra de Browning, trabajó el monólogo dramático en lengua española. De tal modo que este subgénero va extendiéndose y variando conforme los lectores de estos poetas



“recogen”, se apropian y exploran sus posibilidades. Al respecto, Jiménez Heffernan observa que ese conjunto de voces, caretas y personas creadas por Yeats, Pessoa, Pound, Eliot o Borges no hubiera sido posible sin el romanticismo y la consolidación victoriana del monólogo dramático (citado Gruia 2008:126)

Esa “mascarada lírica” (de la que participa Borges, por cierto, más cercano geográfica y cronológicamente al autor que nos ocupa) incluye diversas formas enunciativas cuyas relaciones con el monólogo dramático son evidentes; por ejemplo, Ezra Pound recurre al término *persona* para referirse a los diversos personajes históricos a través de los cuales “hablaba”. Así explica su trabajo:

To me the short so-called dramatic lyric –at any rate the sort of thing I do– is the poetic part of a drama the rest of which (to me the prose part) is left to the reader’s imagination or implied or set in a short note. I catch the character I happen to be interested in at moment he interests me, usually a moment of song, self-analysis, or sudden understanding or revelation. And the rest of the play would bore me and presumably the reader. I Paint my man as I conceive him. Et voila tout! (Carta a William Carlos Williams, 21 de octubre de 1908)

Como ya vimos, T.S. Eliot se refirió al correlato objetivo como una categoría amplia que contemplaba al monólogo dramático. Por su parte, Cernuda declara la influencia victoriana:

Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en “Lázaro”, “Quetzalcóatl”, “Silla del rey”, “El César”) para que se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente (2002: 647).

Pero además se refiere al género desde la obra de Browning:

En esta poesía se funde lo lírico con lo dramático, entendiendo lo dramático no solo en la acepción corriente del término (ya que en la obra de Browning hay no pocas obras dramáticas), sino en un sentido más especial: para nuestro poeta, en general, la poesía parece *by-product* de una situación o conflicto dramático y, dada su preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios

personajes. Es decir, que su poesía adopta la forma de un monólogo dramático [...], es tanto un instrumento de sondeo psicológico como manera de presentar al lector todos los aspectos e interpretaciones posibles de la acción misma que es el tema del poema (2005: 396-397)

Ahora bien, luego de Cernuda la poesía española tuvo en su historia otro momento en el que la atención se volcó hacia este subgénero, hablamos de la segunda generación de la posguerra: los poetas se interesaron en la obra de Cernuda y rompieron con la generación inmediatamente anterior, su trabajo ha sido vinculado, además, con el de T.S. Eliot. Un repaso de los rasgos de la poesía de este periodo nos permite observar la presencia elementos que coinciden con el carácter del monólogo dramático:<sup>5</sup> hay una tendencia al subjetivismo como respuesta a la poesía social y combatiente de la primera generación de la posguerra; resurge un *yo* calificado como “moderado”, pues se aleja de los excesos del *yo* romántico y no pierde de vista su entorno; se observa la presencia de un sustrato biográfico en la composición poética, el poeta “poetiza” su experiencia personal; predomina un estilo narrativo que remite a esa modalidad particular del monólogo dramático; se plantea estratégicamente la expresión pues era necesario eludir la censura del régimen franquista y la objetivación de la enunciación en el poema fue un gran recurso para desvincularse de las palabras contenidas en él.

Al referirse a esta generación, Guillermo Carnero prefiere hablar de “poemas de personaje histórico analógico” que resultan de

usar la primera persona, y al mismo tiempo eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del *yo* mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que el autor siente, y procurando reconstruir imaginativamente esa coyuntura con los suficientes elementos objetivos y descriptivos para que el lector pueda reconstruirla también [...]. Es decir, que la indudable aportación cultural que es el personaje histórico no tiene una finalidad decorativa; el poema así concebido no será narrativo sino

---

<sup>5</sup> Otra vez, Thanoon se dedica a hacer este estudio en la segunda parte del estudio ya mencionado.

lírico, puesto que el autor habla de sí mismo sin la necesidad de nombrarse [...], habla de sí mismo por analogía [...]. La ventaja de este tipo de poesía es que permite seguir expresando emociones que la redundancia de la tradición literaria anula.

(1990: 15)

Vemos que la definición de Carnero, en líneas generales, es compatible con la del monólogo dramático; hacia el final de la cita se advierte la apertura de las posibilidades de este género: si en sus inicios se proyectó como un modo de objetivar la voz, en este punto, permite una actualización y “rejuvenecimiento” temáticos. Podría afirmarse, incluso, que el género mismo experimenta una revitalización puesto que es “capaz” de llamar la atención sobre sí y de generar reflexiones que derivan en acercamientos minuciosos a sus componentes y su carácter. Esto supone, además de una mirada en el trabajo creativo de ese momento, un enriquecimiento y una apertura teórica:

Lo fundamental en el monólogo dramático, en cuanto a forma poética moderna, no estriba en la mera circunstancia de que se suponga dicho por alguien que no es el poeta; si así fuera, casi todas las canciones de amor, las epístolas y los discursos imaginarios de que está llena la poesía clásica serían monólogos dramáticos. Por el contrario, resulta perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor. La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es solo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje (Gil de Biedma, 1980: 341).

Desde otra perspectiva, lo que hace Gil de Biedma, poeta de la segunda generación de posguerra, es abordar la enunciación del monólogo dramático dejando un poco de lado la identificación autorial inmediata: hace hincapié ya no en la experiencia personal subyacente al poema, sino en el carácter de la construcción de la expresión poética. Por otro lado, notamos que se alude a la denominación “persona”

de Pound y que al referirse asertivamente a la voz del poema como “personaje” se opone a lo que Eliot opinaba sobre este punto:

El término [“persona”] es justo [...], el monólogo dramático es incapaz de crear personajes. Porque el personaje solo se crea y se vuelve real en la acción, en una comunicación entre seres imaginarios [...]. El poeta, al hablar [...] con su propia voz, no puede dar vida a un personaje, solo puede imitar a un personaje que ya conocemos. ¿Y no reside el punto central de la imitación en el reconocimiento de la persona imitada y en la calidad incompleta de la ilusión? Tenemos que darnos cuenta de que la imitación y el imitado son personas distintas: si realmente somos engañados, la imitación se convierte en personificación (1992: 102).

Los matices que imprimen acercamientos de tal tipo van virando este género en otras direcciones y hacen posible incluso su parentesco con formas mucho más arriesgadas como los poemas escénicos de Rafael Alberti que, podría decirse, han potenciado al extremo la condición dramática a nivel de su estructura desligándose por completo de la sombra autorial y han dado lugar a entidades autónomas, voces que percuten de forma semejante a la de un reparto teatral y por cuya interacción se desarrolla la acción.

Es fundamental tener en consideración que los poetas contemporáneos no han sido ajenos a la objetivación que buscaron (y hallaron) los poetas victorianos; recursos y procedimientos compositivos como la *máscara* de Yeats, el *correlato objetivo* de Eliot, la *persona* de Pound, e incluso ficcionalizaciones de mayor amplitud como es el caso del *poeta complementario* de Antonio Machado o de los *heterónimos* de Pessoa confirman esta tendencia de complejización y mediación enunciativa.

Ahora, si pensamos en Latinoamérica, explicaríamos, por ejemplo, la presencia del monólogo dramático en la obra de Borges por la estrecha relación que este autor ha establecido con la obra de Browning, a partir de su estudio. Podríamos, además, aventurar una explicación de base anecdótica respecto a la difusión este subgénero en este lado del mundo considerando el exilio de Cernuda en México. Por supuesto,

probar que la presencia de este poeta fue suficiente o necesaria para la expansión del monólogo dramático o la popularización de sus supuestos demandaría un trabajo más extenso que el que nos ocupa. Quisiera, sin embargo, referirme brevemente a Francisco Hernández, pues podría constituir un caso ilustrador de tal conjetura: su obra *Moneda de tres caras* ha sido estudiada por Mónica Velásquez como un paradigma de configuración de las voces en la poesía contemporánea. No nos parecerá casual que se destaque la importancia de poetas como Machado y Pessoa en relación al trabajo de este autor por las cualidades que comparten, pues ya los habíamos traído a colación al mencionar los procedimientos de objetivación. Velásquez no tarda en señalar a Cernuda como otro de los referentes de Hernández, “con quien, además de compartir un gusto por la temática demandante e inconclusa del deseo, comparte la práctica del monólogo dramático” (Velásquez, 2004: 23). También podríamos pensar en *Espejo o Nuevo amor* de Salvador Novo, otro poeta mexicano. Estas obras han sido vinculadas con este subgénero, principalmente, por las similitudes y correspondencias que revelan con la poesía de T.S. Eliot (Debicki, 1976: 166).

Sin duda, a estas alturas, la práctica del monólogo dramático no podría ser exactamente la misma que en la época victoriana ni ceñirse a la que ejecutara Cernuda. Las fracturas del hablante, la apertura discursiva, esa suerte de crisis de la enunciación sobre la que trabaja Velásquez en la obra de Hernández y también en la de Wiethüchter y la de Zurita sugieren que el foco de la atención se ha desplazado de la objetivación de la voz poética: lo primordial parece estar en las posibilidades de fuga que las características enunciativas de este subgénero presta a la voz; esta “huye” tras distintas formas, como si exacerbada la “objetivación” se diera lugar, paradójicamente (aunque solo en razón de los términos usados), a la subjetivación múltiple: más sujetos “ingresan” al poema, ya no hay una voz (esta ha huido), sino un sistema enunciativo, sostenido por diversos recursos. Esto ocurre en *Reflexiones maquiavélicas*, así lo veremos en los capítulos siguientes.

## CAPÍTULO II

### LECTURAS DE UN PERSONAJE

La definición básica del monólogo dramático establece una relación de interdependencia entre un personaje histórico, en una situación concreta, y una necesidad expresiva del autor. Si trasladamos estos elementos a *Reflexiones maquiavélicas* tendríamos, de un lado, a Nicolás Maquiavelo desterrado del poder y, del otro, a Shimose y el “testimonio” de su exilio, probablemente. Pero esta identificación casi conclusiva peca de premura pues pierde de vista la naturaleza del personaje, el punto más importante de esta construcción textual. Su evolución marca el abandono de sus formas más canónicas y echa luces sobre la relación entre autor y personaje; así, el vínculo anecdótico o instrumental que llanamente podría deducirse de la definición del género es superado.

Una lectura, no necesariamente atenta, evidencia que el Maquiavelo de *Reflexiones...* no es el personaje histórico, no se corresponden; el lector queda con la impresión de que se trata de otro Maquiavelo o, al menos, de una faceta desconocida. ¿Cómo hallar en versos como “Desgarrado por la envidia que me tienen/ solo la poesía me consuela” a quien aconseja que “cuando se hace daño a otro es menester hacérselo de tal manera que le sea imposible vengarse”? ¿Qué ocurre? ¿Qué hay de esta distancia?

Tras esta básica observación, se advierte que la elección del personaje consiste en algo más que “sacarlo” de la historia, llevarlo al poema y “hacerlo hablar”. Esa distancia no resulta únicamente del hecho de que el Maquiavelo histórico no se “parezca” al Maquiavelo shimoseano; bien podría parecerse si su faceta política hubiera sido enfatizada en el poema y, a pesar de eso, no sería, en sentido estricto, el personaje histórico, no solo porque Literatura e Historia son dos esferas distintas, sino también porque la trasposición directa no es posible. El autor somete al personaje

histórico a una transformación pues se convierte en un lector: Shimose lee a Maquiavelo.

Ahora bien, la elección de un personaje con quien el autor cree compartir un estado propicio o acorde a su expresión podría parecer un acto suficiente y abarcador para explicar las particularidades del género. Pero frente a la experiencia actual del texto esta previsión teórica es limitada: *Reflexiones maquiavélicas* sugiere que el personaje histórico, como tal, es tan solo la primera de varias elecciones concomitantes. Es esto lo que hace de la lectura un factor relevante en la escritura de esta obra: como un proceso de carácter personalísimo en el que se hace efectivo el sentido del texto permite que el lector imprima en este su propia vida, al preferir, como indica la teoría de la recepción, ciertas alternativas sobre otras. De modo que, poner en escena a Maquiavelo, supone haberlo leído, es decir, haber “elegido”, entre varias posibilidades, aquellas que dan lugar al perfil del personaje del poemario.

Shimose no está ajeno a esta reflexión. Uno de los poemas preliminares de *Reflexiones maquiavélicas* revela un trabajo tremendamente consciente de lo que se pone en juego en el acto de leer. “Polisemia del texto” presenta, diremos, seis momentos textuales (prefiero llamarlos así porque no son estrictamente estrofas, ni podría referirme a algunos de ellos como epígrafes porque no son textualidades periféricas), cinco de los cuales consisten en citas de distintos autores que, integradas bajo el rótulo de “Lecturas”, ofrecen una visión particular respecto a Maquiavelo y su obra política:

Lectura número 1

*Debemos estar agradecidos a Maquiavelo y a los autores que como él escribieron sobre lo que los hombres hacen y no sobre lo que deberían hacer.*

FRANCIS BACON, *De dignitate et augmentis scientiarum*.

Lectura número 2

*Es posible que Maquiavelo quisiera mostrar al pueblo libre que no conviene confiar la propia seguridad a un solo hombre que, a menos que se engañe a sí mismo y crea que puede agradar a todos, temerá constantemente que le tiendan trampas.*

SPINOZA, *Tractatus politicus*.

Lectura número 3

*Fingió instruir a los reyes, pero en realidad enseñó una magnífica lección al pueblo. El Príncipe es libro para republicanos.*

ROUSSEAU, *Du Contrat social*.

Lectura número 4

*(Maquiavelo) dio a su concepción la forma fantástica y artística, personificando el elemento doctrinal y racional en un condottiero que representa plástica y "antropomórficamente" el símbolo de la "voluntad colectiva".*

GRAMSCI, *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*.

Lectura número 5

*Hay una manera de alabar a Maquiavelo que es todo lo contrario del maquiavelismo puesto que honra en su obra cuanto tiene de contribución a la claridad política.*

MERLEAU-PONTY, *Signes*.

Evidentemente, ninguna de estas lecturas se pronuncia negativamente respecto a los postulados del personaje político, por el contrario, los validan. Cuando Merleau-Ponty, muy próximo a Bacon, se refiere a Maquiavelo como todo lo contrario a lo que se entiende por *maquiavelismo*, está "eligiendo" destacar la sinceridad con que ha procedido en la escritura de su obra política frente a la perfidia que sugiere su pensamiento político desligado de la moral y la religión. Pero de la lectura de Rousseau se infiere que tal sinceridad es maquiavélica pues ve en ese tratado, dirigido a aconsejar sobre el buen gobierno de los monarcas, la voluntad de instruir (o prevenir) al pueblo. Spinoza parece manifestarse en sentido coincidente. Por su parte, Gramsci, al privilegiar la capacidad metafórica del discurso de Maquiavelo, lee un aspecto estético e incluso didáctico en su teoría, pues observa que, antes de hacer disquisiciones sobre principios y criterios, hace accesible el proceso de formación de la voluntad política recurriendo a las cualidades características de una persona concreta: el *condottiero*. Podríamos incluso sumar a Luigi Russo que también ha destacado tal



aspecto al referirse a Maquiavelo como el artista de la política (citado en Gramsci 1980: 9), y seguir indefinidamente para insistir en el modo en que esa suerte de selección opera en el proceso de lectura.

El sexto “momento”, breve y conclusivo, resuelve rápidamente la enumeración de lecturas. Su forma y tono contrastan con las elaboraciones precedentes por su ligereza y desenfado. Cierra el poema de este modo:

Hay otras lecturas más, pero  
como  
se ve,  
todas  
funcionan.

Una clara reafirmación de lo que ya contenía el título. “Polisemia del texto” es una declaración concisa respecto a las posibilidades que otorga el texto y que se concretan en uno u otro sentido de acuerdo a lo que cada lector (Rousseau, Gramsci, Bacon, Spinoza, Merleau-Ponty) decide privilegiar. Así se abre paso a otra lectura, a esa que hace Shimose de Nicolás Maquiavelo.

El personaje, entonces, se convierte en texto. Precisemos que se trata del Maquiavelo histórico porque aquel que podríamos llamar “real” es inaccesible; no solo considerando lo más evidente (Maquiavelo ya está muerto), sino porque no es posible hablar del conocimiento total de objeto (o sujeto) alguno. Aún cualquier contemporáneo suyo que hubiera sostenido un trato cercano con él no podría dar cuenta de este personaje más que fragmentariamente. De modo que, si decimos que Shimose ha leído a Maquiavelo, se entiende que lo ha hecho en sus escritos políticos, su obra literaria y las biografías que de él se han elaborado, o si se quiere, por intermedio de ellas, eligiendo por sobre otras posibilidades, su faceta no oficial.

Shimose está cerca de uno de los tipos de lector que propone Piglia, aquel que se ubica más cerca de la composición misma del texto, ese que “interpreta” en el sentido musical. Leer así supone seguir

[un] rastro en el libro y, fiel a ese recorrido, considerar las alternativas que la obra dejó de lado. Más que leer como si el texto tuviera algún sentido escondido, se tiende a interpretar en el sentido musical, a imaginar las variantes posibles y las modulaciones (2005:166).

Se entenderá más cabalmente si pensamos en un músico que está ante una partitura que jamás ha oído ejecutar: es capaz de leer las notas, de producir su equivalente sonoro mediante su instrumento, pero en la interpretación le imprime un acento particular cuyos matices podrían ser fácilmente percibidos por quien hubiera oído la ejecución “original”. Así mismo, el lector es capaz de imprimirle ciertas particularidades al texto que lee.

El poeta, el enamorado, el exiliado, el pobre parecen ser esas variantes que la historia ha dejado de lado y que constituyen las modulaciones de la interpretación que Shimose hace de Maquiavelo. Leer es asociar y la lectura se mezcla con la experiencia, dice Piglia, lo cual significa que quien lee “vierte”, durante este proceso, su historia personal, su vida, en aquello que lee. Shimose ha “contaminado” el “texto Maquiavelo” seleccionando las alternativas más próximas a su realidad personal: cómo eludir, por ejemplo, que Shimose es, antes que nada, un poeta y que ha escrito *Reflexiones maquiavélicas* en situación de exilio, producto del ambiente político boliviano de su momento. Este es el punto en el que opera la identificación prevista por el monólogo dramático, esas similitudes que de pronto comparten autor y personaje son resultado de la “contaminación” vital a la que se somete a Maquiavelo en tanto que es texto.

El personaje histórico comienza a sufrir una transformación en miras de la construcción del personaje poético. Una compleja cadena textual se articula a partir de la lectura. En principio hay que diferenciar entre el texto producido o configurado por el autor y el texto ya transformado como resultado de su concreción en el proceso de lectura, aquel que se da en la conciencia mediante el proceso de recepción. El

“artefacto” y el “objeto estético” de Mukarovsky (citado en Segre, 2001: 12). Componente artístico y componente estético, para Iser, o, lo que es lo mismo, el texto y la obra, producidos por el autor y el lector, en ese orden. Tras estas consideraciones, es posible afirmar que Maquiavelo es componente artístico y componente estético, alternativamente. Cuando Shimose emprende la lectura de este personaje lo tiene ante sí como artefacto, pero entonces pensamos: ¿quién ha producido este texto, quién es el “autor” de este Maquiavelo que Shimose lee?

Puesto que ya se ha observado la inaccesibilidad de Maquiavelo como “entidad real”, la lectura que pueda hacerse de él estará mediada por otras lecturas. Los que configuran a Maquiavelo como texto son a su vez lectores suyos: están aquellos que han escrito sobre su vida, por ejemplo; hay quienes han descrito determinadas anécdotas, han consignado ciertos datos, algunos han privilegiado su pensamiento político, otros se han referido ampliamente a los logros de su desempeño como funcionario de gobierno; etc. Unos solo mencionan su encarcelamiento, mientras que otros describen incluso las torturas que sufrió y transcriben los sonetos que escribió en prisión como prueba de esa terrible experiencia. En suma, han procedido como lectores: eligieron ciertas alternativas en lugar de otras. Las biografías y los estudios de su legado político son “artefactos” que revelan la preexistencia del componente estético: el Maquiavelo histórico es, en primera instancia, “obra”, así como Iser la entendería; a partir de esa lectura se produce un “texto” al que Shimose accede para efectuar una lectura de segundo grado, de la que resultaría otra “obra” que a su vez da lugar a un “texto”, concretamente *Reflexiones maquiavélicas*, susceptible de continuar esta cadena.

Ahora bien, la lectura no es un proceso librado al azar ni al capricho. Por un lado, al concretar el texto, el lector actualiza posibilidades que están dadas en él, pues constituye un sistema de sentido. Es, si se quiere, la partitura: proporciona las pautas básicas e ineludibles para la concreción textual, para la “interpretación”. Por otro, la

disposición del propio lector está condicionada social y biográficamente; es decir, aquellas modulaciones de las que es capaz al momento de leer están sujetas a sus características personales, es su propia experiencia la que se pone en juego en este proceso. Entonces, la actualización del texto está doblemente determinada: por el texto mismo y por las condiciones del lector. Las relaciones que se establecen con distintos lectores concretan diferentes lecturas: a un texto único e invariable corresponde una pluralidad de lecturas.

“Polisemia del texto” es la puesta en escena de estas reflexiones que revelan la inagotabilidad del texto y dan cuenta del continuo proceso de alternativas y posibilidades cuya realización, en una u otra dirección, depende del lector. De modo que, el *texto* es más que la *obra*, pues no se agota en las contingencias de alguna lectura; así como la *obra* es más que el *texto*, en el entendido que este se caracteriza por la indeterminación: ningún libro está terminado, dice Piglia, y la presencia de esos “vacíos” son oportunidades que le permiten al lector imprimir un tono particular al completarlos con su experiencia. Para Iser, la indeterminación es una cualidad textual que despierta la capacidad imaginativa del lector (citado en Sánchez, 2005: 52) y considerar esta afirmación sobre la de Hannelore Link, por ejemplo, para quien la indeterminación no es más que una incongruencia entre la expresión y la intención (68), permite reafirmar el papel activo del lector y creer en su capacidad creadora. ¿Acaso Shimose no construye a Maquiavelo imaginándole una vida doméstica? ¿Acaso no es esa la “posibilidad” que realiza en *Reflexiones maquiavélicas*?

La lectura, ya lo habíamos dicho, es el acto por el que opera el cambio entre personaje histórico y personaje poético: Shimose lee al Maquiavelo histórico, “elige” unas alternativas en lugar de otras y, a partir de esa *obra* que ha concretado en este proceso, genera un Maquiavelo como personaje poético. Pues bien, si se infiere que el Maquiavelo al que nos hemos estado refiriendo como “personaje poético” es el que corresponde a *Reflexiones maquiavélicas*, es decir, el que resulta del poema, cabe

preguntarse sobre la correspondencia textual del “personaje histórico”: dónde se lee al Maquiavelo histórico. Podría responderse que no es más que la imagen de Maquiavelo popularizada a lo largo del tiempo, aquella que históricamente ha trascendido y cuyo origen son las “lecturas” y, por qué no decirlo, las condenaciones que se han hecho de sus escritos políticos, especialmente de *El Príncipe*. Manuel Ma. de Artaza se refiere ampliamente a la determinación histórica que ha sufrido la figura de Maquiavelo a partir de dicha obra:

[F]ueron esos breves veintiséis capítulos los que le confirieron el título de ‘preceptor de tiranos’, ‘nuevo Satán’, o el de ‘maestro del mal’, defendido a mediados del siglo XX por Leo Strauss [en sus *Meditaciones sobre Maquiavelo*], oscureciendo el resto de su obra. Veintiséis capítulos en los que se fundamentan los términos maquiavélico y maquiavelismo, palabras de uso común en los principales idiomas europeos, incluso entre quienes desconocen *El Príncipe* y a su autor [...]. Pero maquiavélico, maquiavelismo o maquiavelista todavía poseen un contenido más negativo en el lenguaje político. Nos referimos entonces al dirigente inmoral [...], al individuo sin escrúpulos que busca alcanzar y mantenerse en el poder a cualquier precio (2000: 30).

Vista así, la lectura también se entenderá como resultado: los personajes histórico y poético que se han estado poniendo en relación hasta este punto constituyen “lecturas” de Nicolás Maquiavelo, ninguno de ellos corresponde por completo a la imagen “real” de esta *persona*. Son “productos”, diremos, cercanos al “objeto estético” del que Mukarovski habla para referirse a un texto realizado en la lectura, pero que ostentan un plus: no se han quedado en la consciencia del lector, se han plasmado en textos determinados.

Leer al personaje histórico, leer esa “lectura”, es el primer paso para dar lugar a otra: el Maquiavelo shimoseano. Será importante referirnos a la distancia entre uno y otro a través del contraste de las “imágenes maquiavélicas” que respectivamente proyectan y de la revisión de algunas de esas *lecturas-producto*. Cada una de ellas enfatiza el tratamiento de algún aspecto del personaje y, a su vez, revelan esas particularidades que cada quien, en su condición de lector, imprime al “texto

Maquiavelo". Lo que sigue es un ejercicio que pretende prolongar "Polisemia del texto" para poner en evidencia la transformación del personaje, comparando la lectura que elabora Shimose y algunas de las que están del lado de la historia.

## II

En el estudio preliminar que hace de *El Príncipe*, De Artaza considera necesario tratar biográficamente a Maquiavelo para mejor comprensión de su pensamiento político.

Así comienza este trabajo:

Nicolás Maquiavelo vino al mundo en mayo de 1469. Por aquel entonces, Italia era un espacio políticamente muy fragmentado donde reinaba un equilibrio inestable entre cinco potencias –Milán, Florencia, Venecia, los Estados Pontificios y el Reino de Nápoles– enfrentadas desde hacía décadas (8).

Tal parece que la relación entre el nacimiento del personaje y el contexto político es más importante que establecer su filiación sanguínea, a esta solo se referirá varias páginas más adelante y en otro acápite, poniendo especial atención en el hecho de que varios miembros de la *Maclavellorum familia* ocuparon cargos importantes en el gobierno de la república. Evidentemente, el interés de este autor es la teoría política contenida en *El Príncipe*, por lo que los datos y anécdotas que de la vida de Maquiavelo consigna están orientados en esa dirección. Por su parte, Shimose no pasa por alto la situación de la que De Artaza habla, pues las estrofas iniciales de "Crónica florentina" también permiten dar cuenta de las circunstancias que rodean al personaje en sus primeros años:

Creció entre puñales y venenos.

(De las ventanas

penden

los ahorcados).

Los papas

no se andaban

por las ramas.

Los príncipes devotos

guerreaban,

torturaban,  
robaban,  
fornicaban.

Al encontrar versos posteriores como: “Así conoció a los hombres y él/–bueno y apacible–/ codificó la infamia”, diríamos que Shimose y De Artaza, en cierta medida, coinciden, pues intentan justificar o explicar los lineamientos de la ideología de Maquiavelo por la experiencia de su realidad próxima. Aunque, claramente, el poema es de otro talante: proyecta mayor dramatismo porque enfrenta un Maquiavelo niño o, al menos, muy joven a la violencia de su entorno. Puede advertirse la distancia entre la “inestabilidad” en De Artaza y los “puñales y venenos”, los “ahorcados”, la “guerra”, la “tortura”, el “robo” y la “fornicación” en Shimose.

Revisemos ahora, un pasaje de una de las más famosas cartas escritas por Maquiavelo a su amigo Francesco Vettori, la del 3 de agosto de 1514:

Habría que decir, como vos a mí, los principios de este amor, con qué redes me atrapó, dónde las tendió, de qué calidad fueron y veríais que fueron redes de oro, tendidas entre flores, tejidas por Venus y tan suaves y gentiles que aun cuando un corazón villano hubiera podido romperlas, yo no quise, y me gocé en ellas un rato, tanto que los hilos tiernos se han envuelto duros y enclavijados con nudos irresolubles [...]. Basteos saber que, cerca ya de los cincuenta años, ni estos solos me ofenden, ni los caminos arduos me agotan, ni la oscuridad de la noche me espanta. Todo me parece llano, y a cualquier apetito, aunque diverso y contrario de lo que debería ser el mío, me acomodo [...]. He dejado pues los pensamientos sobre las cosas grandes y graves; no me deleita más leer las cosas antiguas ni razonar las modernas: todo se ha convertido en razonamientos dulces, por lo cual agradezco a Venus y a toda Chipre [...]. Si deseáis escribirme algo a propósito de las damas, no dejéis de hacerlo. En cuanto a los asuntos serios, hablad con aquellos a quienes les gustan o los comprenden mejor que yo. Nunca me causaron más que contrariedades, en tanto que aquellas me hacen experimentar solo dicha y placer.

De Artaza dice al respecto: “ya en agosto de 1514, Maquiavelo parecía haber perdido las esperanzas de un pronto retorno a la administración florentina, y en la carta a Vettori refiere cómo ha abandonado el interés por la política y se ha vuelto a

enamorar” (2000: 25). Por su parte, Shimose, usando como epígrafe algunas líneas del fragmento que hemos citado, construye el poema “Maquiavelo y las mujeres”:

Si deseáis escribirme a propósito de las damas, no dejéis de hacerlo. En cuanto a los asuntos serios, hablad con aquellos a quienes les gustan o los comprenden mejor que yo. Nunca me causaron más contrariedades, en tanto que aquellas me hacen experimentar sólo dicha y placer.  
MAQUIAVELO, Carta a Francesco Vettori, 3-8-1514

Le gustaba la pachanga  
como a cualquier hijo de vecino.

Los asuntos serios lo aburrían.

Las ñatitas, en cambio,  
le dieron la felicidad que nunca  
conocerán  
los poderosos.

Es posible afirmar que se han realizado posibilidades distintas a partir del mismo texto: allí donde Shimose lee un hombre sencillo que disfruta de los placeres de la vida, De Artaza lee el acabamiento del político, ¿qué, si no, significa esa pérdida de esperanza? Frente a la mención del enamoramiento, el poema propone algo más: asume un lenguaje para la circunstancia, tan librado está Maquiavelo de los asuntos graves que un despreocupado coloquialismo se entrona en estos pocos versos.

Respecto al carácter de Nicolás Maquiavelo no han faltado menciones respecto a su buen sentido del humor: “incluso tenía sentido del humor” señala Robert Higgs (2005), refiriéndose a este personaje; De Artaza dice que “la pasión por la política y su sentido del humor no le abandonaron hasta el final” (2000: 29), Niccolo Capponi, uno de sus más recientes biógrafos, indica al comienzo de *An Unlikely Prince: the Life and Times of Machiavelli*:

I have developed something of a soft spot for Niccolò –not so much for the depth of his thinking, but rather for his personal, and very human, traits. Besides, I can relate to his sense of humor, as shocking as it may appear to those not born and bred in Florence [...]. Machiavelli’s cynical sense of humor (2010: 14).



Ciccone es más ilustrativo al respecto:

Su sentido del humor e ingenio eran las llaves de su sabiduría. Se dice que mientras dictaba su última confesión, Fray Matteo lo exhortaba a condenar al diablo y su pompa, a lo que él respondió: ¿A usted le parece que éste es el momento adecuado para hacer enemigos? (2002).

En mi opinión, Shimose no descuida este rasgo, pero no se refiere a él directamente, es decir, no hace mención ni descripción sobre esto, más bien lo integra en la composición: percibimos que el poemario tiene momentos atravesados por un humor, que no es el de la carcajada, es más sutil, a veces, sarcástico, a veces, irónico. Se trata de un tono burlesco e irreverente como ocurre en “Petición de principio”, poema en el que, tras el epígrafe extraído del *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*: “No hay opinión más falsa que aquella que sostiene que el dinero es el nervio de la guerra”, viene el poema compuesto por una seguidilla de “Ja ja ja ja ja ja ja ja” en abierta mofa a las palabras precedentes. Ya habíamos visto este desparpajo de la voz poética en “Maquiavelo y las mujeres” y lo hallamos también en “Electrocardiograma”: “No hice otra cosa que describir/el corazón del hombre./En él vi maravillas,/ tierras de amor,/corrientes cristalinas [...]./La bondad mueve la lengua de quienes me calumnian”, versos cuya ironía hace frente a los epígrafes provenientes de la obra política de Maquiavelo y que hacen referencia a la malignidad natural de los hombres (Shimose, 1988: 299). “Pequeña salvedad” es otro caso que evidencia el modo en que el humor, esta vez mordaz, surge de la relación entre epígrafe y poema:

*No hay que olvidar que es necesario  
ganarse a los hombres o deshacerse  
de ellos.*

MAQUIAVELO, *Il Principe*

De acuerdo, Maquiavelo  
siempre  
que “ellos”  
no seamos  
nosotros.

Algo similar ocurre en “Dedicatoria un duque ingrato”, poema que trae a colación un acto que ha sido leído de maneras diferentes, aunque no excluyentes, me refiero a la dedicatoria de *El príncipe* a Lorenzo di Piero de Medici, hecho que ha generado una polémica respecto a la motivación de este libro. José Manuel Bermudo la sintetiza así:

... o bien *El príncipe* es una obra mendicante, dirigida a conseguir los favores de los Medici; o bien *El príncipe* fue un paréntesis en la redacción de los *Discursos* hecho por Maquiavelo para clarificar sus ideas y tomar posición ante la política italiana (1994: 142).

Ambos supuestos se apuntalan en la carta del 10 de diciembre de 1513 dirigida a Francesco Vettori. Tal parece que a los partidarios del primero no les falta razón pues así se dirige Maquiavelo a su amigo:

[he] compuesto de esa manera un opúsculo, *De principatibus* [...]. [L]o dedico a la Magnificencia de Giuliano<sup>6</sup> [...]. El dedicarlo me lo manda, por una parte, la necesidad que me apremia, porque yo me consumo y no puedo seguir así mucho tiempo sin que la pobreza me torne despreciable; por otra, el deseo de que estos señores Medici se dediquen a emplearme. Incluso, haciéndome hacer rodar una piedra.

La confirmación se halla en la propia dedicatoria: “Y, si vuestra Magnificencia desde el ápice de su altura alguna vez posara sus ojos en estos bajos lugares, conocerá cuanto yo indignamente soporto una gran y continua mala fortuna” (citado en Pasquino, 2000: 157).

Claramente, Maquiavelo no pierde la oportunidad de poner en conocimiento de El Magnífico la miserable situación que atraviesa y, aunque la necesidad de volver al ruedo político está insinuada en el fragmento de la carta y esté confirmada su pretensión de ser favorecido, es este aspecto el que domina la lectura que Shimose hace entorno al hecho: en “El reino de la necesidad” enfatiza la desesperada pobreza

---

<sup>6</sup> Muerto Giuliano antes de que la obra pudiera llegar a sus manos, Maquiavelo decide dedicarla a Lorenzo Medici.

del personaje; este poema parte con un epígrafe, fragmento de la carta ya mencionada (“Bien quisiera que esos señores Medici me empleen, aunque al principio me pongan a dar vueltas a una rueda de molino...”), y se desarrolla escuetamente con versos que solo admiten una o dos palabras dando lugar a una extensa columna, como si desde su forma se hablara también de esa escasez y se figuraran esos *días que sin pan son más largos*:

La vida  
me quita el sueño  
  
nos ultraja  
  
nos encoge  
el estómago  
  
amarga  
la saliva  
  
puertas  
cerradas  
  
pies  
cansados  
  
manos  
vacías  
  
ojos  
secos [...].

El segundo supuesto llama la atención sobre el proceso de lectura que lo genera. Sin duda, esta lectura es más rica para los fines de este capítulo que pretende enfrentar las particularidades de este proceso. Los lectores que se adscriben a ella han centrado su atención en palabras que más sugieren que dicen: “todavía lo estoy incrementando y puliendo” manifiesta Maquiavelo en la misma carta al referirse a su opúsculo. En este punto, no hay mejor escenificación de lo que Iser entiende por indeterminación del texto ni de lo que asume como tarea principal del lector: la concreción, cubrir esos “espacios vacíos”. Así, a la breve y casi distraída acotación se

suman la coincidencia de contenidos con los capítulos II al XI de *Discorsi...* y la remisión existente en el acápite II de *El Príncipe*: “pasaré por alto tratar de las repúblicas, pues ya en otra ocasión lo hice por extenso” (Maquiavelo, 2011: 6). Esta “ocasión” es, en opinión de estos lectores, *Discorsi...*

Pues bien, interesa ahora reparar en el modo en que este suceso ha sido referido por los lectores. Luis Navarro dice:

Además de este patriótico pensamiento [la unidad nacional italiana], movióle a escribir su tratado *El Príncipe* el deseo de mejorar su precaria situación personal, y de esto no cabe duda [...], *El Príncipe* tuvo por principal objeto hacerles comprender [a los Medici] su suficiencia para consejero de un soberano nuevo (1895: XIII).

Melquiades Prieto lo aborda así:

La redacción de *El Príncipe* la inició cuando circulaban rumores sobre las intenciones que tenía el papa León X de crear un estado para los nietos de Guiliano y Lorenzo de Médicis [...]. Al frente de [este] tratado [Maquiavelo] incluyó una dedicatoria a Lorenzo de Médicis con la esperanza de regresar a Florencia y así conseguir cierto protagonismo en la vida pública florentina o italiana. Nada de ello fue posible (2009: 12).

Por su parte, De Artaza señala que junto

a las circunstancias políticas del momento [León X pretendía crear un estado en beneficio de un miembro de su familia, Guliano o Lorenzo], la segunda razón que impulsó a Maquiavelo a escribir su opúsculo [fue] alcanzar el favor de los Medici [...]. Con todo, el esfuerzo de Maquiavelo fracasó (2000: 23-24).

Como vemos, estos autores han considerado las motivaciones tanto contextuales como personales. Prieto y De Artaza aluden, además, a la frustración de estas últimas. La parca mención es completada por De Artaza con una nota marginal en la que manifiesta el menosprecio con el que Lorenzo habría recibido el libro pues, según se dice, se interesó más por unos perros de caza, obsequio de otro súbdito, y solo correspondió el presente de Maquiavelo con dos botellas de vino. Sin embargo, es elocuente que Narravo se pronuncie al respecto diciendo: “Muerto Lorenzo, fue Maquiavelo mejor acogido por los Medici. El cardenal Julio, que quedó al frente del gobierno de Florencia, le encargó escribir la historia de su patria, señalándole una

pensión para este trabajo” (1895: IV); cerca suyo, Manuel Colón habla de “un deseo incumplido por el momento”(2008: 92); es decir, el de volver a vincularse al gobierno florentino. Ente unas y otras lecturas, quedan claras las “alternativas” priorizadas por el lector, dividiéndose entre aquellos que eligen ver cerrarse la puerta y los que son capaces de ver abrirse la ventana.

Cuando Shimose se enfrenta a este hecho (texto), la dedicatoria de *El Príncipe*, inscribe su lectura en el fracaso de las intenciones de Maquiavelo:

Al Magnífico no se le movió ni un pelo.  
(Aseguran que ni siquiera se tomó el trabajo  
de leer la dedicatoria).  
¡Pobre Maquiavelo!  
Los que aspiran a ganar la protección del príncipe,  
¡que aprendan!

El primer verso es lapidario para las esperanzas que Maquiavelo albergaba respecto a la influencia que podría ejercer el tratado a favor suyo; esperanzas también ignoradas y menospreciadas por la voz poética, que no pierde tiempo en aludirlas y remata, en la última estrofa, con una falsa compasión, que deja en ridículo al pretensioso Maquiavelo. La tristísima y desesperada situación del personaje es desbaratada por ese tono ligero con el que se aborda el hecho, dando lugar a la sugestiva imagen, aunque desprovista de gravedad, de un Maquiavelo (otrota el gran político) totalmente desvalorizado, por el que ya nadie se interesa.

No es menos importante, la anécdota del encuentro entre Maquiavelo y Leonardo Da Vinci y lo que de ella se ha leído. Shimose remite a la relación de estos personajes en “Esquela de Leonardo Da vinci”, un poema que habla desde su forma: los caracteres están invertidos, y esta peculiaridad es un claro diálogo con la escritura del artista toscano.<sup>7</sup> La indicación para leerlo parece estar cifrada en el epígrafe:

---

<sup>7</sup> Las hipótesis abundan. Algunos señalan que Leonardo Da Vinci escribía de este modo porque un afán de ocultar sus trabajos a la Santa Inquisición; otros afirman que fue la manera de evitar que sus ideas fueran

“Virtutem. Forma. Decorat”. Nada más significativo si consideramos la predilección de Da Vinci por los acertijos, anagramas y mensajes en clave. Pues bien, cuando Shimose se decide por este epígrafe, es muy posible que tenga en mente el retrato de Ginebra de Benci, atribuido a Da Vinci. En el reverso del lienzo está pintada una guirnalda cuyas ramas de laurel y palma se enlazan por una cartela con la leyenda “Virtutem forma decorat”. El enigma queda resuelto si fijamos nuestra atención en el envés de la página. El poema, a manera de carta, pone en voz de Da Vinci varias referencias hacia su propia obra: *Il condottiero*, un célebre retrato. Le pregunta a Maquiavelo: “¿Llegaré a pintar el mural/ del ayuntamiento?” haciendo alusión al fresco de *La battaglia di Anghiari* pintado en un muro del *Salón de los Quinientos* del *Palazzo Vecchio* de Florencia por encargo de Piero Soderini. Se sabe que fue Maquiavelo quien firmó el contrato de trabajo de Da Vinci. La referencia a *La Gioconda* es evidente en los versos: “sigo pintando/ el cuadrito/ de la dama sonriente”.

En la primera estrofa de este poema (cuyo tratamiento he querido diferir para ocuparme más ampliamente) se dice: “Escribo fábulas, diseño máquinas de guerra./ Cambiaremos el curso del río/ arma persuasoria”. El río del que se habla es el Arno. Se sabe que entre fines del siglo XV y principios del XVI Florencia y Pisa sostuvieron una guerra a causa de este río: Pisa había bloqueado su curso, perjudicando con esto a los negocios de los florentinos. Al servicio del poder florentino, Da Vinci ideó dos planes: uno, pacífico y económico; y otro, decididamente militar. Se optó por el segundo, pero (maquiavélicamente, diríamos hoy) se divulgaron las razones del primero: el río se desviaría hacia Pistoia con el fin de mejorar la irrigación en los cultivos de la zona. Cierta documentación prueba que Maquiavelo participó en el proyecto. Colombino fue el ingeniero hidráulico designado para llevar a cabo la obra, pero no siguió cabalmente el proyecto de Da Vinci, de tal suerte que, en el primer intento de desvío,

---

robadas. También están los que aseguran que simplemente lo hacía para no correr la tinta al escribir, pues era zurdo. Diríamos, “polisemia de la circunstancia” que, buenas cuentas, también es texto.

el río volvió a su cauce natural; parte de los trabajos colapsaron por una eventual tormenta y los pisanos, al darse cuenta de las intenciones de sus enemigos, destruyeron diques y rellenaron zanjas, prontamente. La gran empresa de estos personajes había fracasado, convirtiéndose en un gran pantano que en poco tiempo contribuyó a extender una epidemia de malaria que acabó con la vida de muchas personas. Esta relación resulta de la acumulación de los datos referidos por distintos autores, en el afán de dar un panorama más amplio que permita contrastar los detalles consignados con las singularidades que presentan las lecturas que se han realizado de este hecho.

José Manuel Forte Monge narra así el suceso:

Los florentinos habían proyectado, no sin voces en contra, desviar el río Arno de su cauce para aislar a la ciudad [Pisa] de cualquier fuente de suministros. Maquiavelo coordinó durante todo el verano los trabajos, en los que participó también Leonardo da Vinci (quizás enrolado por el propio Maquiavelo), pero a pesar del esfuerzo humano y financiero, la obra resultó un rotundo fracaso y fue abandonada en otoño de ese mismo año (2011: XXXII).

Lo que llama la atención en esta lectura es que Forte arriesga, no demasiado, la posibilidad de que Maquiavelo es el responsable de la participación de Da Vinci en el proyecto, lo cual sugiere, y muchos han conjeturado al respecto, que ambos personajes se habían tratado mucho antes. Roger Masters es más específico al señalar que en 1503 Maquiavelo fue enviado por el gobierno de Florencia a Imola para negociar con Cesar Borgia, quien se había instalado en esa ciudad junto a su asesor Leonardo Da Vinci. Allí tuvieron que haberse conocido (1999: 81-85). Por otro lado, podemos observar ciertas diferencias con respecto a la relación precedente: la referencia a los opositores al proyecto y la omisión de las razones del fracaso; esto sugiere que la lectura de Forte enfatiza la pérdida y el error de este ambicioso proyecto pues, si existían opiniones disidentes, la sospecha sobre el éxito de esa empresa tendría que haber tenido fundamento. Entonces, no hay necesidad de explicar la caída de un proyecto inviable per sé (podría decirnos este autor).

Tan definitiva se ha considerado esta experiencia, tanto para Maquiavelo como para Da Vinci, que ciertamente sus obras han sido leídas a la luz de este incidente. Sin ir muy lejos, en “Reivindicación de la utopía”, Shimose pone en boca de Maquiavelo estos versos: “Una piedra/ un palacio/ un tempo/ una ciudad/ un río/ (debe de haber un río)”. Así mismo, algunos críticos de arte han coincidido en que el fondo del retrato más famoso elaborado por Leonardo Da Vinci, *La Gioconda*, es el Arno y que incluso el brillo particular de los ojos de esa mujer se debe a que el reflejo de este río está pintado en sus iris. Luego de una ardua investigación sobre este acontecimiento, Masters se refiere al capítulo 25 de *El Príncipe*, aquel en el que se compara la fortuna y la historia humana con un río y señala que durante mucho tiempo se ha creído (leído, diríamos nosotros) que era solo una metáfora, pero que ahora se sabe que también refleja una experiencia práctica (1999: 10). La insistencia en el río de la utopía, en el poema de Shimose, coincide plenamente con la lectura de Masters. Considero, además, que el modo en que este autor llega a sus conclusiones expresan cabalmente lo que hemos estado elaborando en torno a la lectura y sus particularidades: Masters es capaz de completar esa metáfora con el hecho, de concretar el texto, del mismo modo en que la insistencia del río en los versos de Shimose son capaces de proyectar la obsesión que supuso el Arno para Maquiavelo.

“El río. Fábula y máquina de guerra”: Shimose concentra en estas palabras lo que en verdad significó el Arno en ese momento. Si volvemos a la anécdota, la inventiva que demandó el proyecto del desvío del río constituía, en potencia, el mayor ataque contra los pisanos. Las obras pudieron avanzar bajo el argumento de la inofensiva y conveniente construcción de canales de riego, queriendo en realidad privar del suministro de agua a Pisa para lograr su capitulación. Referidos los pormenores, la forma que decide Shimose para el poema es aún más significativa: el trabajo conjunto de Maquiavelo y Da Vinci es manifestado en el verso “Cambiaremos el curso del río”, pero la complicidad que lee en el acto, eso que se siente mejor que se



dice, y que Shimose al parecer lo tiene muy presente, es manifestada en esa escritura “cifrada” con la que Da Vinci se dirige a Maquiavelo, lo bastante cercano, lo suficientemente amigo, como para participar del “código”. Las referencias vagas a sus obras también son elocuentes en este sentido. Precisar o explicar no es necesario cuando ya se está al tanto y, claramente, ese el efecto que logra Shimose en el poema: la fragua del plan no es lo único que comparten.

Sigamos en el análisis de las lecturas. Una de las influencias más determinantes en el pensamiento de Maquiavelo fue Cesar Borgia. Muchos de sus biógrafos han referido sus acercamientos siguiendo la cronología de las tareas realizadas durante su función de canciller o embajador de Florencia. Este asunto es referido del modo siguiente:

La primera legación ante César Borgia tuvo una duración muy breve para Maquiavelo (del 22 al 26 de junio de 1502) e iba acompañado de Francesco Soderini [...]. Maquiavelo pudo percibir rasgos importantes de la actitud política de C. Borgia con los que no podía dejar de estar de acuerdo: su conciencia clara de la situación, la polarización de las posiciones, la animadversión ante la vacilación, ante la indecisión y la neutralidad, y las posiciones de fuerza. Sin embargo, fue en la segunda legación (de octubre de 1502 a enero de 1503) cuando Maquiavelo –que en esta ocasión iba solo– tuvo la oportunidad de conocer realmente y admirarse ante César Borgia, formando el juicio que servirá de base a *El Príncipe* (Granada, 1981: 47-49).

La lectura que hace Athanase Auger de esos encuentros y, primordialmente, de la idea de que es Borgia la figura que inspiró *El Príncipe* resulta en la figuración de un Maquiavelo joven, ocupándose ya de ciertas campañas en representación de Florencia; todavía ingenuo, pero atento a todo cuanto pueda aprender de los sendos diálogos que sostiene con Borgia. Lo que hace Auger es transformar ese tan conocido “Cesar Borgia fue la figura que inspiró *El príncipe*” en una novela que narra los encuentros de Maquiavelo y Borgia en San Marino: *El Príncipe de Maquiavelo o la Romaña en 1502*. Su recurso consiste en poner en boca de este último muchos de los principios de la obra

política del florentino. Leamos por toda prueba este pasaje en el que Borgia se dirige a Giangi y a Maquiavelo:

Valentinois<sup>8</sup> prosiguió:

- Yo no sé qué haya nada más respetable en el mundo que la libertad: desgraciado el príncipe que intente destruirla [...]. Os lo repito, Mariano Giangi [...], siempre ha habido hombres que sirvan y otros que manden [...]. Si para mantenerse un príncipe en sus Estados no debe fiarse en la amistad de los Estados rivales o celosos [...]. Maquiavelo, vedme ahora a la cabeza de diez mil caballos [...]. Señor Mariano Giangi, tal vez ignoréis que hay dos modos de combatir, el uno con las leyes, el otro con la fuerza. El primero es propio de los hombres, el otro no es común con las fieras. Pero cuando son impotentes las leyes, es preciso recurrir a la fuerza: un príncipe debe saber combatir con las dos clases de armas. Debe tomar las formas de la zorra y del león. La primera se defiende mal contra el lobo, y el otro se deja coger fácilmente en las redes que se le tiende<sup>9</sup>. Es preciso, pues, del uno aprender a ser sagaz y del otro a ser fuerte. ¿No es esto, Maquiavelo? (1857: 338).

La lectura de Auger presenta a Maquiavelo como interlocutor, testigo, quizás, pero sobre todo un aprendiz de Borgia. Reconocemos, en el discurso de El Valentino, pasajes textuales de *El Príncipe*, lo cual cimienta la idea de la relación e influencia de tal personaje en la obra del político. En el mismo sentido, Hernández San Martín lee la juventud política de Maquiavelo a la sombra de tal personaje: “Asistir a las acciones de César Borgia en la Romaña dejó una profunda huella en sus escritos” (2013: 2). Es, sin embargo, importante considerar que la historiografía se ha referido, junto a la de Borgia, a la figura de Fernando de Aragón como el elemento inspirador de *El Príncipe* (y aún eso es resultado de una lectura). El rey católico, pocas veces mencionado en dicha obra y de manera indirecta, representaría, en opinión de muchos, el mejor ejemplo de la máxima que resume el pensamiento político de Maquiavelo: “El fin justifica los medios”.<sup>10</sup> “Casi puede llamársele príncipe nuevo” (Maquiavelo, 2011: 73)

---

<sup>8</sup> O “El valentino”, así era llamado César Borgia por ser duque de Valentinois.

<sup>9</sup> Es el contenido de los primeros párrafos del capítulo XVIII de *El Príncipe* “De qué modo los príncipes deben cumplir sus promesas”.

<sup>10</sup> Impresión que no es gratuita puesto que debajo del águila de su estandarte personal se podía leer “tanto monta”, palabras de Alejandro Magno cuando cortó el nudo gordiano con su espada, que significan “da lo

pues ha sabido librarse de las conspiraciones y acrecentar su poder estratégicamente: aunque desconocía la piedad, la fe, la humanidad, la lealtad fue capaz de obtener sus más grandes conquistas bajo el amparo de la religión; “habla[ba] continuamente de paz y lealtad, cuando [era] el mayor enemigo de la una y de la otra; pero si las hubiera respetado, ambas cosas le hubiesen arrebatado la buena fama y el poder” (60). Como vemos, el hecho de que Auger construya a Borgia como centro del pensamiento de Maquiavelo supone ya la realización de unas posibilidades sobre otras en su tarea de lector. *El príncipe*, en tanto texto, se “concreta” en esta novela que figura en las acciones de aquel condottiero, y en detrimento de las de Fernando II, el origen de todo cuanto Maquiavelo sistematiza en su teoría.

Ahora bien, para el político, el exilio fue una experiencia decisiva que ha sido leída de tres modos. Podríamos llamar “neutro” al primero de estos modos en el entendido de que el hecho se alude sin exceder el dato histórico, es decir, sin apreciación alguna ni inferencia de consecuencia, así como lo hace Navarro:

El nuevo gobierno le privó, en 8 de noviembre, del cargo de secretario de la segunda Cancillería de los Señores, y del que ejercía en el Consejo de los Diez. Por otro decreto del día 10 le confinaron durante un año dentro del perímetro del territorio de la República, y por otro del 17 se le prohibió entrar también durante un año dentro del palacio de la Señoría (1895: XIX-XX).

Como vemos, la referencia precedente se limita a dar cuenta histórica del exilio de Maquiavelo. La mención de la documentación sugiere mayor grado de objetividad en el abordaje del hecho. Evidentemente, esta pretensión nos habla del modo en que Navarro ha procedido en su lectura: ha evitado la anécdota, el lado pintoresco del hecho, para optar por el archivo. En segundo término, tenemos a esos *lectores* que privilegian la faz benigna de ese alejamiento forzoso de los centros del poder: “Aquellos años de destierro fueron los más fecundos en su actividad literaria: *El*

---

mismo cortar que desatar”; aludiendo precisamente a que para conseguir un fin se puede acudir a cualquier medio.

*príncipe*, los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* y *La mandrágora* pertenecen a esta época” (2013: 2), dice Hernández. Colón, por su parte, lee la transformación: “Pero en el 1512 termina su exitosa carrera, pues el regreso de los Médicis al poder le condena al exilio, y desaparece el servidor del Estado y entra en escena el hombre de letras” (2008: 67). Estas lecturas se centran en la oportunidad que el exilio significó para Maquiavelo en razón de su productividad intelectual y literaria. Pero frente a estos podríamos ubicar a los de la tercera postura, aquellos que enfatizan la carga negativa de esta experiencia y leen al exilio precisamente como se supone que es: un castigo. La carta a Vettori del 10 de diciembre de 1513 ofrece un testimonio de lo que significó esta experiencia para el político florentino:

Así, revuelto con estos piojosos, dejo enmohecer mi cerebro y desahogo la malignidad de esta suerte mía, contento de que me pisotee de semejante manera por ver si, al fin y al cabo, no se avergüenza la fortuna de perseguirme [...]. [L]a necesidad me apremia, porque yo me consumo y no puedo seguir así mucho tiempo sin que la pobreza me torne despreciable.

Ante este texto los lectores ofrecen una variedad de “artefactos”. Veamos cómo pueden establecerse al menos dos posturas en los extremos de la línea de posibilidades: Prieto es moderado al señalar que “[e]sta forzada inactividad nunca fue aceptada de buen grado por Maquiavelo” (2009: 12), pero Casas y Rius le procuran mayor gravedad al asunto:

“Constreñido por la pobreza”, son años de angustia y penuria [...]. En ese periodo, escribe Forte, “hallamos quizás el segmento más intenso del epistolario, marcado por la desgracia política y personal del ex Secretario” [...], emerge un Maquiavelo “consumido” por su inactividad, apesadumbrado por las pérdidas sufridas y dispuesto a cualquier cosa con tal de retomar la actividad política (2008: 213).

La distancia es evidente. No podemos dejar de hacer énfasis en el contraste que genera la construcción de la referencia. La razón por la que, en un caso, se concluye pronto el asunto con una parca mención y, en el otro, se presenta una escena más abrumadora tiene que ver con el “interés” en pos del que va cada cual, pensándolos

siempre como lectores. La cita de Prieto corresponde a la nota introductoria a una edición de *El príncipe*; la de Casas y Rius proviene de su artículo sobre la correspondencia de Maquiavelo. Datos como estos nos permiten comprender que la vida de Maquiavelo, en tanto que es texto, se realice en uno u otro sentido. La lectura, como ya lo habíamos mencionado, está condicionada por este tipo de factores que hacen a la persona del lector.

Se infiere que cuando Shimose lee esta carta opera de manera disociativa con su contenido: elabora la desesperación de estos pasajes en el poema "El reino de la necesidad", pero la mayor parte de su contenido es material de otro: "Político en paro". El efecto es que, librada la nota trágica del exilio, se abre paso a la construcción de una situación más cordial. Se ha optado por el lado amable del retiro en un poema cuyo epígrafe remite directamente a esta situación: "Maquiavelo fue despojado de todos sus empleos y salió desterrado de Florencia"; en el cuerpo del poema, muchos de los pasajes narrados a Vettori son aludidos. La voz poética ya sugiere la posición del lector al recurrir a la tercera persona frente a la primera persona de la misiva. Una voz testigo, anoticiada del cotidiano del personaje, nos devuelve una mirada distinta sobre la vida del exilio de Maquiavelo. Pese a que podría constatarse, casi en paralelo, la coincidencia de los hechos en ambos textos, sería erróneo pensar que el poema se trata de una mera actualización de contenidos, pues las particularidades enunciativas propician la puesta en escena de la lectura realizada por Shimose, la construcción, en la letra, de las posibilidades textuales actualizadas por él en su papel de lector. Estas posibilidades confluyen en la instauración de una situación más gentil en el terreno del exilio. Veamos estrofa a estrofa cómo ocurre esto, según su relación directa con ciertos pasajes de la carta:

De mañanita  
se levanta,  
sale a cazar zorzales  
deambula por el bosque,



el molinero,  
el carnicero  
(los carajea,  
les mienta la familia,  
gesticula)

Al remitirnos a la carta encontramos que el pasaje correspondiente es ostensiblemente distinto:

Una vez almorzado retorno a la posada, donde habitualmente, además del posadero, están un carnicero, un molinero y dos horneros. Con ellos me encanallezco el resto del día jugando a la béciga y a las damas. Del juego surgen mil disputas e infinitos insultos con palabras injuriosas. Las más de las veces se juega un centavo y, sin embargo, nuestros gritos se escuchan hasta en San Casciano. Así, revuelto con estos piojosos, dejo enmohecer mi cerebro.

Aunque el poema admite la riña, no equipara las dimensiones que sugiere la carta: los versos ahogan el escándalo, eluden la miseria del origen del conflicto (un centavo) y, quizás lo más importante, califican de humildes a quienes Maquiavelo ha llamado piojosos. Estas comparaciones, cabe aclarar, no tienen que ver con una verificación de cuán ceñido está Shimose a la verdad histórica, más bien, pretenden figurarlo como lector. En este caso, las que podríamos llamar omisiones o eufemismos, según el caso, hacen al “artefacto” que construye: excluida la referencia del altercado con los leñadores y soterrado el desprecio por los hombres comunes, vemos que la carga trágica o el tono terrible se aligeran. El modo en que se interpreta y la naturaleza de las elecciones que se van poniendo en evidencia jugarán un papel definitivo en la imagen que el poemario proyecta de ese personaje, pero lo inmediato es procurarle al exilio una faceta benigna o, al menos, poco sombría. El cierre nos remite a una suerte de ceremonia celebratoria:

Por la noche  
regresa a su aposento,  
se cambia de ropas  
y –vestido de etiqueta–

conversa  
con los grandes hombres de la historia;  
les pregunta  
por qué hicieron lo que hicieron,  
lee,  
medita  
y olvida la miseria  
no teme a la pobreza,  
la muerte no le espanta.

Lo que en el poema es desenlace, en la carta es preámbulo para anunciar a Vettori sobre *El Príncipe*:

Llegada la noche, vuelvo a casa y entro en mi escritorio; en su puerta me despojo de la ropa cotidiana, llena de barro y mugre, y me visto con paños reales y curiales; así, decentemente vestido, entro en las viejas cortes de los hombres antiguos, donde, acogido con gentileza, me sirvo de aquellos manjares que son solo míos y para los cuales he nacido. Estando allí no me avergüenzo de hablar con tales hombres, interrogarles sobre las razones de sus hechos; y esos hombres, por su humanidad, me responden. Durante cuatro horas no siento fastidio alguno; me olvido de todos los contratiempos; no temo a la pobreza ni me asusta la muerte. [...] he anotado cuanto he podido alcanzar de sus conversaciones y compuesto de esa manera un opúsculo.

El poema discurre en un tono distinto al de la carta, procura dotar a la situación de una apacibilidad capaz de neutralizar la desesperación y la angustia de las palabras del propio Maquiavelo: la prisa e impaciencia por librarse de esas prendas que parecen atarlo al burdo mundo en el que ha sido confinado son intercambiadas por una alegría tranquila en la muda, cual si se tratara de un acto de investidura, casi un rito iniciático de unión con lo sagrado. Aunque la miseria, la pobreza y la muerte sigan siendo presencias constantes, no hay queja alguna. La reseña de la rutina de Maquiavelo presenta un desenlace que privilegia el matiz benévolo: el trabajo intelectual se erige como gracia, lo cual es elocuente si tenemos en cuenta que la carta lo sugiere como un consuelo.



Además del exilio, Maquiavelo también fue castigado con la cárcel. Curiosamente este es un evento que pocos refieren y si acaso mencionan. Con todo, es posible hallar en ciertos documentos una relación lo suficientemente completa como para informarnos sobre el contexto y los pormenores de este acontecimiento:

En febrero de 1513 se descubrió una conspiración republicana contra los Médicis urdida por Pietropaolo Boscoli y Agostino Capponi. Boscoli perdió inadvertidamente una nota que fue presentada a Giovanni de Médicis por un tal Bernardino Coccio. En ella aparecían los nombres de veinte conocidos antimédiceos o hipotéticos partidarios de la conspiración entre los que figuraba el de Maquiavelo. El 12 de febrero, el *quondam* secretario fue encarcelado y torturado [...], mientras se hallaba en la cárcel envió dos sonetos burlescos a Giuliano de Médicis, a los que añadió otro más de agradecimiento al ser excarcelado (Forte Monge, 2011: XL).

En este fragmento se presentan dos cuestiones que nos interesa tratar: la tortura y los sonetos que escribe Maquiavelo, hechos que pocas veces son mencionados pues la mayoría de las aproximaciones históricas sobre este personaje tienden a ocuparse de la faceta de político y pensador; de este modo, los datos que parecen no haber influido en ese tipo de labores son minimizados o ignorados. “[F]ue acusado de tomar parte en un complot contra los Médici, y por ello sufrió cárcel y tortura. Afortunadamente para el ex-canciller, la prisión no se prolongó demasiado”, señala De Artaza (2000: 22) y pasa pronto a hablar del retiro del personaje en San Casciano; se ocupa mucho más de este asunto pues hace a las circunstancias de creación de *El príncipe*, obra a la que le dedica un trabajo introductorio. En la misma línea puede leerse el abordaje de Álvarez y Juaneda: “Maquiavelo cayó en desgracia, fue acusado de traición, encarcelado y levemente torturado” (2010: 1). En ambos casos, se advierte la propensión a atenuar el hecho ya por su brevedad, ya por su “levedad”. Quiero insistir en la importancia de las condiciones del lector en el proceso de determinación del texto. No hay que olvidar que tanto la producción como la recepción se llevan a cabo en contextos literarios y extraliterarios que imponen sus correspondientes

sistemas referenciales objetivos u horizontes de expectativas, de acuerdo a los cuales el autor produce y el lector lee.

En la biografía que antecede a la edición de *Obras históricas* de Maquiavelo, Luis Navarro aporta ciertos detalles sobre el castigo sufrido por Maquiavelo:

Más grave contratiempo le ocurrió el año siguiente porque, descubierta la conjuración de Pedro Pablo Boscoli y Agustín Capponi, contra la vida de Julián y Lorenzo de Médici, fue Maquiavelo preso por sospechas de ser uno de los conjurados, y sufrió tortura de seis tratos de cuerda, estando algunos días con grillos en los pies (1895: XX).

Cabe apuntar que, pese a la ligereza con la que se hace referencia a la tortura, la indicación del tormento en concreto permite figurar el suceso lejos de las menciones eufemísticas de otros autores: el trato de cuerdas, también conocido como “tormento de polea” o “garrucha”, consiste en atar las manos del individuo a la espalda y, con una soga colgada del techo a través de una polea, se procede a izarlo hasta dos metros del suelo, por un tiempo indeterminado, mientras lleva pesas o grillos de hierro con un peso de cien libras en los pies. Si aún la confesión no se obtenía, se izaba el cuerpo hasta el techo y se lo dejaba caer con violencia hasta casi tocar el suelo. Esta práctica podía repetirse hasta doce veces, causando dislocaciones incurables. Maquiavelo sufre por seis veces el suplicio, lo cual contrasta significativamente con Álvarez y Juaneda para quienes el político fue “levemente torturado”.<sup>11</sup> Pero recordemos que hay tantas lecturas y posibilidades actualizándose, como lectores hay. Es de esperar que Navarro, aunque brevemente, aluda a ese aspecto si consideramos que al inicio de su trabajo explicita la “modulación” que realiza en la lectura de este personaje: “No es este el sitio donde expondremos el juicio crítico de Maquiavelo y de sus ideas. Lugar más apropiado tendrá al frente de escritos políticos [...]. Aquí solo nos proponemos narrar la vida de este escritor, uno de los más famosos del renacimiento italiano” (1895: V).

---

<sup>11</sup> Quisiera llamar la atención sobre esta elaboración pues es una muestra más del modo en que el acto de leer supone imprimir particularidades en el texto: como lectora, elijo realizar la mención de Navarro en el sentido de la desventura, porque el eje de este trabajo consiste en aproximarnos a las distintas construcciones de Maquiavelo en tanto personaje.

Reparemos ahora en la lectura de Alexander Dumas padre. En el volumen de “La Vila Palmiera” de su libro de crónica y reportaje *Impresiones de viage* [sic], presenta las historias de ciertos personajes de Florencia bajo el título de “Visitas domiciliarias”. El segmento dedicado a “La casa de Nicolás Maquiavelo” es claramente laudatorio y además compasivo con las desgracias del florentino. Presenta ampliamente el martirio al que fue sometido en ocasión de su encarcelamiento a través de la descripción de los *Stinche* donde fue recluso:

Los *Stinche* no eran una prisión, eran una porción de calabozos de los que cada uno tenía nombre, su forma, su destino; era un recinto sombrío y terrible como el infierno de Dante, donde todos los crímenes, todas las aflicciones, todos los suplicios estaban reunidos, donde estaban hacinados confusamente los locos, las prostitutas, los deudores [...]. Allí fue, donde en medio de aquellos desgraciados, privados de su razón, entre aquellas mujeres sin vergüenza, entre aquellos hombres sin honor, se encerró al secretario de Florencia. Los calabozos de su horrible prisión estaban edificadas, o más bien escavados por el modelo s de los *Zilie* de Pádua, y de los *Four de Monza*: eran agujeros circulares donde la víctima no podría estar sentada, ni echada, ni de pie [...]. ¡Ah! Creedme, es una cosa horrible, ver aquel genio [...] sufriendo el tormento con la sonrisa en los labios y no queriendo conceder a sus verdugos el honor de hacerle poner serio (1852: 39).

Imagen terrible; más amarga hacia el final, con la casi insoportable y desgarradora escena de Maquiavelo torturado con una mueca que simula ser alegre. Sin embargo, cuando leemos la carta que Maquiavelo dirige a Vettori, todavía recuperándose de las lesiones, nos damos cuenta que es capaz de darle un giro a la tragedia y neutralizar cualquier afán de exacerbar la desgracia:

Y en cuanto a tener una buena actitud con respecto a la fortuna, deberías al menos complacerte con los problemas que he sufrido, porque los soporté con tal estoicismo que estoy orgulloso y siento mayor estima por mí mismo que antes.

Esto, sumado a la índole burlesca que Forte Monge reconoce en los sonetos, nos devuelve a ese humor característico de Maquiavelo. Algo que al parecer Dumas pierde de vista cuando construye esa imagen lastimera del personaje: afirmar que los

sonetos “están escritos en el estilo cómico y placentero de Burchiello y de Berni” sugiere que, pese a advertir esas particularidades en los poemas, esta cualidad no es reconocida como propia de Maquiavelo, de ahí que remita a los nombres de estos dos escritores cómicos (de los siglos XV y XVI, respectivamente) cuyas composiciones tendían, en un caso, a construir retratos grotescos de personajes ridículos, y en el otro, a metáforas y dobles sentidos eróticos. Que Dumas desligue este aspecto de la personalidad de Maquiavelo contribuye a potenciar eso que él ha leído en este personaje: el genio víctima de una humillante injusticia.

Además de la explicación sobre el tortuoso encierro, Dumas ha consignado íntegramente los dos sonetos escritos por Maquiavelo en ese tiempo, lo cual obedece en gran medida a sus condiciones personales: Dumas es escritor. Así mismo ocurre con Shimose pues, cuando se acerca a la experiencia de la cárcel del personaje, hace de los sonetos el eje de su lectura. Bajo el título “Tres poemas para Giuliano de Médici” y tras un epígrafe que contextualiza al lector (“Al restaurarse el gobierno de los Médici, Maquiavelo fue detenido, encarcelado y torturado. En la cárcel escribió tres<sup>12</sup> sonetos”), se presentan tres poemas que en la organización de sus versos respetan la estructura del soneto: dos cuartetos y dos tercetos, pero en lo que respecta a la métrica y la rima son totalmente libres. Puesto que son reescrituras de los originales (al menos de eso tenemos constancia en el caso de los dos primeros), confrontarlos nos reportará una mirada privilegiada sobre el modo en que Shimose procede como lector. Me permito, entonces, citar los poemas in extenso los poemas y de manera alternativa: uno de Maquiavelo<sup>13</sup> y uno de Shimose:

[Primer soneto]

---

<sup>12</sup> Si atendemos a la verdad histórica, tendríamos que aclarar que los sonetos escritos por Maquiavelo en prisión son dos. El tercero lo escribe una vez que ha recuperado su libertad.

<sup>13</sup> Las versiones de estos poemas están extraídas del libro de Alexander Dumas, su estructura no respeta los versos porque así están consignadas. Antes de citarlos, Dumas señala “He aquí sobre poco más o menos el sentido de los dos sonetos”. Pido que se consideren estas palabras como advertencia.

Tengo, Guiliano, grillos en los pies: las espaldas destrozadas por seis vueltas de cuerda; y no hablo de mis demás desgracias, porque es así como ordinariamente se trata a los poetas.

Las paredes de mi calabozo, rezuman el agua y toda clase de insectos y asquerosas sabandijas: los hay tan gordos y tan bien alimentados que se les tomaría por mariposas: se exhala allí tal hedor, que los albañales de Rocinvalle y los bosques de la Cerdeña, no son sino perfumes comparados con los de mi noble hotel.

Hay un ruido tal que se diría que la tempestad truena en el cielo, y que el Etna muge sobre la tierra. No se oyen más que cerrojos que se corren, llaves que rechinan en su cerradura, cadenas que se arrastran.

Ya es un grito de algún atormentado que se queja al izarle demasiado alto.

Lo que más me fastidia, es que como el otro día, estando dormido hacia el amanecer, se me despierte con un canto lúgubre, y oiga decir: *Se ora por vosotros*.

Pues que el diablo los lleve con tal que vuestra piedad se refiera a mí ¡buen padre! y que haga pedazos estas indignas cadenas [en Dumas, 1852: 40].

## II

Ni juez ni redentor. No tengo pasta de héroe.

No soy conspirador ni me gusta el fracaso

¿Tengo Cara de imbécil? ¿Cómo podría  
estar de acuerdo con un plan tan estúpido?

Del complot nada sabía. La calumnia  
manosea mi nombre impunemente.

Soplonizado estoy, hundido en esta cárcel,  
apestando a sudor, a orín, a chinche,

viendo en las paredes cucarachas  
tan grandes que parecen mariposas.

¿Cómo dejar de oír el golpe del martillo

sobre los remaches? Quitan y ponen hierros.

Hasta en sueños escucho gritos y lamentos,  
y una voz muy dulce que me dice: ¡muérete!

[Segundo soneto]

Esta noche rogaba yo a las musas visitasen con su dulce lira y sus dulcísimo versos a Vuestra Magnificencia para obtener para mí algunas distracciones y para presentaros mis excusas.

Una de ellas se me apareció y me dijo haciéndome avergonzar con estas palabras: — ¿Quién eres tú, pues, tú que osas llamarme así? Yo le dije mi nombre, pero ella por castigarme me pegó en la cara y me cerró la boca.

—Tú no eres Niccolo, añadió ella, tú eres Dazzo, puesto que tienes las piernas y los pies encadenados, y porque estás sujeto como un loco.

Yo quería decirle mis razones, mas ella replicó al punto:

—Vete de aquí, farsante, vete de aquí con tu necia comedia.

¡Oh magnífico Julian! yo apelo a vuestro testimonio: probadla ¡por Dios! Que no soy el Dazzo, sino que soy yo mismo (en Dumas, 1852: 40).

I

¿Eres tú, Maquiavelo? No te reconozco.

¿Qué te han hecho, pobre sombra molida  
entre sogas, cepos, grillos y cadenas?

Tu sonrisa enmascara tus miedos.

Hablas con tu silencio enmazzmorado.

¿Me oyes? ¿Estás vivo aún? “En este calabozo  
todo está muerto, duele el habla, se me hielan  
las palabras de puro escalofrío.

Preso estoy por algo que no sé, lo juro.

Sayones me arrancaron de mi casa  
y me trajeron a esta celda atravesada de cerrojos

Vivo acompañado de mis pensamientos  
y de esta mala suerte que nunca se acaba”.

Solo un loco responde mis llamadas.

Entre estos poemas existen correspondencias generales que pueden puntualizarse en la presencia de cierta idea o término resonando en unos y otros. Vemos que las particularidades que Shimose imprime en su lectura nos reportan, no sonetos al estilo de Berni o de Burchiello, aunque esa dulce voz que dice “¡muérete!” les sea compatible, sino poemas de tono más grave. Eliminadas las interpelaciones que

en los originales se dirigen a Giuliano, queda anulada también la irreverencia que Maquiavelo pretendía. La ironía con que conjura la conmiseración al referirse a los “perfumes de su noble hotel” no encuentra eco esa *cárcel que apesta a sudor, orín y chinche*, aunque las ideas coincidan. Shimose recruce la escena de un personaje que, más bien, pretende aligerar el peso de su desgracia refiriéndose a sus penurias como el trato común que reciben los poetas: se asume como tal y vive, o sufre, en consecuencia. Pero en esto, claro está, hay más burla que estoicismo. Con la súplica a Dios para que le libre de esos que interrumpen su sueño orando por él, le resta importancia a las torturas, figura estas voces como un tormento peor y, a la vez, se mofa de esos creyentes. En la contraparte, es decir, en Shimose, encontramos esa presencia constante del golpeteo de los hierros, los gritos y los lamentos igualmente insistentes, generando un ambiente hostil e irritante sin resquicio para burla o mordacidad alguna. El otro poema (I) es aún más sombrío: Shimose ha optado por indeterminar las voces (apenas unas comillas marcan el cambio y en la mitad del verso; ¿quién pregunta?, ¿quién responde?) para dar lugar a un desesperante efecto de incomunicación, van una hacia la otra pero se desencuentran. Comparte el fracaso de las palabras con el poema de Maquiavelo, pero este proyecta una escena casi cómica en la que el preso es confundido y abofeteado, un personaje ridículo inmerso en la situación también ridícula de hacer valer su identidad por medio de otro: *dile que yo soy yo*, le pide a Giuliano. Si Shimose no realiza estas posibilidades en su lectura y privilegia la furia o el lamento, se debe probablemente a un intento por desterrar el cinismo de la imagen de Maquiavelo, ese con el que aconseja a los príncipes y que, en cierta medida, está implicado en el acto de burlarse de uno mismo. Entonces, de la desgracia del personaje rezuma una pretendida sinceridad en las palabras del personaje.

A lo largo de esta revisión, hemos visto que los mismos hechos son abordados de maneras diversas. Estos acercamientos corresponden al modo en que se los ha

leído y las lecturas dan cuenta de las particulares condiciones de cada lector. Puesto que de principio convenimos en tratar a Nicolás Maquiavelo como texto, observamos que las distintas lecturas de las que ha sido objeto logran “integrar” distintos perfiles del personaje. Existen tantas “lecturas maquiavélicas” como lectores y estas nos reportan múltiples imágenes del *texto* según se potencie o privilegie un determinado aspecto o carácter. Hemos querido presentar, al menos, varias lecturas de algunos de los pasajes de la vida de este personaje y confrontarlos con la lectura que evidencia Shimose en *Reflexiones Maquiavélicas* para marcar las particularidades que el poeta le ha imprimido, esas en las que se cifra la distancia que existe entre Maquiavelo como personaje histórico y como personaje poético.

El Maquiavelo shimoseano, que existe en y a través del poema, está quebrantado por su situación, es más víctima, más ingenuo pues ha caído en los ardides que él mismo ha codificado. Está furioso y desesperado. Es capaz de enamorarse. El Maquiavelo polisémico ha sido captado en su faz de desgracia y debilidad. Shimose, no es de esperar que sea de otro modo, ha leído al Maquiavelo histórico, más propiamente, a los “artefactos” que se han construido a partir de él, y ha elegido *realizar* las trazas insinuadas de su vida íntima, o al menos, ya no los caracteres del hombre público. El texto transformado, como resultado de su concreción en el proceso de lectura y que se da en la conciencia mediante el proceso de recepción, asume la forma de otros textos (algunos de los cuales hemos estado estudiando en este capítulo). A su vez, estos son leídos por Shimose; acontece una nueva transformación, otra concreción y asume la forma de otro texto: *Reflexiones maquiavélicas*. Entonces, si el Maquiavelo histórico es en sí mismo una lectura, el Maquiavelo poético resultaría ser una suerte de metalectura, diremos, la lectura de una lectura. La operación que lleva al personaje desde la historia hasta el poema es equiparable a la que ocurre en las relaciones hipertextuales descritas por G. Genette, concretamente el caso de *transformación directa* que prevé modificaciones en el texto



anterior A para dar lugar al texto B. Se entenderá al personaje histórico como hipotexto del personaje poético, hipertexto. Esta afirmación no es formulada gratuitamente, ni es una simple ocurrencia, tiene la intención de revelar la lógica intertextual en distintos niveles de construcción de este poemario, aspecto que es tratado en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO III

## INTERTEXTUALIDAD Y ENUNCIACIÓN

En el monólogo dramático, la intención de mediatizar la voz pretendidamente autorial supone afectar la enunciación de modo que exista distancia entre el personaje y el poeta. Notamos de inmediato que en *Reflexiones maquiavélicas* la construcción enunciativa excede en mucho la relación “unidireccional”, por llamarla de algún modo, de la voz. Me refiero a que no es posible pensar en la correspondencia, voz a voz, de autor y personaje, ni siquiera de personaje histórico y personaje poético: la evidencia indica que no existe una sola presencia vocal, rasgo que resulta del carácter preponderantemente intertextual del poemario.

Tanto la intertextualidad, entendida ampliamente como la relación que establece un texto con otros, como la presencia de otras voces han sido exploradas por Shimose en obras precedentes. Aunque con menor trascendencia compositiva, estos recursos se anuncian desde *Triludio en el exilio* que parte con una serie llamada “La octava palabra” cuyo intertexto a la Biblia, concretamente los pasajes que corresponden a los momentos finales de Cristo: siete de los poemas que la componen están titulados con versículos que remiten a las que se conocen como las “siete últimas palabras de Cristo”.<sup>14</sup> En torno a ellas, Shimose reelabora y *propone* ocho palabras. En este caso, el intertexto no excede las funciones de un título: hace de portal para el poema, establece un marco para su desarrollo, traza cierta línea de lectura, y es posible percibir el halo de condenación que le confiere en razón de su referencia: el momento definitivo del Hijo de Dios a manos del hombre.

---

<sup>14</sup> Las siete últimas palabras de Cristo son las que pronuncia en su cruz: “Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen” (Lc 23,34); “Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el paraíso” (Lc 23,43); “Mujer, ahí tienes a tu hijo. Hijo, ahí tienes a tu madre” (Jn 19,26); “Dios mío, dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mt 27,36); “¡Tengo sed!” (Jn 19,28); “Todo está cumplido” (Jn 19,30); y “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lc 23,46).

En *Sardonía* el uso del intertexto es más incidental y esporádico; sin embargo, la presencia vocal es un aspecto notable. Las voces, identificables por su tipografía (cursiva o mayúscula) o por presentarse entrecomilladas en forma de discurso directo, aparecen casi como irrupciones haciendo contrapunto a la voz principal:

Nifomaníacas me odian tristemente y la boca se me llena  
de amargura cuando pronuncio la palabra *amigos*.

*Frío caliente frío.*

Una muchacha me llama, desnuda, desde el fuego.

*Canibalismo*

*Minimalismo*

*Trascendentalismo*

Su proliferación e independencia provocan un caos vocálico: una u otra voz toman la palabra sin ser necesariamente consecuencia de la que le precede o antecedente de la que le sigue. *Poemas para un pueblo* abandona este recurso, pero la intertextualidad presenta otros alcances: Sisson identifica a *Canto general* de Pablo Neruda y a la Biblia como intertextos de esta obra y afirma que uno sirve de modelo para su organización estructural, la otra cobra presencia en las referencias crísticas y en la “imitación del lenguaje bíblico” presente en ciertos poemas (1990: 138-140). Este autor se refiere, además, a un intertexto geográfico argumentando que se recurre a la “textualización” de ciertos lugares y zonas de Bolivia (el llano, las minas, la Casa de la Libertad, los valles) (142). Bajo esta lógica, podríamos añadir incluso una intertextualidad musical, considerando que existe una serie titulada “Copla del sur” cuyos poemas son “Cueca chapaca”, “Cacharpaya” y “Tonada”, pero también teniendo en cuenta que ciertas estrofas se construyen según la métrica y la rima de las canciones populares y percuten en el poema como un estribillo.<sup>15</sup>

Por su parte, en *Quiero escribir pero me sale espuma* el intertexto se advierte desde el título. Bornstein señala que en esta obra la intertextualidad funciona como principio

---

<sup>15</sup> Véase “Crónica del Metal”.

intercalante: “brief fragments of alien linguistic material are interpolated in a matrix of authorial discourse” (citado en Sisson, 1994: 157). Frases en quechua o en inglés aparecen alternativamente en el texto, haciéndose parte de él o interrumpiéndolo. A pesar de ser esporádicas, algunas constituyen voces, es decir, son capaces de instaurar su propio lugar de enunciación, no son ecos o meras remisiones hechas por la voz poética principal. Es posible, además, advertir que existen relaciones de hipertextualidad como la que se establece entre “Paráfrasis a un poema de Nizar Kabbani” y “Apuntes en el cuaderno de la derrota” de este poeta árabe; o entre “Preludio afónico”, el poema que inaugura *Quiero escribir...*, e “Intensidad y altura”, poema de Vallejo al que pertenece el verso que le da título a la obra de Shimose.

Incipiente en los primeros poemarios, el uso de estos recursos va cobrando mayor relevancia hasta adquirir un carácter central y estructurante pues se convierte en el eje compositivo de la escritura de este autor. Así llegamos a *Reflexiones maquiavélicas*, obra en la que la relación entre textos diseña la lógica de construcción del discurso poético: lo que hemos entendido como intertextualidad, en sentido amplio, deja de ser un recurso incidental o aislado para establecerse como el fundamento y la red en los que se organiza el poemario, sus manifestaciones más importantes son la intertextualidad y la hipertextualidad según la taxonomía genettiana. Entendida así, la intertextualidad conlleva, la multivocidad: los textos copresentes alcanzan el estatuto de voz debido al papel que juegan en la enunciación y en el discurso.

En principio, identifiquemos los textos que tienen presencia efectiva en esta obra: de un lado, tenemos a los escritos de Maquiavelo, que abarcan tanto su obra política y literaria como su correspondencia. Del otro, está la historia, en la que bien puede incluirse la vida misma de Maquiavelo, por la condición básica de ser un hecho del pasado. Ambas textualidades se presentan de forma explícita en los epígrafes, constituidos por fragmentos de distintas obras de este personaje; pero además,

aparecen sugeridas a través de alusiones y menciones en los poemas. Esta “omnipresencia” del intertexto es un índice del protagonismo que tiene este recurso en la construcción de la obra que nos ocupa.

Los escritos de Maquiavelo propician la presencia de una voz particular que correspondería al personaje del Maquiavelo histórico, así como lo hemos entendido a lo largo del anterior capítulo. Las facetas que priman son las de escritor y político, y el epígrafe constituye su lugar de enunciación, es decir, “habla” desde allí. Frente a este se encuentra la voz del Maquiavelo poético que se manifiesta desde el cuerpo del poema. En este punto, quisiera tomar una precaución respecto a esta voz: no tiene que ser entendida como el personaje poético propiamente, sino como su manifestación, pues el personaje es resultado de todo el entramado que tiene lugar en el poemario, es un constructo.

El modo en que opera el intertexto desde el epígrafe, la identificación de las voces presentes en los espacios textuales del poema (epígrafe y cuerpo del poema) y la relación que estas establecen entre sí y con otros textos son los aspectos considerados en este capítulo. Comencemos este estudio con “Electrocardiograma”, citado in extenso a continuación:

*Quien funda un Estado y le da leyes debe suponer a todos los hombres malos y dispuestos a emplear su malignidad natural siempre que la ocasión se lo permita.*

*MAQUIAVELO. Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio  
Puede decirse, generalizando, que los hombres son ingratos, volubles,  
tímidos, cobardes y codiciosos.*

*MAQUIAVELO. Il príncipe.*

No hice otra cosa que describir  
el corazón del hombre.

En él vi maravillas,  
tierras de amor,  
corrientes cristalinas.

Generoso,  
leal,  
valiente,  
afable,  
compasivo,  
sincero,  
servicial,  
grave,  
religioso:  
el hombre.

La bondad  
mueve la lengua  
de quienes me calumnian.

Tras la lectura notamos que los fragmentos que hacen de epígrafe corresponden a la obra política de Maquiavelo (*Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio, Il Principe*). Ambos afirman el carácter pérfido y la naturaleza malvada del hombre. A partir de estas citas, la voz del Maquiavelo histórico se introduce planteando una línea de pensamiento, una postura. Por su parte, en el cuerpo del poema, la voz que corresponde al Maquiavelo poético parece manifestarse en sentido contrario, pero el cierre sarcástico elimina esa impresión y nos devuelve a lo planteado por los epígrafes. Esto no habrá de leerse como la simple coincidencia de las voces, algo más ocurre en este retorno y considero que, del contraste que advertimos en el modo de manifestarse, surge el esbozo de uno de los rasgos de carácter que contribuirá a formar la imagen del Maquiavelo shimoseano.

Notemos, además, que existe una actitud receptiva de la voz poética; no es ajena a las palabras que le preceden, se establece una relación dialógica entre ellas. En el intercambio no solo el discurso se transforma (en este caso particular) con la presencia del sarcasmo, también se resignifica al personaje: casi vemos a un Maquiavelo que vuelve la vista sobre sus escritos y los desolemniza ofreciendo una

“versión” más ácida y cercana, más personal: la maldad ha dejado de ser un presupuesto de su teoría política y ahora es experiencia, es la vivencia de la injuria.

“A Sandra di Piero” es otro poema en el que las voces de ambos Maquiavelos se encuentran, pero esta vez la relación entre estas voces no supone contraste, sino continuidad:

*... y así ganando tiempo en medio de esta felicidad universal, y gozando lo que nos queda de esta vida que parece un sueño.*

MAQUIAVELO. Carta a Francesco Vettori, 13-3-1513<sup>16</sup>

Quiero celebrar contigo  
la alegría de estar vivo.

Sentir que la carne mañanea  
mientras la gente  
que ayer me adulaba  
y me seguía  
pidiéndome favores  
finge no conocerme.

Al venir a este albergue  
me he dado cuenta  
de tu amor [...].

Tú no huyes de mí como si fuera un apestado.  
Cerca de mi dolor  
tú estás conmigo,  
bajo estas sábanas,  
gimiendo, amando, ardiendo, suspirando,  
mientras mis enemigos me injurian  
y celebran  
mi destierro.

A tu lado [...]

No siento envidia ni rencor,  
ni temo al poderoso,

---

<sup>16</sup> La fecha correcta de la fuente de este fragmento es el 18 de marzo de 1512.

ni soy camaleón del que gobierna.

En ti me encuentro y en tus brazos  
gozo lo que me queda de esta vida  
que parece un sueño.

Esta vez es la cita la que posee tal apertura que es capaz de acoger los primeros versos del poema logrando la cohesión de ambas voces; se integran de manera natural al cuerpo del poema. Nuevamente el lector acude a una intimidad más profunda, la de un Maquiavelo enamorado y redimido del infortunio por obra del amor. Así mismo, el final procura el regreso al epígrafe, reforzando así el vínculo entre las voces, desdibujando la distancia que podría existir entre ellas para dar el efecto de unidad en el texto. El modo en que las voces se acoplan es, en cierta medida, consecuencia de la naturaleza de la fuente del fragmento: una carta que Maquiavelo le dirige a su amigo Vettori, al salir de la prisión; de manera que, la tónica de esta comunicación personal no da lugar al contraste de registros, pues coincide con la de un poema en que se aborda, también, un asunto íntimo.

Por otro lado, es importante considerar que “toda cita supone una tergiversación de sentido debido a la recontextualización del texto citado” (Reyes, 1984: 59). Es así que, al revisar la carta, tenemos que el tono romántico y conmovedor al que se aviene el epígrafe, no lo es tanto: Maquiavelo le cuenta a su amigo que celebra su libertad con un grupo de amigos, “reponiendo fuerzas con alguna muchacha” en el burdel de Sandra di Piero. Por lo que el consuelo del romance percibido en el poema es una construcción dirigida a modelar al personaje poético mediante el énfasis de un aspecto sentimental.

Ocurre, también, que la relación se establece cuando la voz poética prolonga las palabras de la voz histórica: desde el epígrafe se proyecta un locus en el que la otra voz se posiciona y procede a “completar” la historia, a nutrirla. “Voto de silencio” presenta este tipo de construcción a nivel enunciativo:



*Pero si pudiera conversar con vos no haría otra cosa que llenaros la cabeza de castillos en el aire, ya que la fortuna ha querido que, no sabiendo razonar del arte de la seda, ni del arte de la lana, ni de las ganancias y pérdidas en los negocios, solo puedo hacerlo sobre cuestiones políticas y debo o hacer voto de silencio o tratar de las cosas del Estado.*

MAQUIAVELO, Carta a Francesco Vettori, 9-4-1513

Tanto tiempo sin saber qué hacer  
con este sueño pobre  
teñido de sobresaltos.

Haber visto un cielo desplomado  
entre flores y pájaros  
y un bosque en llamas  
al pie de la montaña.  
Mucho he sentido estar aquí,  
sentado,  
contemplando a un hombre  
que lee por las noches  
y por el día  
redacta informes burocráticos,  
dándoselas de leído.  
Para qué venir adonde no me acuerdo,  
donde soy una ausencia que no recuerda nada,  
ni su voz siquiera,  
ni su propio rostro en la piedra donde  
nos mirábamos.  
Perdónenme,  
creo que me han cambiado haciéndome más hombre.  
¿Qué será de mí sin alma donde consolarme,  
sin patria donde olvidarme del dolor?  
Ahora quiero contemplar el río.  
Ahora solo quiero despedirme y recordar  
la amistad de las palmeras.  
Ahora déjenme, por favor, tomar tranquilo  
mi matecito de coca.

La carta referida corresponde a la época de exilio de Maquiavelo. Es casi la presentación de una disculpa a Vettori pidiendo ser comprendido por su insistencia en temas políticos: lo que se había tratado tratado a lo largo de varias cartas era la pretensión de Maquiavelo de encontrar un puesto en la corte papal para su hermano Totto; escribirle a su amigo para discutir la idea hacía parte de la búsqueda de oportunidades para concretar tal pretensión. Sin embargo, despojado del contexto original, el fragmento parece ser la declaración de una convicción personal, la manifestación vehemente de una pasión: las cuestiones políticas respecto de las cuales Maquiavelo tiene solamente dos opciones, tratarlas o callar. El poema, como vemos, realiza la segunda posibilidad: la voz acuciosa del epígrafe no lo es más y la voz del cuerpo del poema lo tiñe todo de pesar; el cambio de tono perceptible sugiere el acaecimiento de un cambio de otro orden entre esos momentos textuales, como si tratara de dos momentos históricos, es decir, entre uno y otro acontece algo que no se registra pero que produce en el hablante la certeza de que el camino a seguir es el del silencio. Callar, en este caso, no resulta del desinterés por esos asuntos, sino de un voto que supone renuncia, restricción. El recuento de las circunstancias que rodean tal determinación se concentra en la imagen del *cielo desplomado*.

Por otro lado, más allá de ese “no saber razonar” que leemos en el epígrafe, la importancia casi ontológica de los “asuntos de estado” se advierte en la tercera estrofa con la aparición de ese hombre a quien Maquiavelo contempla: ese que ya no es él, pues la política, que le era inmanente, le ha sido negada. Los siguientes versos confirman esa escisión: *es una ausencia que no recuerda ni su voz siquiera, ni su propio rostro en la piedra donde se miraban él y el otro*, el despojado, el humano, débil y vulnerable; él es la ausencia, se refiere a sí mismo en tercera persona y se separa de aquel que ya no es.

“Amo a mi ciudad más que a mi propia alma” decía Maquiavelo en la misma carta, afirmación que es aludida cuando la voz poética se pregunta: “¿Qué será de mí

sin alma donde consolarme,/ sin patria donde olvidarme del dolor?". *Post res perditas*, Maquiavelo se aviene al silencio, se despide. La última estrofa sitúa a la voz en un estado más apacible y ofrece una escena que correspondería a la *vita contemplativa* del personaje histórico. Sin embargo, notamos que existen elementos discordantes con la imagen del Maquiavelo florentino y medieval y que, más bien, podrían ser considerados marcas de la presencia autorial. Por ejemplo, la referencia a las palmeras y la del río (no tan excéntrica luego del repaso que se ha hecho respecto al Arno) proyectan una imagen tropical biográficamente más cercana a Shimose. Esta lectura quizás se juzgue prejuiciosa al ligar a Shimose, un beniano, con un elemento icónico de su tierra natal –la palmera–, sin considerar la flora italiana típicamente mediterránea, pero al final del poema irrumpe el “matecito de coca” para sospechar que la subjetividad del poema se está construyendo con algo más que historia biográfica de Maquiavelo. Al respecto, Salgado señala que se trata de un Maquiavelo bolivianizado (1995: 360) sin ahondar en lo que implica este adjetivo, aunque puede deducirse que esta afirmación solo se sustenta en la conjunción del elemento “matecito de coca” y la figura de Maquiavelo. Enfocarnos en el mecanismo de intermediación que está en la base del monólogo dramático será útil para despejar esta cuestión: el poema presenta el proceso de una voz que se supone velo del autor pero, tras la fisura que experimenta hacia la tercera estrofa, da lugar a que se filtren esas marcas que insinúan la presencia de Shimose.

“El reino de la necesidad” es otro poema en cuya enunciación se advierte la presencia de un tercero: entre la segunda y tercera estrofas, la voz principal del poema se pluraliza:

*Bien quisiera que esos señores Medici me empleen, aunque al principio me pongan a dar vueltas a una rueda de molino...*

MAQUIAVELO, Carta a Francesco Vettori, 10-12-1513

La vida  
me quita el sueño

nos ultraja  
nos encoje  
el estómago  
amarga  
la saliva  
puertas  
cerradas  
pies  
cansados  
manos  
vacías  
ojos  
secos  
me crece  
la noche  
en el pecho

Luego de la enumeración, la voz vuelve al singular y así se mantiene hasta el final. Pero ¿a quién se ha incluido versos atrás? Si revisamos el epígrafe, tenemos que se trata de un fragmento de una carta remitida a Vettori, por tanto, la voz que desde allí interviene corresponde al Maquiavelo histórico. En cierta medida, esto descarta que la voz poética esté incluyendo a la del epígrafe, pues esta también es identificable con la de Maquiavelo. Además, la relación que sostienen tiene como base la complementación. Entre estos textos se establece un vínculo en términos de antecedente y consecuencia: el epígrafe, aunque precedente por su naturaleza, tiene más bien un sentido conclusivo en relación al contenido del poema; con esto me refiero a que ese deseo de Maquiavelo de ser empleado por los Medici, aunque sea para dar vueltas a una rueda de molino, resulta de la penosa situación figurada en el poema:

de rodillas,  
suplico

(sin pan  
los días  
son  
más  
largos).

El cierre es contundente si nos devolvemos al epígrafe; es decir, si hacemos el ejercicio de leerlo a continuación de los versos finales. Esta sencilla inversión confirma que ambas voces se desarrollan e integran en la misma línea. Las voces del Maquiavelo histórico y del poético se desenvuelven coordinadamente, así se completa el sentido del poema, sin que una se torne ajena para la otra. Entonces, el uso del plural observado en aquellos versos sugeriría o permitiría entrever que esa situación de hambre y ultraje es compartida por alguien más y atendiendo, nuevamente, a la naturaleza del monólogo dramático, este cambio en el número del pronombre podría leerse como otro rastro de la presencia autorial. Quiero ir marcando esta suerte de rastros para retomarlos más adelante y elaborar en torno a ellos.

Ahora bien, el encuentro de las voces identificadas con un Maquiavelo histórico y otro poético excede el plano personal o confesional y el contexto del exilio. Así tenemos a “El profeta desarmado” que parte con un epígrafe de *El Príncipe*, el cual hace de marco pero también proporciona al lector el referente del poema. Veamos:

...todos los profetas armados han vencido,  
y los desarmados se han arruinado.

MAQUIAVELO, *Il Principe*

Desde la ventana de mi despacho veo  
tu suplicio.

El hedor a chamusquina sube al cielo.

*Pax, pax, et non erit pax*

Ya no estás entre nosotros

para seguir viendo  
cómo Dios  
abandona a los débiles.  
“Los Estados  
no se sostienen con el rezo  
del rosario  
o  
del padrenuestro”,  
decía Cosimo de Medici.

¿Quién tiene razón?  
Tu palabra encendida,  
llena de música moral,  
voz áspera que llora el paraíso,  
canta,  
acusa,  
juzga  
y condena.

Esos grandes ojos encendidos como brasas,  
ráfagas de apocalipsis al pie del púlpito

*arrepentíos, el fin se acerca*

golpeando,  
amenazando,  
castigando

*vivís como cerdos*

(victoria ilusoria  
y sin futuro)

La voz poética, identificable con la de Maquiavelo, se envuelve en una suerte de narración e interpelación hacia alguien cuya identidad desconocemos, pero el epígrafe viene a echarnos luces al respecto: cuando revisamos *El Príncipe* hallamos que este fragmento corresponde al capítulo en el que se trata la conveniencia del uso de la

fuerza (“De los principados nuevos que se adquieren con el uso de las armas propias y el talento personal”) y menciona a Fray Jerónimo Savonarola como uno de los que, no teniendo los medios para constreñir, falla en sus propósitos:

Como sucedió en nuestros tiempos a Fray Jerónimo Savonarola, que fracasó en sus innovaciones en cuanto la gente empezó a no creer en ellas, pues se encontró con que carecía de medios tanto para mantener fieles en su creencia a los que habían creído como para hacer creer a los incrédulos (Maquiavelo, 2011: 21).

He ahí la referencia base de “El profeta desarmado”,<sup>17</sup> título que, por otro lado, es el denominativo que Maquiavelo usaba para referirse a Savonarola (Guisado, 2014). La figura de ese religioso hace al cuerpo del poema: enardecido contra la Iglesia corrupta, los gobernantes depravados y los múltiples vicios de la sociedad florentina de su época fue condenado a muerte “como hereje, cismático y por haber predicado cosas nuevas” (Esponera, s. f.). Lo estrangularon y quemaron en la plaza pública y sus restos fueron lanzados al Arno.

Con tus manos finas y violentas  
señalabas el mundo que no existe.  
Tú buscabas la muerte,  
tu gloria era el fracaso.

El fuego que todo lo purifica  
consume tu fealdad.  
Ahora sabes que el error se paga,  
la estupidez se paga [...].

Cuando mañana  
tus cenizas,  
aún tibias,  
sean barridas  
y arrojadas al río,  
solo serás  
una breve referencia en alguna enciclopedia.

---

<sup>17</sup> Es casi anecdótico pensar en que la madre de T.S. Eliot, precursor del monólogo dramático, escribió un poema dramático sobre el martirologio de Savonarola.

La vida continúa.

Aun si no supiéramos de quién se trata, es importante reparar en lo que estos versos dicen del sujeto de la enunciación y no así del objeto. El epígrafe corresponde a una reflexión política, es una abstracción que en el texto fuente desemboca en un ejemplo: “Moisés, Ciro, Teseo y Rómulo no habrían podido hacer observar por tan largo tiempo sus ordenamientos de haber estado desarmados, tal como en nuestros días acaeció a Savonarola” (Maquiavelo, 2011: 21); el poema reescribe ese ejemplo, otorgándole no solo la fuerza de la historia personal que lo nutre con rasgos narrativos, sino también el ímpetu de una crítica sentida respecto a la suerte del religioso. Cuando leemos a la voz poética involucrada de este modo, no podemos dejar de pensar en un Maquiavelo que habla, igualmente, desde el infortunio, que compenetrado con la desgracia (política) ajena no puede evitar cargarla con la suya. ¿Acaso no ha fracasado él también? ¿Acaso no ha sido víctima de sus convicciones? Del mismo modo, la vida continuará cuando sus cenizas sean barridas.

Quisiera apuntar cómo, además de la voz histórica que tiene parte en el epígrafe, el poema abre paso a la presencia de otras voces; una de ellas, la voz de Cosimo de Medici, es introducida mediante la citación. Voy a referirme brevemente a ella: la voz de El Viejo aparece en forma de discurso restituido, más por obra del entrecorillado que de la formulación misma. Tras el rastreo de la fuente original, encontramos el estudio introductorio que Manuel de Artaza hace a una edición de *El príncipe*. Allí las palabras de Medici aparecen traspuestas: “porque como dice Cosimo el Viejo, artífice del dominio de los Medici sobre la república florentina, en las *Historias de Florencia* [sic], los estados no se sostienen con ‘padrenuestros’ (*con el rosario en la mano*)” (2000: 42). En *Historia de Florencia*, las palabras de Cosimo se presentan integradas a la anécdota en forma de cita:



Dijéronle algunos ciudadanos, cuando volvió del destierro, que arruinaba la ciudad y ofendía a Dios expulsando de Florencia tantos hombres honrados; y él contestó “que era mejor una ciudad arruinada que perdida; que dos canas de paño rojo hacían un hombre de bien, pero los Estados no se gobernaban con el rosario en la mano” (Maquiavelo, 1892: 88).

Estas palabras contrastan con el perfil que de Cosimo de Medici se proyecta. La respuesta que Niccolo de Uzzano dirige a Niccolo Barbadoro, ante su pretensión de expulsar a Medici del gobierno, es muy ilustrativa al respecto:

Those actions of Cosmo which lead us to suspect him are, that he lends money indiscriminately, and not to private persons only, but to the public; and not to Florentines only, but to the condottieri, the soldiers of fortune. Besides, he assists any citizen who requires magisterial aid; and, by the universal interest he possesses in the city, raises first one friend and then another to higher grades of honor. Therefore, to adduce our reasons for expelling him, would be to say that he is kind, generous, liberal, and beloved by all. Now tell me, what law is there which forbids, disapproves, or condemns men for being pious, liberal, and benevolent? (Machiavelli, 1847: 191).

Pese al carácter represivo de su gobierno y su célebre justificación: “más vale una ciudad devastada que una ciudad perdida”, Cosimo Medici fue capaz de sostener su imagen de buen hombre. Cuando sus palabras son citadas en “Profeta desarmado” no solo se revela el intertexto con *Historia de Florencia* sino también se alude al pensamiento político de Maquiavelo: en *El Príncipe*, ante el dilema de si es mejor ser amado o temido, Maquiavelo afirma que sería mejor para el gobernante ser uno y otro al mismo tiempo. Al parecer, Cosimo consigue hacerlo y su presencia en el poema genera implícitamente la interacción entre ejemplo y contraejemplo (Savonarola).

Ahora bien, ¿qué hay en el gesto de “restituir” (de acuerdo a Genette) el discurso de El viejo? En el efecto inmediato se percibela intención de darle mayor corporalidad a su existencia textual, es decir, que Medici esté materialmente en el poema en tanto sea identificable en estas palabras. Así, desde su posición en la enunciación poética, puede oponerse, tal como ocurriera históricamente con su

familia, a esa otra voz que hace parte del poema, la de Fray Savonarola que, dispuesta en cursiva, interviene espontáneamente sin que la voz principal la aluda o la remita. Su forma, sin duda, proporciona mayor dramaticidad al conjunto, pues hace de contrapunto y percute en medio de los otros versos con una presencia viva e independiente, probablemente, tan rebelde como lo fue en la historia.

La proximidad casi sistemática, que se ha estado observando, entre epígrafe y cuerpo del poema queda de lado cuando leemos “Agonía de Maquiavelo”. La relación entre esas dos instancias textuales parece diluida, sobre todo a nivel del contenido y de la correspondencia entre sus voces: no hay remisión, ni alusión, ni contradicción. Ambas, aunque identificables con la voz de Maquiavelo, discurren como en líneas paralelas:

*Es necesario, pues, ser zorro para conocer las trampas, y león  
para ahuyentar a los lobos.*

MAQUIAVELO, *Il Principe*

Atravesar el fuego sin quemarme.  
Hablar con el silencio. Ver  
el sol que arde en la memoria  
del futuro.  
Querer, vivir, soñar:  
la conciencia y la historia.  
Llora el pensamiento sabiéndose mortal.

Extrañamente no hay nada que resuene entre uno y otro. El contexto original del fragmento que hace de epígrafe no presenta mayor oportunidad para vincular estos textos. Podríamos afirmar que se trata de una relación paratextual que no alcanza al intertexto, a diferencia de lo que ocurre en los otros casos, en los que la relación intertextual es explícita: el epígrafe tiene presencia efectiva al interior del cuerpo del poema, existe en él, incide compositiva o estructuralmente, dirige la enunciación.

Sin embargo, explorando en un nivel más profundo, notamos que “Agonía de Maquiavelo” hace del pensamiento del político su intertexto, concretamente, en lo que respecta a la concepción de la historia. El verso “la conciencia y la historia” es clave al momento de leer este poema, pues alude al concepto de *conciencia histórica* del que se reconoce a Maquiavelo como precursor. Es difícil intentar reducir esta noción, pero podemos al menos señalar que su interpretación abarca tres aspectos: la autoconciencia del sujeto como ser temporal y creador de la historia, la percepción de un sentido histórico de los sucesos y la posibilidad de un conocimiento histórico. La idea de la historia como *magistra vitae* está implícita: se busca en el pasado, instrucciones útiles y aplicables a las acciones del presente. La historia es una fuente de conocimiento en virtud de la experiencia. La obra política de Maquiavelo resulta precisamente de la lectura y la reflexión de los hechos históricos, y de su sistematización o abstracción en máximas como la que hace de epígrafe.

El intertexto no se reduce, como vemos, a la participación manifiesta de los textos, ni la enunciación se agota en la interacción de las voces del Maquiavelo histórico y del poético. En la red intertextual se ensamblan otras voces que constituyen piezas importantes del sistema enunciativo. Una de ellas, la de un tercero, juega un papel fundamental en el desarrollo de la obra. El texto marca un recorrido vital que, en gran medida, es impulsado por esta voz capaz de asumir distintas funciones. “The role played by [this] voice depends on what intertextual practices and hypertextual transformations are employed in producing the text” (Sisson, 1994: 225). La producción textual está determinada por la cualidad generativa del epígrafe: frente a este, la voz del cuerpo del poema, así como hemos estado viendo, toma una posición y, de este modo, se establece una relación dialógica. El epígrafe hace de disparador de la enunciación.

Uno de los roles más usuales de esta voz es el de narrador. “Maquiavelo y las mujeres” muestra el modo en que el tercero refiere cierto aspecto de la vida del personaje a partir de una transformación del epígrafe:

*Si deseáis escribirme algo a propósito de las damas, no dejéis de hacerlo. En cuanto a los asuntos serios, hablad con aquellos a quienes les gustan o los comprenden mejor que yo. Nunca me causaron más que contrariedades, en tanto que aquellas me hacen experimentar solo dicha y placer.*

MAQUIAVELO, Carta a Francesco Vettori, 3-8-1514

Le gustaba la pachanga  
como a cualquier hijo de vecino.  
Los asuntos serios lo aburrían.  
Las ñatitas, en cambio,  
le dieron la felicidad que nunca  
conocerán  
los poderosos.

Siuviésemos que ocuparnos únicamente del “tema”, coincidiríamos en que ambos segmentos lo comparten; aunque cada uno es un discurso particular, el cuerpo del poema retoma lo sugerido en el epígrafe. El tercero somete las palabras de Maquiavelo a una interpretación libre y las refiere desde su perspectiva: el asunto se vuelve más ligero, lo cual se explica por el uso de un lenguaje más sencillo y directo, pero también por la distancia que ese tercero experimenta respecto del hecho que se está tratando; mirar desde el exterior otorga la posibilidad de simplificar el drama de Maquiavelo, de darle un giro hacia la irreverencia. Las palabras que hacen de epígrafe, más aun en su contexto, denotan resentimiento y no tanto ese disfrute de lo mundano que el tercero enfatiza.

Es además importante reparar en las diferencias léxicas que existen entre el epígrafe y el cuerpo del poema. Términos como “pachanga” y “ñatitas”, o expresiones como “cualquier hijo de vecino” hacen a la ligereza expresiva que caracteriza a la voz, pero a la vez revelan una separación temporal, mayor a la que el tiempo verbal insinúa. Es decir que, si bien el pasado marca una distancia entre el hecho y el

momento de la enunciación, las particularidades del léxico señalan un espacio específico.

“The anachronism, however, produces a temporal dislocation while the colloquialism produces a spatial dislocation that ‘Bolivianizes’ the text” (Sisson, 1994: 266). El rol narrativo de la voz supone inevitablemente el anacronismo, en tanto existe esa separación temporal entre el pasado diegético y el presente desde el que la voz lo refiere. El cruce entre las dislocaciones temporal y espacial le confiere al tercero un contexto que lo determina, le permite desmarcarse de la voz del epígrafe y erigirse como una presencia vocal particular y con carácter propio. En esos indicios que Sisson considera una “bolivianización” textual, aparece sugerida, otra vez, la presencia autorial.

“Político en paro” presenta también la voz de un tercero que asume el papel de narrador. Su relación con el epígrafe es más discreta, pues este sirve para contextualizar el cuerpo del poema:

*Maquiavelo fue despojado de todos sus empleos y salió desterrado de Florencia.*

De mañanita  
se levanta,  
sale a cazar zorzales  
deambula por el bosque,  
observa el trabajo de los leñadores,  
se sienta junto a las fuentes  
y lee poetas  
que le hablan  
de anores y destierros.  
Va al mesón,  
come y bebe  
con la gente humilde,  
juega a los naipes y se lía  
en gruesas discusiones con  
el posadero,  
el molinero  
el carnicero



poético de Shimose. Quizás se observe en que no habría una diferencia sustancial en que sea relatado en voz de Maquiavelo o en la de un tercero, y sin embargo, este recurso es fundamental para proyectar un rasgo constitutivo del personaje del monólogo dramático: contrariamente a un simple hablante lírico, no es dueño de la verdad, sus palabras revelan más de lo que cree decir (Thanoon, 2009: 18). En el caso de *Reflexiones maquiavélicas*, esa revelación que le excede está puesta a cargo de otras voces.

Existe, además, otra relación que “Político en paro” establece con otro texto, se trata de “Maquiavelo a San Casciano” de José Ángel Valente. Sisson considera que este poema podría ser visto como un vínculo entre la carta a Vettori y “Político en paro”, como un modelo para la transformación poética de dicha carta (Sisson, 1994: 250); pero la transformación hecha por Valente únicamente afecta el modo y, en la enunciación, conserva la primera persona. Al comparar los tres textos, se observa que las relaciones de hipertextualidad se presentan en cadena, es decir, que el hipotexto directo (por llamarlo de algún modo) de “Político en paro” es “Maquiavelo a San Casciano” y la carta a Vettori es una suerte de hipotexto en segunda instancia, indirecto. Esta apreciación se sustenta, por un lado, en el hecho de que el poema de Valente presenta más detalles del contenido y elementos del léxico de la carta y la persona en la enunciación, lo cual sugiere un vínculo más estrecho entre estos textos; por otro lado, el poema de Shimose contempla la mayor parte de las acciones referidas en el poema de Valente, pero con menos detalle; ningún hecho considerado en “Político en paro” excede, en contenido, a aquellos elegidos para la construcción de “Maquiavelo a San Casciano” (nutridos de pormenores presentes en la carta), más bien, se opta por formulaciones más escuetas y breves. El poema de Shimose no presenta “indicios” de que se hubiera privilegiado la transformación de la carta; estos indicios consistirían, por ejemplo, en consignar, en alguno de los hechos

“compartidos” con el poema de Valente, un detalle, presente en la carta, que este hubiera decidido no incluir.

Otro aspecto relevante en el análisis de las relaciones hipertextuales de “Político en paro” es la alusión a la caza de aves que hallamos en los tres textos. En la carta, Maquiavelo narra:

Me levantaba antes del amanecer, preparaba las ligas y salía con una carga de jaulas a la espalda [...]. Cazaba dos, cuando más seis tordos. Pasé así todo setiembre; después esta distracción despreciable, extraña a mis gustos y ejercitada casi por despecho, me ha faltado también para mayor contrariedad mía.

No es significativo que sean tordos o zorzales, aunque Sisson explica el uso de la palabra “zorzales” por su propiedad sonora y por el afán de crear una imagen vívida en el poema al especificar el tipo de ave (1994: 254); pero, al parecer, confunde los pasajes pues, como vemos, esto es algo que también ocurre en la carta (“Levavomi innanzi dî, inpaniavo, andavone oltre con un fascio di gabbie addosso [...]; pigliavo el meno dua, el più sei tordi”<sup>18</sup>): se especifica el tipo de ave. Esa apreciación parte del análisis de la palabra “uccellare” (“Partitomi del bosco, io me ne vo a una fonte, et di quivi in un mio uccellare”<sup>19</sup>) que designa a una trampa para cualquier tipo de aves, sin embargo, en el orden de los hechos narrados por Maquiavelo, esta referencia es posterior y, como puede deducirse de los textos, dicho orden fue considerado por Valente y Shimose, de modo que la proposición de Sisson no es válida en lo que concierne a este aspecto.

Ahora bien, despejado lo anterior, es importante observar que la madrugadora actividad de cazar aves ya no ocurre más, no solo porque así se infiere del tiempo verbal empleado, sino también porque el propio Maquiavelo lo afirma: pasado septiembre, esta distracción le faltó. La carta prosigue de este modo:

---

<sup>18</sup> Se acude a la versión en idioma original de la carta para hacer este análisis.

<sup>19</sup> Traducido así en las versiones consultadas: “Salgo del bosque, voy a una fuente y desde allí al sitio donde tengo montadas las trampas para los pájaros”.



Os diré en qué consiste mi vida ahora. Me levanto por la mañana con el sol y me voy a un bosque que poseo y estoy haciendo talar; dos horas me paso en él, viendo los trabajos del día anterior y charlando con los leñadores que siempre tienen algún pleito a la mano [...].

Maquiavelo comienza, esta vez sí, el relato de su día a día. Observemos que incluso el tiempo verbal cambia y corresponde con la percepción de actualidad y habitualidad de las acciones narradas. Tras referirse a sus propios conflictos con sus compradores de leña, le cuenta a su amigo que *se marcha del bosque, va a una fuente y después hacia el lugar de las trampas para los pájaros*; así discurre hasta el final del día.

En el poema de Valente, esa narración se transforma del siguiente modo:

Al tordo que madruga en los olivos  
tiendo tempranas redes,  
mientras dura setiembre  
y un cielo gris apaga  
el eco doble de esta pena  
en pobreza y destierro.

Tengo un bosque  
cuya madera hago talar, pues de tan poca  
riqueza me sustento (2004: 240).

Vemos que la caza se alude como una actividad de septiembre, tal como se relataba en la carta. Sin embargo, el uso del presente indicativo vuelve ambigua o, más bien, transforma la temporalidad; en este caso, septiembre podría ser entendido como el tiempo de la enunciación y la caza al inicio del día, una actividad vigente, aunque el corte provocado por la larga sangría al inicio de la segunda estrofa podría ser entendido, también, como la separación temporal de esas acciones. Esta marca se repite en la primera estrofa del poema de Shimose, justo en el verso que remite a sus visitas al bosque, actividad que (ya lo dijimos) era la primera de día en su “vida de ahora”. De cualquier modo, lo que en la carta, claramente, se inscribía en el pasado pasa a ser parte de la actualidad. Esta dislocación generada en “Maquiavelo a San Casciano” se consolida en “Político en paro”: cazar aves *de mañanita* no solo es actual

sino también cotidiano, Maquiavelo empieza así su día, lo que no ocurría, según la carta. Por supuesto, un reclamo por la fidelidad al hipotexto es absolutamente impertinente y contrario a la naturaleza misma de hipertextualidad, lo que interesa destacar en este punto es la cercanía que se revela entre ambos poemas, que sugiere lo observado más arriba respecto a que “Político en paro” establece relaciones de hiperotextualidad con la carta a Vettori del 10 de diciembre de 1513 y, más cercanamente, con “Maquiavelo a San Casciano”.

Por otro lado, es importante no perder de vista que vuelve a introducirse un elemento heterogéneo que alude a otro contexto y que provoca cierto disturbio en la articulación textual:

juega a los naipes y se lía  
en gruesas discusiones  
el posadero,  
    el molinero,  
        el carnicero  
(los carajea,  
les mienta a la familia,  
gesticula)

Conforme la voz dirige la aparición de los hechos y con el uso de un registro y un tono que sostiene su unidad, el poema va desarrollándose. Existen ciertas marcas que muestran a la voz suficientemente implicada con el presente del hecho. Se advierte, por ejemplo, la participación del tercero como espectador cuando se señala que Maquiavelo “gesticula”. Tal referencia ubica al tercero en un punto probablemente lejano, pero al interior de la escena, desde donde no puede oír pero sí ver. El uso del presente verbal también insinúa la proximidad temporal del hablante respecto de su objeto. Pero “carajear”, un coloquialismo que designa la acción de regañar soezmente, se convierte en un elemento de fractura que revela la posición ajena de la voz, es decir, contextualmente distinta, lo que nos devuelve a la idea de esa

presencia autorial del monólogo dramático, pretendidamente encubierta, que va mostrándose y dando indicios de su cercanía con el personaje.

Ahora bien, el tercero narrador se perfila generalmente como biógrafo, los hechos que refiere corresponden o rodean a la vida del personaje histórico. Luego de los dos poemas-prolegómenos con los que parte *Reflexiones maquiavélicas*, tenemos a “Crónica florentina”, el primer poema que entra de lleno al abordaje poético de la vida de Maquiavelo desde la perspectiva de un tercero:

Creció entre puñales y venenos.  
(De las ventanas  
penden  
los ahorcados).  
Los Papas  
no se andaban  
por las ramas.  
Los príncipes devotos  
guerreaban,  
torturaban,  
robaban,  
fornicaban.  
Él  
se limitaba a obedecer,  
mientras los banqueros  
defendían los derechos de la rosa;  
él  
ganaba apenas 128 florines de oro al año  
(no estaba mal,  
pero era poco).  
La ambición no dormía en las ciudades  
mientras  
él,  
pobre hombre lleno de proyectos,  
viajaba  
y observaba  
y escribía:  
“No tengo con qué dar de comer

a mis sirvientes  
y a mis caballos,  
que no pueden vivir  
de promesas”.

Caído en desgracia,  
le echan de su cargo,  
le encarcelan,  
le torturan.

Así conoció a los hombres y él  
—bueno y apacible—  
codificó la infamia.

Este poema constituye una sucinta biografía del personaje que rescata aspectos relevantes, tendientes a enfatizar sus infortunios. La voz del tercero los refiere procurando generar el lazo entre el contexto y la situación personal de Maquiavelo. Esta integralidad en el tratamiento del personaje es elocuente. Muy cerca de esta propuesta poética, Louis Gautier, en el prólogo del trabajo biográfico que dedica al político florentino, señala:

Maquiavelo es producto de su medio y de su época. Ha sufrido la influencia de lo que ha visto a su alrededor siendo joven, y también de todo lo que ha ocurrido en el plano político y militar mientras él se encontraba en funciones en la cancillería florentina y que, por cierto, constituye la historia de la Europa occidental a principios del siglo XVI (1992: 8).

Cabe destacar que, en este caso, la enunciación no se activa por causa de un intertexto explícito, me refiero a que no existe un epígrafe que “provoque” el discurrir de la voz poética; la construcción del poema sugiere, más bien, la transformación de un hipotexto indeterminado (una o varias biografías, textos o documentos históricos). Por otro lado, se pone de manifiesto una relación intertextual precisa y directa en el momento en que la voz poética da paso a otra, presente a modo de discurso traspuesto, identificable con la de Maquiavelo: “No tengo con qué dar de comer/ a mis sirvientes/ y a mis caballos/ que no pueden vivir/ de promesas”. Este fragmento,



Por ahora  
me consuelo  
escribiendo  
poemas de amor que no leerán nunca  
los enamorados.  
Mi reino es de este mundo”.

La voz del narrador biógrafo no proporciona más que un par de datos, brevemente comentados, sobre la esfera privada de la vida del personaje, el resto es puesto en voz del propio Maquiavelo dándole continuidad a esa configuración personal e íntima de su carácter. Las comillas se encargan de dotarle de la verosimilitud de la que el fragmento del otro poema goza; pues, en este caso, la voz atribuible a Maquiavelo es supuesta, lo cual se advierte en la dislocación que generan los versos del paréntesis, en los que reconocemos una idiosincrasia distinta a la que se esperaría del florentino. Esta voz, pretendidamente restituida, se construye para corresponder a los fines de poema: revelar la faceta humana de Maquiavelo, propósito anunciado desde el título “Un hombre llamado Maquiavelo”.

El intertexto nuevamente es indeterminado: algunas biografías hacen un retrato muy somero de la apariencia de este personaje y su obra poética es mencionada muy tangencialmente. Sin embargo, el verso final sostiene una evidente relación de transformación hipertextual con el versículo 36 del capítulo 18 del libro de Juan: cuando Pilato le pregunta a Jesús si es rey de los judíos, este responde: “Mi reino no es de este mundo”. Eliminar la negación que, en las palabras de Cristo, sugería divinidad y trascendencia revela una intención semántica muy concreta, que condice con lo que ya se ha apuntado: figurar y enfatizar la dimensión humana de Nicolás Maquiavelo, quizás no común, pero sí cercana a cualquier otro en cuanto reconoce las limitaciones de su naturaleza, su fragilidad, su contingencia.

Más narrador que biógrafo, esta voz reaparece varias páginas más adelante en “Marietta Corsini”. La esposa del personaje que nos ocupa se convierte en el objeto de

su discurso. El poema construye una suerte de semblanza de esta mujer, pero sus elementos compositivos están determinados por la relación que sostiene con Maquiavelo:

Marietta,  
hija de Lodovico,  
se casó ilusionada  
como todas la jovencitas de su edad,  
pero pronto comprendió  
que la vida de un político  
es una discreta  
locura  
irremediable.

Aunque no literal, no tarda en aparecer la referencia a Maquiavelo:

El marido vivía  
dedicado a los asuntos del Estado:  
viajes,  
reuniones,  
francachelas.

(Alguna vez  
le fueron con el chisme  
de que su hombre  
la engañaba [...])  
callada,  
cerró puertas y ventanas,  
ordenó la casa,  
parió seis hijos  
y soportó en penumbras  
la ausencia  
de aquel  
que la llamaba  
cariñosamente  
Monna  
Marietta.

La figura de Marietta está condicionada por la de su esposo, se construye de modo asociativo, me refiero a que los rasgos de carácter que son advertidos en el

poema derivan de una elaboración hecha en torno a los datos biográficos de Maquiavelo. Pensemos, por ejemplo, en la difícil situación que Marietta enfrentaba debido a las ausencias de su marido: no hay biógrafo que se haya ocupado de reseñar las labores de esta mujer, sin embargo es una información deducible de aquella que se tiene sobre el político: sus prolongados viajes de trabajo, sus múltiples infidelidades, sus problemas de dinero. Entre la correspondencia de Maquiavelo que ha sido rescatada, solo existe una carta de Marietta en la que expresa su deseo de recibir más cartas suyas y en cuya despedida le recuerda volver a casa (Carta de M. Corsini del 24 de noviembre de 1503), lo que sugiere la medida de su soledad.

El final del poema fortalece esa construcción dependiente:

Su oscuridad  
iluminaba  
los trabajos  
del ilustre  
secretario.

Entonces, es más correcto decir que la voz se ocupa de retratar a la esposa de Maquiavelo y no así a Marietta Corsini. Las referencias insisten en la abnegación de su labor doméstica, en su apacibilidad, algo que se ajusta a lo que muchos biógrafos han dicho respecto a la vida familiar del político y que Antonio Cruz rescata: “Maquiavelo fue feliz en su matrimonio y supo hacer de su vida la mejor obra de arte” (2002: 65); aunque existen aquellos que insisten en que eso no era tan cierto, las razones no tienen origen en Marietta; así, De la Rosa señala que “[l]a vida familiar de Maquiavelo no pudo ser muy feliz, tanto por su necesidad de viajar constantemente como por las dificultades económicas y los inevitables vaivenes de la política” (2014: 176). En cualquier caso, lo evidente es que el intertexto biográfico corresponde a Maquiavelo y no a Marietta propiamente. La enunciación se articula desde allí: la voz integra en la figura de Marietta estos contenidos que ha “extraído” de la vida del otro, le construye una historia recurriendo a esos elementos, tradicionalmente, no adscritos a ella.



La enunciación revela la trasposición biográfica. No será necesario detenernos demasiado para explicar la distancia que existe entre *Maquiavelo tuvo seis hijos con Marietta Corsini* y “[Marietta] parió seis hijos”. Las acciones cambian de polo, Marietta es el sujeto activo y protagonista: se casó, parió seis hijos, soportó la ausencia, iluminó los trabajos de su marido, etc. Pero el discurso no se desentiende del eje principal de la obra de Shimose: la voz se refiere indirectamente a Maquiavelo. Construir la imagen de esta mujer es un recurso para proyectar la imagen de un esposo ausente. Puesto en perspectiva, el poema supera la construcción de una semblanza de Marietta y propone una mirada más sobre la intimidad de Maquiavelo, gesto decisivo en la definición del carácter del personaje shimoseano. Cabría preguntarse por qué se opta por este recurso, bien podría haberse abordado directamente a Maquiavelo. Considero que se debe a la necesidad de objetivar al personaje: trabajar siempre y solamente a o desde él limita su configuración a la descripción o a la noticia de ciertos hechos biográficos. Cuando se admiten otras subjetividades y, por supuesto, otras voces, el personaje tiene la posibilidad de existir de modo más vital, de modelarse a través de la interacción con esas otras presencias.

Ahora bien, continuemos con otro de los roles destacables del tercero, el de comentarista: su voz establece una relación dialógica directa con la voz del Maquiavélico histórico. Nuevamente, el epígrafe se erige como un generador textual y como el lugar de enunciación de Maquiavelo. La otra voz se produce motivada por las palabras contenidas en el texto que le precede. “Dedicatoria a un duque ingrato” es un gran ejemplo de esta interrelación:

IL PRINCIPE DI NICCHOLO MACHIAVELLO AL  
MAGNIFICO LORENZO DI PIERO DE MEDICI

Al Magnífico no se le movió ni un pelo.  
(Aseguran que ni siquiera se tomó el trabajo  
de leer la dedicatoria).  
¡Pobre Maquiavelo!  
Los que aspiran a ganar la protección del príncipe,

¡que aprendan!

En el afán de hallar la buena voluntad de Medici, Maquiavelo le dedica su obra y se la hace llegar como regalo de cumpleaños. Se dice, y esto ha sido referido ya en el anterior capítulo, que Lorenzo no prestó mayor atención al obsequio y que estaba muy entretenido y bastante más contento con los perros de caza que también había recibido en esa ocasión. Considerando esto tenemos dos intertextos en el poema: el primero es explícito y está ubicado en el epígrafe, desde allí habla el Maquiavelo histórico; el segundo está implícito en la voz del cuerpo del poema, de hecho, la constituye, y se trata justamente del pasaje biográfico ya aludido. Pero la segunda estrofa excede al intertexto, la voz cobra independencia y se manifiesta poniendo en ridículo las pretensiones de Maquiavelo. La irreverencia del tercero frente a la gravedad del epígrafe da lugar a la “desmitificación” del personaje. Es probable que al leer este poema el rictus maquiavélico (en la acepción común) de Maquiavelo, desaparezca: el astuto luce ingenuo ahora.

Quiero insistir en la importancia de este tipo de fracturas que inciden en la imagen popularizada de Maquiavelo. Esta actitud de juicio, esta mirada desolemnizadora, esas ácidas palabras que vierte el tercero sobre las palabras del político contribuyen a la configuración del personaje poético, crean una distancia significativa respecto de su perfil histórico. El Maquiavelo shimoseano deriva de este proceso de resemantización que consiste, básicamente, en ir desmontando al otro.

Un aspecto significativo de estas relaciones intertextuales es el efecto que produce en la enunciación. El epígrafe se presenta como una escritura inmutable y despersonalizada, si lo consideramos un lugar de enunciación del Maquiavelo histórico es porque se tiene certeza del intertexto. Frente a él, la voz del cuerpo del poema constituye una fuerza activa capaz de revitalizarlo: desde su lugar de enunciación, el tercero-comentador actualiza el epígrafe, lo inserta en la relación

dialógica y lo resignifica inscribiendo en el fracaso aquello que tenía pretensión de poder. Las conclusiones las concede la misma voz: “¡Pobre Maquiavelo!”.

Otros dos breves poemas presentan la misma construcción enunciativa. El epígrafe funge como disparador textual, el cuerpo del poema se articula como respuesta y pone en crisis los postulados políticos de Maquiavelo contenidos en él. La enunciación revela un presente desde el cual se vierte una mirada crítica, descreída y desolemnizadora. La voz del tercero mantiene una actitud burlesca respecto a la otra que desestabiliza la figura de Maquiavelo pues subvierte su gravedad, neutraliza su vileza, hasta casi descalificarla con su impostura. Veamos:

#### PEQUEÑA SALVEDAD

*No hay que olvidar que es necesario  
ganarse a los hombres o deshacerse de ellos.*

MAQUIAVELO, Il Principe

De acuerdo, Maquiavelo,  
siempre  
que “ellos”  
no seamos  
nosotros.

En este caso, la sola puesta en evidencia del pronombre como categoría móvil e intercambiable sugiere la inestabilidad de las situaciones de poder. No quisiera caer en la sobreinterpretación del poema, por eso considero necesario volcar la vista al recorrido que se ha hecho, poner este poema en relación con el conjunto en el que se inscribe. La lectura claramente se enriquece y el poema se salva de ser una simple ocurrencia al hacerle un guiño, en clave irónica, a las circunstancias que en determinado momento pusieron a Maquiavelo entre los “ellos”. En esta misma línea, tenemos a “Petición de principio”:

*No hay opinión más falsa que aquella que sostiene  
que el dinero es el nervio de la guerra.*

MAQUIAVELO, Discorsi...

Ja

ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja  
ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja  
ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja  
ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja  
ja ja ja ja ja

(Quizás)

(Tal vez)

(Probablemente)

En este poema, la risa es el recurso de desestabilización y de juicio: el exceso de ingenuidad o de cinismo queda al descubierto, la inconsistencia se delata con la espontaneidad de la carcajada; en un solo acto se ha puesto en cuestión y se ha reprobado al interlocutor. Los últimos versos están condicionados por el disturbio precedente y por tanto es posible leer el sarcasmo.

Es importante marcar, además, que la enunciación tiene como fundamento el fuerte vínculo de dependencia entre ambos textos. La voz del tercero está sostenida (y justificada) por la del epígrafe, su razón de ser reside en el intertexto. A su vez, el dialogismo constituye la estructura sobre la que se erige el poema y condiciona su sentido. Si hiciéramos el ejercicio de leer únicamente el cuerpo de los poemas, advertiríamos de inmediato la falta, la incompletitud textual y semántica. En estos poemas, quizás como en ningún otro, se hace evidente la trascendencia de las relaciones que configuran el sistema enunciativo y la importancia orgánica de la intertextualidad.

Existen otras voces que participan de esa red intertextual y cuya presencia es más fugaz, aunque no por eso dejan de cumplir un papel importante en la estructura y construcción de la obra. Son voces que están explícitamente atribuidas a cierta subjetividad o que adquieren la calidad de sujeto en virtud de su definición enunciativa. Su presencia da lugar a relaciones intertextuales que se inscriben en el espectro de las que ya han sido revisadas. Partamos, entonces, con "Castruccio

Castracani ante el espejo”, uno de los poemas en los que la enunciación está puesta a cargo de *otro*, no Maquiavelo ni el tercero funcional:

*Castruccio tenía por costumbre decir que los hombres deben probarlo todo y no espantarse de nada; que Dios ama a los hombres valerosos, supuesto que le vemos castigar siempre a los débiles por medio de los fuertes. Mandó a dar muerte a un ciudadano de Lucca que había contribuido a su elevación; y como le echaban en cara el haber hecho asesinar a un antiguo amigo suyo, respondió que estaban equivocados, porque él no había mandado matar más que a un nuevo enemigo.*

MAQUIAVELO, Vita di Castruccio Castracani

No lo niego,  
puede ser verdad.

Condenado a soportar la injuria de los tiempos,  
aprendí  
que nadie escapa de su destino.

    Quise no haber nacido,  
    pero estoy vivo,  
    huérfano en un jardín,  
    abandonado  
por mis padres que nunca conocí.  
Usé la fuerza y la astucia  
que los hombres usaron para destruirme.  
El coraje me hizo señor de Lucca  
y mi espada defendió mi nombre en Flandes.  
Después de tanta gloria conquistada  
en campos de batalla,  
    muero encamado,  
    enfermo,  
perseguido por la fiebre  
y la soledad  
de los que nunca conocieron el amor.

El epígrafe, lugar de enunciación del Maquiavelo histórico, presenta el intertexto explícito del poema, un fragmento que corresponde a la biografía novelada de Castruccio Castracani, el condottieri italiano, y que ineludiblemente convoca la

presencia de esa obra en su totalidad. De forma indirecta, la historia se presenta también como intertexto puesto que el personaje está determinado por ciertos hechos del pasado vinculados a sus acciones políticas y bélicas: la obra de Maquiavelo tiene como material primario los documentos historiográficos relativos a Castracani colectados durante su estancia en Luca.

La voz del cuerpo del poema es atribuible al condottieri. Los primeros versos sugieren que la enunciación se acciona en respuesta al epígrafe. Sin embargo, este no ha puesto nada en duda, no hay ninguna proposición que demande ser corroborada, que merezca como réplica estas palabras: “No lo niego/ puede ser verdad”. Es posible pensar que, aquello que Castruccio no niega, tiene que ver con la imagen cuya proyectada por el breve relato del epígrafe: un carácter determinado, rayano a la crueldad. La otra posibilidad es considerar la posibilidad de un inicio abrupto que cobra sentido en relación a lo siguiente: *puede ser verdad que nadie escapa a su destino*. La voz prosigue, da cuenta de las circunstancias centrales de su vida: su nacimiento, sus conquistas, su deceso. El sentido de algunos versos sería oscuro si perdemos de vista el intertexto. “[H]uérfano en un jardín”, dice la voz y la indicación espacial de su orfandad genera una interrogación, pero en *Vida de Castruccio Castracani de Lucca* se narra cómo una mañana Madonna Dianora encontró al pequeño Castruccio abandonado en una viña circundante a la casa de los Castracani (2011: 639).

Es probable que además surja una cuestión respecto a la participación de este personaje en *Reflexiones maquiavélicas*, más aún si aparece como voz. La razón inmediata es que la remisión a Castracani trae a colación la obra no política de Maquiavelo, lo cual supone, nuevamente, dirigir la atención a pormenores, no tan populares, que provocan un cambio en el modo en que tradicionalmente se ha mirado a este personaje. Por otro lado, la presencia del condottieri bien podría suscitarse por empatía y cercanía biográfica con Maquiavelo, sobre todo en relación a la “caída en desgracia”.

Sin embargo, está claro que lo dicho no justifica por completo que se haya hecho a Castracani parte de la red enunciativa. Savonarola, por ejemplo, implica intertexto y comparte el fracaso, pero participa como objeto del discurso. Entonces, es necesario sospechar e indagar.

Si volvemos sobre el intertexto tenemos que Castracani es una construcción sólida y esmerada de personaje, el poema intenta corresponder con ese estatus textual haciendo de él una voz particular. Esto acabaría siendo una simple conjetura si perdemos de vista la importancia que tuvo este personaje en la obra de Maquiavelo. Brión advierte que Castracani es el germen de César Borgia (2005: 257), la figura que inspira *El Príncipe*. Visto así, podemos afirmar que, en este poema, el pensamiento político del florentino constituye también un intertexto, más remoto, por supuesto, pero a la vez más esclarecedor respecto a la introducción del “modelo” como voz.

Los hechos referidos por la voz de Castracani trazan un diagrama de ascenso y descenso del personaje: un niño huérfano y desvalido cuyos trabajos le dan la gloria y el infortunio es la enfermedad. Este programa pone en escena la relación *virtù* y *fortuna*, tan cara a la obra de Maquiavelo: la dignidad y valía de un hombre se define por su capacidad de imponer su voluntad a los caprichos de la fortuna, y Castruccio Castracani lo logra, su ascenso al poder es la representación de ese triunfo. El final devastador es atribuido a un giro de la fortuna. Esta biografía, cuya esencia es trasladada al poema, es además un escrito histórico y la historia juega un papel destacado en el pensamiento maquiaveliano, la historia despierta el amor por la virtud a partir de la narración de los grandes ejemplos de la antigüedad (Viroli, 2000: 49). La historia, ya lo habíamos dicho, es *magistra vitae* y en este caso parece decir: *es cierto, nadie escapa de su destino*.

Cuando este personaje se integra como hablante en la obra de Shimose, se movilizan mayores contenidos textuales que los evidentes, se despliegan las relaciones. Así, al mismo tiempo que la intertextualidad representa un rasgo

unificador en tanto técnica compositiva de *Reflexiones maquiavélicas*, es una fuerza centrífuga (Sisson, 1994: 218) pues dispara el texto hacia diversas realidades (con)textuales; la enunciación poética ha sido capaz de subsumir todas las que estaban implicadas en “Castruccio Castracani ante el espejo”.

Otro de los poemas en el que la enunciación presenta una subjetividad particular es “La fortuna es mujer”. Su estructura pone en relación la voz histórica o política de Maquiavelo, contenida en el epígrafe, con la voz del cuerpo del poema cuyas características llaman la atención:

*...la fortuna es mujer, y es necesario, si queremos  
tenerla sumisa, zurrarla y zaherirla.*

MAQUIAVELO, *Il Principe*

<i>Habla la fortuna</i>	Mi hombre me pega. Me pega porque me quiere. Me quiere porque me necesita. Me necesita porque de otro modo ¿cómo demostraría que es hombre?
-------------------------	---

Notamos la continuidad de la “fortuna” en uno y otro espacio textual. La relación entre ambos podría considerarse hipertextual pues la idea de una mujer violentada está presente tanto en el epígrafe como en el cuerpo del poema: esa idea vinculada a la teoría política maquiaveliana, explicada a través de la metaforización del concepto de fortuna, es trasladada a un ámbito, diremos, doméstico en el que la fortuna se presenta personificada. El epígrafe es travestido: se conserva el contenido fundamental pero el estilo y la forma son transformados.

Por otro lado, este poema hace del pensamiento de Maquiavelo su intertexto. No es posible dejar de vincular este poema con los conceptos de fortuna y *virtú* a los que nos referimos hace poco: si el hombre (entiéndase: humano) no pudiera ejercer su libertad a través de la acción sobre la contingencia pura que es la *fortuna* ¿cómo



*dimostraría que es hombre?*<sup>21</sup> Esa cualidad del ser humano de obtener pena o gloria de la circunstancia es central en la definición maquiavaliana de Historia, pues esta no sería más que “el juego entre la *fortuna* y la *virtù*, esto es, los distintos modos en que los seres humanos hacen frente a lo que les sucede, a la realidad que les toca vivir” (Samamé, 2010: 132).

En cuanto a la enunciación, es importante apuntar el papel definitivo que juega la frase que va paralela a la estrofa. Su presencia nos remite a las formas propias del género dramático (lo cual pone de manifiesto una relación architextual en este texto) y, a su vez, le otorga a la fortuna el estatuto de voz, pues esta declaración explícita de la identidad del hablante lo performa. Este recurso también se presenta en “Maquiavelo, poeta”:

Però se alcuna volta io rido o canto  
Facciol perché non ho se non quest'una  
Via da sfogare il mi' angoscioso pianto

MAQUIAVELO, Capitoli della Ingratitudine.

*Habla el poeta*

Desgarrado por la envidia que me tienen,  
solo la poesía me consuela.  
Yo sé que no soy un gran poeta.  
No sé escribir. Las musas no me quieren.  
Pero la gloria que yo aspiro  
no es el elogio del crítico que no estimo,  
ni el laurel ni la academia ni los premios.  
Por favor, déjenme vivir en paz  
con mis queridas úlceras.

Así como ocurría en el poema anterior, la frase que aparece junto a la estrofa asume la forma de didascalia: establece una acción a cargo de alguien en particular,

---

<sup>21</sup> En *El Príncipe*, Maquiavelo se refiere a esta relación afirmando que la *fortuna* “[s]e me asemeja a uno de esos ríos torrenciales que, al enfurecerse, inundan los llanos, asuelan árboles y edificios, arrancan tierra de esta parte y se la llevan a aquella: todos huyen a su vista, cada uno cede a su ímpetu sin que pueda refrenarlo lo más mínimo. Pero aunque sea esa su índole, ello no obsta para que, en los momentos de calma, los hombres no puedan precaverse mediante malecones y diques de forma que en próximas crecidas, las aguas discurrirían por un canal o su ímpetu no sería ni tan desenfrenado ni tan perjudicial” (83)

entonces, también determina una subjetividad; el hablante es identificado explícitamente: Maquiavelo es el poeta que habla en o desde el cuerpo del poema.

Según vemos, las dos voces que se ponen en relación corresponderían a Maquiavelo. Sin embargo, comprobamos que el fragmento presentado en el epígrafe pertenece a la Rima 102 de Petrarca. El hecho de que se le atribuya a Maquiavelo podría explicarse por la carta que, el 16 de abril de 1513, dirige a Francesco Vettori, en ella introduce estos versos sin referirse a la fuente y, al parecer, lo hace apelando a su memoria porque el último verso en realidad dice: “via da celare el mio angoscioso pianto”.<sup>22</sup>

Este error es provechoso en la medida en que nos permite ampliar el alcance explícito de la intertextualidad en este caso. Corregido el dato, podríamos desechar al “Capitolo della ingratitude” de nuestra lectura; sin embargo, notamos que este poema debe aún leerse a la luz de aquel ya que no se trata de una mera confusión en la consignación de fuentes: además de la rima de Petrarca, “Maquiavelo, poeta” traba relación con el *capitolo*.

En los primeros versos del poema de Shimose reconocemos la presencia de la primera estrofa del “Capitolo...”:

Giovanni Folchi, il viver mal contento,  
Pel dente dell’Invidia, che mi morde,  
Mi darebbe più doglia, e più tormento;  
Se non fusse che ancor le dolci corde  
D’una mia cetra, che soave suona,  
Fanno le muse al mio cantar non sorde (1769: 270).<sup>23</sup>

En un caso, el hablante está desgarrado por la envidia y la poesía es su único consuelo; en el otro, la envidia ha mordido al hablante cuya situación no es peor porque la música le procura la atención de las musas. Esta referencia nos remite,

---

<sup>22</sup> Los versos del epígrafe podrían traducirse así: pero si alguna vez yo río o canto/ lo hago porque no tengo sino esta/ manera para desahogar mi angustioso llanto. El verso final del original dice: manera de ocultar mi angustioso llanto.

<sup>23</sup> Ofrecemos una traducción libre de este fragmento: Giovanni Folchi, el vivir angustiado,/ por el diente de la envidia que me muerde,/ me daría mayor dolor y tormento/ si no fuera que las dulces cuerdas/ de mi cítara, que suave suena,/ hacen que las musas no sean sordas a mi cantar.

precisamente, a la poesía por ser la cedra o cítola uno de los instrumentos usados por los juglares, lo que en definitiva acerca aún más ambos textos. La agresión es simétrica en sus acciones, lo mismo que el bálsamo.

Más adelante, en el “Capitolo...”, leemos:

Cantando, dunque, cerco dal cuor torre,  
E frenar quel dolor de’ casi avversi,  
Cui drieto il pensier mio furioso corre [...] (271).<sup>24</sup>

Estos versos nos llevan hasta aquellos que hacen de epígrafe en el poema. Tenemos, en ambos fragmentos, al canto como una acción feliz que conjurara la tristeza, el dolor; esta idea está presente también en la anterior relación, lo cual pone en evidencia, al menos, dos niveles de intertexto en el poema. El primero se establece en dos vías: una entre el poema de Shimose y la carta a Vettori, porque en esta se hallan textualmente los versos que hacen de epígrafe en aquel; otra entre este poema y el *capitolo* de Maquiavelo, por la transformación que el poema hace de ciertos versos del *capitolo*; la relación de la carta y el *capitolo* con la rima de Petrarca constituye el segundo nivel, debido a la similitud semántica de los fragmentos identificados; es en esta instancia que el texto de Petrarca se revela presente en el poema de Shimose, por una suerte de encadenamiento de textual que nos permite rastrear al intertexto y establecer sus vínculos de forma y contenido. Así es como, a decir de Genette, la escritura manifiesta en todo momento la presencia de textos preexistentes: los absorbe y los transforma (1989: 14), se construye como una taracea.

La didascalía como recurso empleado para dar paso a la voz poética también se presenta en “La mandrágora es una hierba mágica” pero, a diferencia de los anteriores poemas, la remisión a la voz, a su identidad y a la acción misma de “ejercer” la palabra no son directas:

Scusatelo con questo, che s’ingegna

---

<sup>24</sup> Cantando, pues, trato del corazón borrar/ y frenar aquel dolor de aciagos momentos / que tras mi pensamiento furioso corre [...].

Con questi vani pensieri  
Fare il suo tristo tempo più soave...  
MAQUIAVELO, *Mandragola*, Prólogo.

Insomnio  
de Calímaco

Agüita fresca en mi sed,  
mi desespero,  
deseoso de ti dejé mi casa,  
fuego azul de mi noche,  
raíz de mi desvelo.  
El mundo  
sin ti  
no es nada.  
Tigra de amor,  
mi cuerpo no descansa.  
Mi cuerpo te persigue.  
Soporto como hombre  
la tristeza de no verte  
camino de rocío.  
Mi canto es mi deseo,  
la alquimia del amor,  
el oro  
del  
poema.

La acotación del margen remite, sobre todo, a una circunstancia, proporciona un contexto de enunciación y, subsidiariamente, una subjetividad. Entonces, es Calímaco insomne quien se manifiesta como hablante en este poema. Este estado particular que caracteriza a la voz nos habla de la relación que estos versos establecen con *La mandrágora*<sup>25</sup>, pieza dramática escrita por Maquiavelo. A primera vista, la situación de enunciación en la que se inscribe a Calímaco parece desvinculada de la comicidad de esta obra, sin embargo, existe una referencia a la intranquilidad que la

---

<sup>25</sup> Esta comedia de enredo presenta la historia de Calímaco, un joven florentino que ha vivido por mucho tiempo en París y regresa a su ciudad natal tras enterarse de la belleza de Lucrecia; al conocerla, queda enamorado y se empeña en estar con ella, a pesar de que está casada con meser Nicia. Junto a Siro, su sirviente, y Ligurio, un charlatán conocido de Nicia, Calímaco urde un plan para alcanzar su objetivo: aprovechando que Lucrecia y Nicia han intentado tener hijos, sin éxito, se hace pasar por médico y promete para Lucrecia una poción de mandrágora para la fertilidad, advirtiendo que el primer hombre que se acueste con ella perecería a causa de la hierba. Atemorizado, el marido acuerda encontrar a alguien a quien sacrificar en esta tarea. Mediante otro ardid, el elegido resulta ser Calímaco y así logra su cometido.

pasión ha causado en el personaje, el poema retoma ese breve pasaje, probablemente reducible a un parlamento, y enfatiza el tono pesaroso o agónico de la voz de Calímaco. Esto corresponde con la imagen que, finalmente, Shimose quiere proyectar de Maquiavelo, pues da paso a un personaje también sufriente; elige el momento en que se muestra vulnerable, herido por las circunstancias (como si al crearlo, el Maquiavelo histórico se hubiera vertido en él) y le da voz en el poema.

El epígrafe, por su parte, propicia tal efecto: extraído de la *captatio benevolentiae* del prólogo, en la que el autor pide el favor y la comprensión del público por la nimiedad de su obra, retoma en la disculpa la idea presente en los poemas tratados recientemente: la escritura (en los otros casos, la poesía) como el bálsamo para la tristeza, como un refugio para una situación penosa:<sup>26</sup>

Y si esta materia os parece indigna,  
Por ser asunto muy liviano,  
Para un hombre que parece grave y sabio,  
Perdonadlo por esto: que se las ingenia,  
Con estas fantasías vanas,  
Para hacer su tiempo triste algo más suave,  
Porque no encuentra sitio  
Hacia donde volver la cara;  
Puesto que le han vedado  
Que muestre con otras empresas de mayor esmero  
Y no encuentra premio para sus desvelos (Maquiavelo, 2000: 188).

No es difícil reconocer al Maquiavelo histórico en estas palabras, esas “empresas de mayor esmero” no son otras que las de la política y el Estado. La pesadumbre de este fragmento abre el poema, lo impregna y los desvelos ahí declarados regresan con la voz de Calímaco hablando desde su propio desvelo. La voz que habla desde el epígrafe es la de Maquiavelo como autor, la pesarosa situación que

---

<sup>26</sup> Ofrecemos una traducción del fragmento que hace de epígrafe: perdónenlo por esto, que se las ingenia/ con estas vanas fantasías/ para hacer su triste tiempo algo más dulce.

dice atravesar “engrana” con la de Calímaco, por tanto, la relación que existe entre ellas es de continuidad. En su nuevo contexto, el epígrafe funciona como una presentación de las circunstancias de las que, seguidamente, encontramos razón: el mal de amor de Calímaco.

Por su parte, el cuerpo del poema establece una relación hipertextual explícita con ciertos pasajes de *La Mandrágora*; tomemos por ejemplo este en el que Calímaco, estando ya en Florencia, habla con su sirviente Siro a propósito de su viaje: “Y [Camilo] nombró a Madonna Lucrecia [...] y despertó en mí tanto deseo de verla que, sin cuidarme de otra cosa ni pensar en la guerra o en la paz en Italia, me dirigí hacia aquí” (190). Shimose transforma este fragmento y, esta vez, Calímaco se dirige a la mujer en versos como “deseoso ti dejé mi casa” y “mi cuerpo te persigue”. Más adelante, otro parlamento de Calímaco se revela como hipotexto:

Si pudiese dormir por la noche, si pudiese comer, si pudiese conversar, si pudiese encontrar placer en alguna cosa, entonces sería más paciente y dejaría obrar al tiempo; pero aquí no puedo ver solución posible; y si yo no tengo esperanzas por algún recurso, te juro que moriré y, viendo que he de morir, no temo nada y puedo tomar alguna actitud bestial, cruel, abominable (194).

Los versos “raíz de mi desvelo” y “mi cuerpo no descansa”, así como la acotación, son transformaciones, diremos, explícitas, pero el poema entero sostiene una relación hipertextual con este fragmento, pues es el único momento de la obra teatral en que el personaje asume tal gravedad para manifestar su angustia y la presenta desvinculada de cualquier nota jocosa característica de la pieza. El vínculo entre estos textos es más sutil porque no se traspone contenidos sino el tono, el componente emotivo del parlamento, y se elabora en torno suyo. La angustia proyectada por el poema resulta, entonces, del epígrafe como intertexto, cuya voz declara su tristeza, y de ese parlamento como hipotexto que profundiza ese estado.

En este punto, es necesario volver sobre la idea presente en el epígrafe respecto a que la escritura es un refugio ante la hostilidad, pues permitirá ahondar en la

relación de continuidad que sostiene con el cuerpo del poema. Consideremos, entonces, la última estrofa que sugiere a Calímaco como un transformador de materias: su canto es deseo, es alquimia amorosa y, también, el oro del poema. En tanto que es voz poética, ejecuta el poema pero esta acción no es meramente reproductiva, más bien, produce: habla y, mientras lo hace, “crea las vanas fantasías”, las palabras que dirige a su *tigra de amor*, ese canto desesperado se va haciendo poema, así *su tiempo triste se torna un poco más dulce*. Esto revela a Calímaco en la condición del poeta/escritor como transformador. Condición que, por otro lado, es la del propio Shimose si tomamos en cuenta su trabajo con las formas de transtextualidad revisadas, es la del Calímaco de *La Mandrágora* que urde planes que convierte en hechos y es también la de Maquiavelo: *La Mandrágora* es el hipertexto resultante de la transformación paródica de uno de los pasajes de *Historia de Roma* de Tito Livio, en él se narra cómo Sexto Tarquinio, impresionado por su belleza y virtudes, viola a la esposa de Colatino, Lucrecia, quien se suicida al no poder soportar tal deshonra; esto desata la rebelión contra los Tarquinio que pone fin a la monarquía en Roma (1990: 261-266).

Teniendo en cuenta lo que acabamos de referir, en el caso de “La mandrágora es una hierba mágica” se revela un intertexto (que podría considerarse) en segundo nivel. No podemos ignorar que, además de *La Mandrágora*, *Historia de Roma* está presente, aunque de manera indirecta, en el poema de Shimose. Si bien la idea de una segunda instancia intertextual no corresponde precisamente con el concepto genettiano de intertextualidad que hemos utilizado a lo largo de este capítulo, el concepto de intertexto de Riffaterre puede auxiliarnos en nombrar el fenómeno textual identificado, pues con este término alude al conjunto de textos asociables al que tenemos ante nuestra vista (citado en Navarro, 1996: 170); tanto *La Mandrágora* como

*Historia de Roma*, e incluso la historia universal por la sola alusión a Calímaco,<sup>27</sup> forman parte de ese conjunto en el caso concreto de “La mandrágora es una hierba mágica”.

Existe, por otro lado, una relación de hipertextualidad particular, ya advertida en “Político en paro” y que, en este caso, se manifiesta más nítidamente pues es posible establecer un encadenamiento de transformaciones en el que un texto resulta ser hipertexto y, a la vez, hipotexto de otro: *La Mandrágora* es el eslabón medio entre *Historia de Roma* y “La mandrágora es una hierba mágica”; los tres textos comparten la historia de Lucrecia y, si pensamos más ampliamente el mecanismo de la hipertextualidad, todos transforman ese momento de la vida de la esposa de Colatino, incluso *Historia de Roma* al fijarlo en la escritura, al adoptar cierto punto de vista respecto a ese hecho; en tal caso, la historia, como el conjunto de hechos del pasado sería su hipotexto. Visto así, no será demasiado afirmar que, en estas redes del universo textual, el poema de Shimose puede ser leído, también, como un hipertexto más de *Historia de Roma*.

Además de su carácter estructurante, la intertextualidad, entendida en sentido amplio, se convierte en un recurso de producción textual. La presencia dinámica de diversas textualidades genera y sostiene el conjunto de voces que interactúan al interior del poemario. *Reflexiones maquiavélicas* es impensable sin estos elementos; se afectan unos a otros, existe una mutua dependencia. Cada poema es la evidencia de este proceso en el que se construye algo nuevo con materiales “viejos”. Al evocar, o más bien, convocar ya sea como cita, alusión o transformación, los textos se activan, se actualizan en esa interacción, y esto no significa únicamente que se los salva del olvido sino, y sobre todo, que sus sentidos posibles se enriquecen al proporcionarles un nuevo contexto. Además, así como congrega, el intertexto demanda en la lectura una actitud de fuga a través de los enlaces que tiende una y otra vez. Leer, en este

---

<sup>27</sup> Calímaco de Cirene fue un erudito, poeta, maestro de poetas y el primer catalogador de la Biblioteca de Alejandría. Vivió entre 310 y 235 a.C.



caso, es asociar. Finalmente, es importante apuntar que la intertextualidad también cumple un rol importantísimo con respecto a la objetivación del discurso poético, aspecto central del monólogo dramático. Las diversas voces que se manifiestan desde los distintos textos que integran esta obra evitan el dominio de una única voz que de inmediato sería identificada con la del autor. Quizás se crea que esa voz es la de Maquiavelo, sin embargo, no es una presencia dada de una vez y para siempre, se transforma a lo largo del poemario, se construye como sujeto por efecto de su interacción con las otras voces.

## EL PERSONAJE POÉTICO Y SU FICCIÓN

### Conclusiones

“Todos ven lo que pareces, pocos tocan lo que eres”, dice Nicolás Maquiavelo cuando aconseja al príncipe fingir bondad y rectitud. En cierto modo, esta afirmación condensa el espíritu del monólogo dramático pues el ser del poeta se presenta bajo la apariencia del personaje. La identificación entre ambos es la base de este fenómeno. En *Reflexiones maquiavélicas*, sin embargo, la idea de que Shimose se expresa con el auxilio de la voz de Maquiavelo resulta limitada. En una lectura, no necesariamente atenta, del poemario es posible percibir que la relación entre Shimose y Maquiavelo no es directa; aún sin lograr enunciarlo, se intuye que *algo ocurre*: la impresión elemental pero certera de que quien habla no es Shimose pero tampoco es plenamente Maquiavelo.

La sospecha de la relación directa entre autor y personaje es, sin duda, productiva. Pues, además de librarnos de las interpretaciones biográficas, libran al texto de ser un mero ejemplo de la teoría del monólogo dramático: en los puntos en los que se desmarca de ella es posible leer innovaciones que contribuyen a la vitalidad de ese subgénero poético. Considero que el factor más relevante en este sentido es la presencia doble de Maquiavelo: de un lado está aquel que hemos llamado Maquiavelo histórico y del otro, el Maquiavelo poético.

La imagen histórica de Maquiavelo resulta de ciertas facetas que tradicionalmente han caracterizado a este personaje: “Maquiavelo filósofo, Maquiavelo humanista y Maquiavelo republicano [...] son los pilares que sostienen el ‘monumento’ en el que se ha convertido Maquiavelo en la historia de nuestra cultura” (Bausi, 2015). Esta especie de mito de la ciencia política es retomada y transformada en *Reflexiones maquiavélicas*. Al recurrir a la palabra “mito” (en el sentido común del término) para referirme a esta entidad pretendo llamar la atención sobre lo siguiente:

no se trata del ser humano, no es el florentino Nicolás Maquiavelo de carne y hueso quien toma parte en esta obra. El Maquiavelo “real” es inaccesible.

“Maquiavelo histórico” designa una construcción que revela una concepción estable y generalizada de ese personaje: convengamos que, cuando pensamos en Nicolás Maquiavelo, activamos un prejuicio negativo que lo determina. Esta imagen es producto de cierta interpretación popularizada de su obra política. El Maquiavelo histórico retomado en *Reflexiones maquiavélicas* se aviene a esa imagen, no se trata del Maquiavelo “real” sino de aquel que históricamente se ha construido. Shimose se aproxima a esa construcción como lector, “lee” a Maquiavelo y lo hace por intermedio de sus escritos políticos, literarios, epistolares y a través de aquellos de carácter biográfico que, a su vez, contienen construcciones de este personaje.

Es a partir del proceso de lectura que empieza a forjarse la imagen del Maquiavelo poético. Leer es un acto en el que se hace efectivo el sentido del texto, es un proceso continuo de alternativas, posibilidades y opciones entre las que el lector debe decidir y lo hace en función de su vida, de su historia personal (Sánchez, 2005: 65). Leer así es interpretar en sentido musical (Piglia, 2005: 166), en la ejecución de una partitura el músico imprime modulaciones particulares, así mismo procede el lector: las posibilidades que Shimose realiza al leer a Maquiavelo inciden sobre todo en la condición de enamorado y poeta, y en la situación de exilio y pobreza de este personaje; durante la lectura “vierte” su experiencia en aquello que lee seleccionando alternativas más próximas a su realidad personal y las concreta a lo largo del poemario.<sup>28</sup> Pensemos en “El sueño de Maquiavelo”, un poema que retoma la noticia<sup>29</sup> de algo que Nicolás Maquiavelo habría soñado<sup>30</sup> antes de morir. En las

---

<sup>28</sup> Este tema ya ha sido desarrollado ampliamente en el segundo capítulo de este documento.

<sup>29</sup> Este sueño fue narrado por el jesuita francés Étienne Binet un siglo después de la muerte de Maquiavelo. Su veracidad ha sido cuestionada considerando la campaña de desprestigio emprendida por la Iglesia contra el impío y blasfemo político florentino.

<sup>30</sup> El contenido de este sueño es el siguiente: Maquiavelo ve a un grupo de personas pobres, andrajosas, famélicas, al preguntar quiénes eran una voz le responde que eran los bienaventurados del Paraíso, pues está dicho en las Escrituras que de ellos es el Reino de los Cielos. Luego vio a otro grupo de personas de noble

versiones ofrecidas por los biógrafos hay un detalle constante respecto a la apariencia de los sujetos que Maquiavelo ve en el sueño: unos son harapientos, sus pieles están chupadas por el hambre; y los otros llevan ropaje solemne y tienen aspecto noble.

Pero Shimose deja de lado esta referencia:

Vi una muchedumbre insensible y satisfecha.

Me dijeron que vivían en el Paraíso.

Vi un grupo de hombres discutiendo de política.

Me dijeron que vivían en el Infierno.

Esta omisión puede entenderse como un indicio de la lectura en tanto proceso de elecciones, de posibilidades que se actualizan según la disponibilidad del lector. No sería excesivo afirmar que para Shimose el aspecto de la gente que compone estos grupos no es relevante en la relación de oposición que sostienen. La superioridad de un grupo sobre el otro (y que, finalmente, hace que uno sea preferido) no se explica por la vestimenta sino por la capacidad de discernimiento, por la actitud crítica y reflexiva que poseen unos y no otros, tal como se sugiere con la contraposición de “discutiendo de política” e “insensible y satisfecha”.

Es ilustrativo, también, aquello que ocurre entre “Político en paro” de Shimose y “Maquiavelo a San Casciano” de Valente pues revela las alternativas que cada cual privilegió al leer la carta del 10 de diciembre de 1513 remitida a Vettori. En el poema de Valente no se hace referencia al pasaje en el que Maquiavelo cuenta que lee poesía (“...Dante o Pretarca o alguno de esos poetas menores como Tibulo, Ovidio y otros semejantes) en sus paseos por el bosque; en cambio, se considera aquel en el que habla de la composición de *De Principatibus*. En el poema de Shimose ocurre lo contrario: se deja de lado la escritura del opúsculo y se alude a la lectura de poesía. Estas omisiones

---

aspecto, vestidas con batas reales y curiales, que debatían asuntos de Estado, entre ellos pudo reconocer a Plutarco, Tácito y Platón. Al preguntar de quiénes se trataba, la voz respondió que eran los condenados al Infierno, pues está escrito que la sabiduría de este mundo es enemiga de Dios. Tras el relato, sus amigos le preguntaron a qué grupo prefería pertenecer y dijo que preferiría estar con nobles mentes discutiendo asuntos políticos en el Infierno que en el Paraíso con los mendicantes.

e inclusiones representan de manera tangible aquellas modulaciones particulares que se imprimen durante la lectura. Es plausible afirmar que la elección del pasaje de la lectura de los poetas en “Político en paro” obedece a la disposición, social y biográficamente condicionada, de Shimose como lector: sería poco probable que, en su condición de poeta exiliado, nombres como el de Dante, Petrarca u Ovidio, también poetas exiliados, no lo tocaran de cerca.

Visto así, el proceso de lectura juega un rol decisivo en relación al personaje poético, pues las alternativas que privilegia el lector, fundadas en las asociaciones con su experiencia personal, determinan los “materiales” con los que se construye el Maquiavelo shimoseano. Si advertimos que *Reflexiones maquiavélicas* propende a exhibir las facetas íntimas del personaje se debe a que Shimose, al leer a Maquiavelo, decide actualizar aquellas posibilidades textuales que representan vulnerabilidad, domesticidad y sensibilidad. Esto define la situación que envuelve al hablante y, en cierta medida, la caracterización de este, de modo que la condición dramática del monólogo se ve potenciada.

La escritura de *Reflexiones maquiavélicas* se funda en el proceso electivo de la lectura. Esta afirmación no desconoce el carácter personal, íntimo, único, abstracto e irreproducible de este acto. No es posible acceder o conocer las operaciones mentales y emotivas que experimenta un individuo al leer, pero es posible, entre deducción y conjetura, reconstruir algunas de las posibilidades actualizadas por el lector a partir de un texto creado con base en dicho proceso. Así, en *Reflexiones maquiavélicas*, encontramos indicios de las elecciones realizadas por Shimose, como lector, pues se entiende que han sido fijadas en la escritura y la composición de los poemas, y aparecen de manera más patente en las presencias textuales que intervienen a lo largo de esta obra: un epígrafe, una alusión, una transformación son las formas más concretas que revelan el acto de lectura.

Tanto intertextualidad como hipertextualidad movilizan los “materiales” seleccionados en la lectura y los hacen parte del texto. Son recursos que, además de hacer posible la dinámica del texto, cumplen un papel generativo: vinculan textos, propician su interacción y esto da lugar al poema. El proceso de creación de *Reflexiones maquiavélicas* es preponderantemente intertextual, cada poema se produce motivado por la presencia explícita o implícita de otro texto con el que establece relaciones de continuidad, contraste o transformación.<sup>31</sup> “La intertextualidad va creando una lectura dialéctica, paradójica, especular. Algunas veces [se] refrenda el sentido del [texto], otras lo completa y enriquece, y no pocas lo corrige o cuestiona irónicamente” (Mitre, 1988: 50).

Si volvemos a “El sueño de Maquiavelo”, ya tomado como ejemplo, observamos que el título funciona como alusión (una de las formas de intertexto) y que el cuerpo del poema es la transformación de las versiones difundidas de esa anécdota. Este poema no podría haber existido sin esa referencia, hipertexto e hipotexto establecen una relación dialógica, se afectan, depende uno del otro. Pero la capacidad evocativa de la palabra intertextual no se agota; en este caso, aún es posible establecer un vínculo textual con “El sueño de Escipión” de Cicerón: el sueño de Maquiavelo parece una variación perversa del sueño de Publio Escipión Emiliano en el que su abuelo, Publio Cornelio Escipión, le dice que el cielo es de los buenos y diligentes gobernantes: “para todos los que hayan conservado la patria, la hayan asistido y aumentado, hay un lugar en el cielo, donde los bienaventurados gozan de la eternidad [...]. Los que ordenan y conservan [las ciudades] salieron de aquí y a este cielo vuelven” (Cicerón, 1995: 163).

Si nos restringimos al campo textual, podríamos decir que las versiones que circulan de aquello que Maquiavelo habría soñado son transformaciones de “El sueño de Escipión” y que “El sueño de Maquiavelo” (además de la simetría con el título de

---

<sup>31</sup> El capítulo tercero presenta el desarrollo de este tema.

Cicerón) es otra, en segundo grado. Por otro lado, ciertas referencias periféricas sustentan la relación entre estos textos, por ejemplo, la situación de exilio político compartida por Maquiavelo, Escipión, Shimose y Cicerón o el contexto en que (se dice) estos sueños fueron narrados: Escipión, acusado de corrupción, vive exiliado en su finca fuera de Roma, “es ahí donde narra a sus amigos [...] el sueño que tuvo, tras discutir entre ellos las hasta entonces conocidas formas de gobierno” (Cepeda, 2015: III); por su parte, Maquiavelo, ya exiliado, narra su sueño en una de las tertulias de los *orti orcellari* (Cortés, 2002: 11), jardines de la familia Rucellai en los que se reunían humanistas, literatos y políticos a debatir temas de su interés.

Notemos cómo la intertextualidad amplía el diálogo al conectar diversos textos, eso que Sisson reconoce como una fuerza centrífuga (1994: 218), pues dispara el texto hacia otras realidades (con)textuales, asociando y nutriendo referencialmente cada verso, de tal modo que las posibilidades de lectura e interpretación se multiplican. Al activar indirectamente otros textos, este recurso se convierte, además, en un procedimiento de objetivación del discurso, aspecto relevante en el monólogo dramático: la identificación entre autor y personaje se supera, este deja de ser un simple canal de expresión y se revela como construcción, en el sentido más material del término; a los elementos proveídos por la lectura se suman los que intertextualmente se convocan. Tras esta superposición de textos, la presencia autorial se va diluyendo y el personaje, identificable aún en una voz, se erige como una entidad autónoma en la expresión y suficiente a los fines de la obra.

La enunciación o, más propiamente, el sistema enunciativo de *Reflexiones maquiavélicas* es el mecanismo concomitante a la intertextualidad que propicia la existencia del personaje poético. Esa voz objetivada a través de las relaciones de intertextualidad es la manifestación del Maquiavelo shimoseano; alcanza su definición como personaje poético al ponerse en contacto con otras voces que remiten a otros contextos, situaciones y referencias, porque “el ‘yo’ es una instancia evolutiva [...] que

se desarrolla en contacto con el mundo” (Moreno, 2002: 117). En esta interacción, que moviliza un cúmulo de asociaciones textuales y de sentido, la caracterización se concreta y el personaje cobra vitalidad.

Las voces también cumplen un papel testimonial respecto a la *nueva imagen* de Maquiavelo: dan cuenta de su existencia humana, débil e imperfecta; propician a los ojos del lector la figura de un personaje que no encuentra lugar en el mundo, que se devanea acucioso y afligido, pues arduas han sido sus labores antes de la fama y después de haber perdido el poder. La tensión entre empatía y juicio, efecto característico y necesario del monólogo dramático, tiene lugar en este punto. Además, cabe señalar que tales voces no se limitan a describir o calificar, sino que, al suscitar el ejercicio de la palabra, generan un ambiente idóneo para el desarrollo del personaje. El Maquiavelo shimoseano es tal no solo por lo que se dice de él, sino porque existe vitalmente a lo largo de la obra; su carácter resulta de cuanto dice y de cuanto hace, y esto es lo que implica la ‘construcción’ del personaje: la voz de los otros y su propia voz, la articulación entre ellas, forjan su imagen; no está definido de antemano. Hacia el final de la obra, el lector ha aprehendido, un perfil del personaje, pero no porque expresamente se lo haya llamado “infortunado”, “traicionado” o “enamorado”, sino porque así (infortunado, traicionado y enamorado) resulta de este encuentro de voces.

Mirar hacia la narrativa como el lugar de los personajes por excelencia ayudará a explicar mejor lo afirmado. Consideremos que cierto personaje no es “el bueno” mientras el otro es “el malo” solo porque así lo diga el narrador, sino porque de sus acciones y de sus palabras se desprende esa imagen: puesto en escena, interactuando con otros personajes, va forjándose tal perfil. En *Reflexiones maquiavélicas*, las múltiples voces que acompañan al personaje permiten que este tenga un campo de acción más amplio, es decir, mayores posibilidades de “ponerse en escena”, mayor interrelación, más oportunidades de decir y de hacer, en suma, de *ser*. Así, el personaje poético se caracteriza por esa suerte de vitalidad que deriva del encuentro con otras voces. Ante



un Maquiavelo víctima de las circunstancias, por ejemplo, no es el camino (quizás predecible) del llanto o de la congoja el que se proyecta; la voz que se pone en relación con la del personaje es ciertamente irreverente con su tragedia y su actitud es irónica o burlesca, y –tal como reza la máxima dramática– el conflicto genera acción: que en este caso se traducen en oportunidades de *decir* y de *hacer*.

El sistema enunciativo, entonces, es instrumento de subjetivación del personaje poético, es decir, hace posible que este se realice como sujeto. Las particularidades que rodean el surgimiento del Maquiavelo shimoseano impide considerarlo un objeto de discurso o un instrumento de expresión al servicio del autor, aunque por momentos pueda reconocérselo en alguna de esas condiciones, ninguna lo define plenamente. Su naturaleza es cercana a lo que Pozuelos llama ‘yo ejecutivo’: “el yo verificándose, siendo, ejecutándose” (1998: 62) y que convierte los objetos, los espacios y los sucesos en experiencia actual (52).

En *Reflexiones maquiavélicas* no se habla de la penuria de Maquiavelo, se la exhibe; no es un tema, es vivencia a la que, como lectores, asistimos. Esto se explica por la creación de un espacio de enunciación propio (72), pero decir “espacio de enunciación” a un lugar que no admite más que voces resulta redundante; de lo que se trata, más bien, es de reconocer que lo que se crea es un mundo, con su lógica propia, en el que es posible tomar un matecito de coca a la orilla del Arno porque el Maquiavelo shimoseano no es representación ni de Nicolás Maquiavelo ni de Pedro Shimose, es *ser*.

Si trasladamos la atención de ese afán de expresión enmascarada del monólogo dramático hacia el gesto que lo inaugura (alejarse del confesionalismo del yo romántico) y nos acercamos a esta obra bajo esa perspectiva, podemos ver plenamente al personaje poético como una entidad ficcional que se construye, desprendida del personaje histórico y alejada de la sombra del autor, por esos movimientos del lenguaje que operan a partir de la intertextualidad y la multiplicidad de voces. Si bien

la voz autorial pretende hacerse escuchar a través de la voz del personaje, este acto no es directo, existe todo un aparato de transformación que supone elegir el personaje, leerlo, darle palabra, “objetivarlo” y “subjetivizarlo” para construir ese *yo* vital del poema; y es en este proceso que se ficcionaliza la expresión del autor.

La cuestión de la ficción en el poema, se resolvería pronto si acudimos a Steiner para quien la modernidad es el marco en que surge la palabra poética postclásica como resultado de la inadecuación entre realidad y lenguaje (citado en Cabo 1998: 30); el poema no es más el sentimiento o la palabra autorial, de modo que la conexión entre lenguaje y ficción se hace posible. Pero, en lo inmediato, el recorrido que hemos presentado nos permite pensar en el monólogo dramático como un subgénero lírico pero altamente ficcional: no sería suficiente explicar esto por un generalidad como el hecho del uso del lenguaje en conflicto con la realidad, común a todo texto literario; lo que interesa es reparar en que su proceso de construcción revela la voluntad autorial de hacer de un *yo, otro*; de desaparecer tras esa entidad que construye: un “yo” autónomo, capaz de evocar otros contextos semánticos, además del histórico o del autorial.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, H. y Juaneda, R. (26 de septiembre de 2010). *Maquiavelo. El príncipe*. Obtenido de Scrib: <https://es.scribd.com/document/38174367/El-Principe-Nicolas-Maquavelo-Alvarez-Garzon-Juaneda>
- Auger, A. (1857). *El Príncipe de Maquiavelo o La romaña en 1502*. Madrid: Señores Nieto y Compañía.
- Bausi, F. (2015). Maquiavelo entre el mito y la historia. En *Maquiavelo*. Valencia: Universitat de València.
- Bermudo, J. M. (1994). Los Discorsi o el republicanismo cívico. En *Maquiavelo, consejero de príncipes* (págs. 139-184). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Bornstein, M. M. (1982). *Nueva poesía sociopolítica. La expresión hispana*. Arizona: University of Arizona. University Microfilms International.
- Brión, M. (2005). *Maquiavelo*. Barcelona: Ediciones B.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1998). Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético. *Diálogos Hispánicos. Teoría del Poema: la enunciación lírica*(21), 11-40.
- Capponi, N. (2010). Preface. En *An Unlikely Prince. The Life and Times of Machiavelli*. Cambridge: Da Capo Press.
- Carnero, G. (1990). Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Guimferrer: "Cascabeles" de Arde el mar. En *Novísimo, postnovísimos, clásicos de la poesía de los 80 en España* (págs. 11-23). Madrid: Orígenes.
- Casas, M. y Rius, R. (2008). Epístolas privadas de Nicolás Maquiavelo. *Quaderns d'Italià*(13), 211-216.
- Cepeda, Á. (24 de mayo de 2015). *Marco Tulio Cicerón: El sueño de Publio Escipión Emiliano*. Obtenido de Contralínea: <http://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/index.php/2015/05/24/marco-tulio-ciceron-el-sueno-de-publio-escipion-emiliano/>
- Cernuda, L. (2002). Historial de un libro. En *Poesía completa* (págs. 625-661). Madrid: Siruela.

- (2005). Pensamiento poético en la lírica inglesa. Siglo XIX. En *Obras completas*. Navarra: RBM-Instituto Cervantes.
- Chávez Taborga, C. (Agosto-Septiembre-Octubre de 1972). Shimose. Poeta en 4 estaciones. *Revista Nacional de Cultura*(209-210-211), 81-95.
- Ciccone, J. (2 de mayo de 2012). *Maquiavelo y la realidad actual*. Obtenido de Uniradio: <http://www.uniradioinforma.com/columnas/columnista/33/columna2503.html>
- Cicerón, M. T. (1995). El sueño de Escipión. En *Sobre la república* (Á. D'ors, Trad., págs. 158-171). Barcelona: Planeta de Agostini.
- Colón, M. (2008). *Maquiavelo: ¿héroe o villano?* Santiago: Maxon.
- Cortés, F. (2002). Proemio. En *La verdad en el infierno: dialogo filosófico en las voces de Hobbes, Kant y Maquiavelo*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Cruz, A. (2002). Nicolás Maquiavelo. El mito del príncipe nuevo o del fin que justifica los medios. En *Sociología: una desmitificación* (págs. 65-78). Barcelona: CLIE.
- De Artaza, M. M. (2000). Estudio preliminar. En N. Maquiavelo, *El príncipe* (págs. 7-60). Madrid: Itsmo.
- De la Rosa, G. (2014). Maquiavelo. En *La tragedia de la justicia. Entre la ley y el poder* (págs. 174-200). Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez .
- Debicki, A. P. (1976). *Antología de la poesía mexicana moderna*. London: Tamesis Books Limited.
- Dumas, A. (1852). *Impresiones de viage [sic]: La Vila Palmieri*. (J. M. Gaviria, Trad.) Madrid: D. F. de P. Mellado.
- Eliot, T. (1920). Hamlet and his problems. En *The Sacred Wood* (págs. 87-94). Edimburgo: Morrison and Girb Ltd.
- (1992). *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria.
- Espinoza Elías, D. A. (Enero-Junio de 2006). El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*(33), 65-77.

- Forte Monge, J. M. (2011). Maquiavelo, el arte del Estado. En N. Maquiavelo, *El príncipe y otras obras* (págs. IX-CXII). Madrid: Gredos.
- Gautier, L. (1992). *Maquiavelo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. F. Prieto, Trad.) Madrid: Taurus.
- Gil de Biedma, J. (1980). Como en sí mismo, al fin. En *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* (págs. 331-348). Barcelona: Crítica.
- Gramsci, A. (1980). Apuntes sobre la política de Maquiavelo. En *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno* (págs. 9-16). Madrid: Nueva Visión.
- Granada, M. Á. (1981). *Maquiavelo. El autor y su obra*. Barcelona: Barcanova.
- Gruia, I. R. (2008). El romanticismo inglés: encuentros y desencuentros "Wordsworth sentado a la mesa". La lectura de Langbaum. En *Escribir el tiempo. Huellas de T.S. Eliot en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente* (págs. 116-128). Granada: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada.
- Guisado, F. (2014). *Savonarola, el profeta desarmado. Una figura completa y sus tres años de gobierno y guía*. Obtenido de Loffit: <http://loffit-origin.abc.es/oops/galeras-reales/savonarola-el-profeta-desarmado-138425/amp/>
- Gumucio Dragon, A. (2006). Los resortes de la libertad. En *Provocaciones* (págs. 215-232). La Paz: Plural.
- Hernández San Martín, C. (15 de abril de 2013). *Las teorías de Maquiavelo y su relación con el pensamiento de otros autores modernos*. Obtenido de Clases Historia: <http://www.claseshistoria.com/revista/2013/articulos/hernandez-maquiavelo-teoria.pdf>
- Higgs, R. (1 de octubre de 2005). *La política económica de El Príncipe de Maquiavelo*. Obtenido de El instituto independiente: <http://www.elindependent.org/articulos/article.asp?id=1662>
- Jiménez Heffernan, J. (1996). Introducción. En R. Langbaum, *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares.

- Lachmann, R. (Julio de 1993). Dialogicidad y lenguaje poético. *Criterios*. (Edición especial de homenaje a Bajtín), 41-52.
- Langbaum, R. (1996). *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares.
- Livio, T. (1990). *Historia de Roma*. Madrid: Gredos.
- Macchiavelli, N. (1769). Capitulo della Ingratitudine. En *Comedie Terzine ed altre opere edite ed inedite* (págs. 270-275). Cosmopoli.
- (1847). *The History of Florence and of the Affairs of Italy*. London: Bohn's Standard.
- Maquiavelo, N. (1892). *Historia de Florencia*. Madrid: Viuda de Hernando y Cía.
- (2000). La mandrágora. En T. Várnagy, *Fortuna y Virtud en al República Democrática. Ensayos sobre Maquiavelo* (págs. 185-230). Buenos Aires: CLACSO.
- (2011). El príncipe. En *Maquiavelo* (A. Hermosa, Trad., págs. 2-89). Madrid: Gredos.
- (2011). Vida de Castruccio Castracani de Lucca. En *Maquiavelo* (págs. 634-661). Madrid: Gredos. Obtenido de UNAM: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/609/11.pdf>
- Masters, R. D. (1999). *The Fortune is a River: Leonardo da Vinci and Niccolò Machiavelli's magnificent dream to change the course of Florentine history*. New York: Plume.
- Mitre, E. (1988). Pedro Shimose. Del fervor al escepticismo. En *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*. (págs. 43-53). Caracas: Monte Ávila.
- Moreno, M. P. (Junio de 2002). De poetas y ventrílocuos. El correlato objetivo y el monólogo dramático en Cernuda, Gil-Alberty Carnero. *Revista Hispánica Moderna*(1), 110-122.
- Navarro, D. (1996). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas.
- Navarro, L. (1895). Prólogo. En N. Maquiavelo, *Obras políticas* (págs. V-XXIII). Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cía.

- OP Esponera Cerdán, A. (s.f.). *Fray Jerónimo Savonarola. ¿Hereje o Santo?* Obtenido de Dominicos : <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/personajes/jeronimo-savonarola/>
- Ortega, J. (1973). El mundo poético de Pedro Shimose. En *Letras Bolivianas de hoy: Renato Prada y Pedro Shimose* (págs. 64-87). Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Pasquino, G. (2000). Leyendo El príncipe. En *Fortuna y virtud en la república democrática. Ensayos sobre Maquiavelo* (M. Aguas, Trad., págs. 155-166). Buenos Aires: CLACSO.
- Paz, B. (2017). Los Alephs de Shimose. En *La crítica y el poeta. Pedro Shimose* (págs. 43-60). La Paz: Plural.
- Pérez Parejo, R. (2007). El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo. *Espéculo*(36).
- Piglia, R. (2005). Cómo está hecho el "Ulysses". En *El último lector* (págs. 165-188). Barcelona: Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1998). ¿Enunciación lírica? *Diálogos Hispánicos. Teoría del Poema: la enunciación lírica*(21), 41-76.
- Prieto de Paula, Á. L. (1996). En *Musa del 68. Claves de una generación poética* (págs. 353-354). Madrid: Hiperión.
- Prieto, M. (2009). Nota introductoria. En N. Maquiavelo, *El príncipe* (págs. 11-16). Madrid: EDAF.
- Quiroga Cortez, J. C. (1991). *Los Mismos y los Otros. Descripción del discurso poético contemporáneo (1955-1984): Jaimes Sáenza, Oscar Cerruto, Edmundo Camargo Ferreira y Pedro Shimose*. La Paz: UMSA-Facultad de Humanidades y Cs. Educación.
- Reyes, G. (1984). La Citación. En *Polifonía textual: la citación en el relato literario* (págs. 42-86). Madrid: Gredos.
- Salgado, M. A. (Diciembre de 1995). Una lectura maquiavélica de Pedro Shimose. *Revista Hispánica Moderna*(2), 349-364.

- Samamé, L. (2010). Una aproximación a la concepción histórica maquiaveliana. *Ideas y valores*, 59(143), 123-135.
- Sánchez Vásquez, A. (2005). Tercera conferencia: La Estética de la Recepción (II). La estructura apelativa del texto. Ideas fundamentales de la Estética de la Recepción. En *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación* (págs. 49-62). México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- Segre, C. (2001). La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento. *Cuadernos de Filología Italiana*(8), 11-18.
- Shimose, P. (1988). *Poemas*. Madrid: Playor.
- (2003). *Reflexiones maquiavélicas*. Santa Cruz: El País.
- Sisson, M. D. (1994). *Intertextuality in the Poetry of Pedro Shimose*. Ohio: The Ohio State University.
- Smith, B. H. (1971). Poetry as Fiction. *New Literary History*, 2(2 Form and Its Alternatives), 259-281.
- Thanoon, A. J. (1990). *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea*. Granada: Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- (2009). Los requisitos formales del género del monólogo dramático. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*(41).
- Valente, J. Á. (2004). Maquiavelo a San Casciano. En *La memoria y los signos, 1960-1965* (págs. 239-241). Madrid: Huerga y Fierro.
- Velásquez Guzmán, M. (2004). *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*. México D.F.: COLMEX. Centro de Estudios Literarios Lingüísticos.
- Viroli, M. (2000). *La sonrisa de Maquiavelo*. Barcelona: Tusquets.
- Wiethüchter, B. (1985). Poesía boliviana contemporánea: Óscar Cerruto, Jaime Sáenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti. En J. Sanjinez (Ed.), *Tendencias actuales en la Literatura Boliviana* (págs. 75-114). Madrid: Hiperión.