

1 Véase, por ejemplo, Eugenio Padorno, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 23-24. El presente artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2010-19829.

2 Un análisis del espectro semántico de *tradere* en latín arcaico y clásico presentamos en Antonio M. Martín Rodríguez, *El campo semántico de "dar" en latín arcaico y clásico. Análisis estructural de un campo semántico*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 150-158.

3 Significativamente, este mismo espectro semántico documenta, en el plano nominal, nuestro sustantivo *tradición*, según se define en el *DRAE*. Las tres primeras acepciones, que corresponden a su empleo más usual, recogen la idea de transmisión de generación en generación ("Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación", acepción primera; "Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo", acepción segunda", y "Doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos", acepción tercera). El sentido de "entrega", en cambio, se mantiene en la lengua especial del derecho ("Entrega a alguien de algo", acepción quinta).

**PARA TRATAR DE ACERCARSE A UNA EXPLICACIÓN CABAL** de su especificidad, Eugenio Padorno ha empleado con tino en algunos de sus magistrales análisis sobre literatura canaria el concepto de "tradición interna".<sup>1</sup> La literatura canaria, desde este punto de vista, sería, pues, el fruto de una tradición interna —específicamente canaria— dentro del marco más amplio, es de suponer, de las literaturas hispánicas, a las que es difícil, entonces, no interpretar como tradiciones externas. El concepto de tradición interna, con todo, resulta problemático, pues podría también pensarse que toda tradición ha de ser, por naturaleza, interna. *Tradición* es un sustantivo heredero del abstracto latino *traditio*, *traditionis*, nombre de acción correspondiente al verbo *tradere*, que indicaba, a su vez<sup>2</sup>, cualquier tipo de acción dativa no mediata, bien fuera esta puntual, en cuyo caso designa una entrega, o bien sucesiva, y en ese caso se aplica a todo aquello que pasa de mano en mano o de generación en generación.<sup>3</sup> A la vista de su étimo, por tanto, la tradición, en su sentido más propio, no es, como se piensa muchas veces, un conjunto de cosas que nos vienen del pasado, sino más bien el proceso mediante el cual, transmitiéndose de generación en generación, han llegado hasta nosotros.<sup>4</sup> En este sentido, la tradición, y en concreto la que más peso tiene en la configuración genética (si se me permite la licencia) de la tan denostada (pero no por ello menos apetecida) civilización occidental, la tradición grecolatina, o, como suele llamársela simplícidamente, por antonomasia, la tradición clásica<sup>5</sup>, se ha comparado muchas veces con la imagen de una antorcha que pasa de mano en mano —esto es, de generación en generación—, desde los antiguos griegos y romanos hasta nosotros. Pero la comparación, según opino,

no es del todo adecuada, porque la antorcha de esa metáfora es siempre igual a sí misma, mientras que el legado clásico se transforma en cada una de los eslabones generacionales de ese largo proceso, en función de las cambiantes circunstancias socioeconómicas y culturales, y del mestizaje que se establece con otros aportes procedentes de tradiciones distintas. En este sentido, en otros trabajos he comparado más bien la tradición clásica —o cualquier otro tipo de tradición— con el proceso de la digestión. Del mismo modo, en efecto, como, cuando tomamos algún alimento, su sabor nos queda en la boca durante unos instantes, pero pasa enseguida a nuestro aparato digestivo, donde se descompone y se mezcla con otros nutrientes, convirtiéndose de este modo en parte anónima de nuestro ser, así también la tradición clásica ha venido transmitiendo de generación en generación una serie de elementos procedentes del mundo clásico de cuyo origen podemos haber perdido la conciencia, pero que se hallan incorporados en el inconsciente colectivo de nuestra cultura, fundidos con materiales de otras procedencias en el crisol de la cultura popular. En este sentido, podemos decir que la tradición es la genética de la cultura y que la tradición clásica, en concreto, constituye, junto con el cristianismo<sup>6</sup>, el principal aporte genético de la cultura occidental.

Una tradición externa, por tanto, no es, en rigor, una tradición: o se ha interiorizado ya en la propia cultura, y en ese caso es ya una tradición interna, o es, simplemente, la tradición interna de otra cultura. Por ello, cuando estamos hablando de tradiciones emparentadas, quizás resulte metodológicamente más productivo, en lugar de hablar de tradiciones internas, que implican necesariamente un contravalor respecto de otras tradiciones que habrían de ser necesariamente —y paradójicamente— externas, plantear la cuestión en términos de tradiciones específicas, y presentarlas no tanto mediante estructuras excluyentes del tipo interno/externo, sino por medio, más bien, de estructuras concéntricas o inclusivas, con sus zonas de intersección y de diferencia, de modo que interpretemos la cultura canaria,

4 Cf., a este respecto, las atinadas observaciones de Vicente Cristóbal, “Sobre el concepto de tradición clásica”, en J. Signes *et al.* (coord.), *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, 2005, pp. 29-34.

5 Sobre cómo surgió y se cristalizó el sintagma *tradición clásica* puede verse el trabajo de Francisco García Jurado, “¿Por qué surgió la juntura ‘tradición clásica’? Razones historiográficas para un concepto moderno”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 27,1 (2007), pp. 161-192.

6 Pero también el cristianismo, cuya expansión sólo fue posible en el momento en el que el mundo mediterráneo era una ecumene grecorromana —caldo de cultivo particularmente adecuado para una corriente religiosa que tanto insiste en la idea de que todos somos iguales en cuanto que hijos de Dios—, se extendió por todo el mundo en un envoltorio cultural primero griego, y después romano, por lo que, a fin de cuentas, es el legado grecorromano el más importante en el *background* de nuestra cultura.

por ejemplo, como el fruto de una tradición específica que se inscribe, con otras tradiciones específicas del mismo nivel, en la tradición más amplia de la cultura hispánica, que a su vez se inscribe, como una de sus tradiciones específicas, en el marco más amplio de la civilización occidental, una macrounidad de cultura cuyos principales aportes genéticos serían, como dijimos, el ideario judeocristiano y la herencia grecorromana. La existencia efectiva de estas especificidades se comprueba, por poner solo unos ejemplos, en hechos tan evidentes como que, en el primer nivel de inclusión, el que abarca todas las tradiciones específicas de la tradición genérica que llamamos “civilización occidental”, el aporte esencial de la cultura grecorromana es sobre todo griego en la cultura alemana, pero romano en la italiana o la hispánica; y, en un segundo nivel de inclusión, el que engloba, por ejemplo, a las diferentes tradiciones específicas que constituyen mancomunadamente la tradición genérica que podemos llamar convencionalmente “cultura hispánica”, en buena parte de las literaturas hispanoamericanas hay un componente indigenista que falta, obviamente, en la de la España peninsular, mientras que fuera de la Península sería sorprendente que se hubiera desarrollado una corriente de pensamiento asimilable a lo que suele llamarse “noventayochismo”; y mientras que en el ámbito general de lo hispánico los mitos de Hércules, Océano<sup>7</sup> o las Hespérides<sup>8</sup> son motivos menores, alcanzan, en cambio, una explicable y llamativa recurrencia en la imaginería poética canaria.

7 Véanse, a este respecto, los trabajos de Germán Santana Henríquez “El mito griego de Océano en la literatura canaria (I)” y “El mito de Océano en la historiografía canaria”, incluidos en su libro *Tradicción clásica y literatura española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, 2000, pp. 29-40 y 139-161.

8 Recuérdese, en este sentido, por ejemplo, el título elegido por Justo Jorge Padrón para su ambicioso poema épico sobre la historia de Canarias, *Hespérida. Canto universal de las Islas Canarias*, Madrid, 2005.

Ahora bien, una cosa es tradición y otra cosa es aprehensión. La tradición, como dijimos, es un fenómeno centrífugo focalizado en algo que pasa, o mejor, que se hace pasar, de generación en generación. En este proceso de transmisión continua no es raro que la conciencia del origen de lo transmitido se pierda y que su literalidad, por tanto, sufra transformaciones tan grandes, que sus modelos o antecedentes resulten a veces irreconocibles; pero la herencia, a pesar de esas profundas transformaciones, no deja de ser herencia, y las cosas, por mucho que hayan cam-

biado, vienen siempre de donde vienen. Yo no conocí a mi bisabuelo, ni poseo ningún retrato suyo, ni me han llegado siquiera anécdotas o datos sobre su vida, su porte o su manera de ser. Pero lo cierto es que, pese a ello, no me cabe duda alguna de que una parte de mi ser biológico me viene seguramente de él. La aprehensión, en cambio, es un fenómeno de naturaleza centrípeta que no se asimila, como la tradición, a una acción de dar o transmitir, sino a una actividad cercana a un coger o un adoptar. La tradición grecorromana, por ejemplo, y hablo de ella sobre todo porque es aquella sobre la que, por mi profesión, más he reflexionado, es algo que nos llega con nuestra cultura, pero puede llegarnos de una manera consciente o inconsciente, aserto que me gusta ilustrar con una anécdota que me sucedió hace años. Por mi formación de filólogo clásico, me llegó de manera consciente, a través de mis estudios, el concepto y aun el sintagma horaciano del *Carpe diem*, que identifiqué desde el primer momento como un tópico literario de raíces y desarrollos muy extensos y profundos, cuya denominación técnica debemos, precisamente, a la audacia expresiva del poeta de Venusia.<sup>9</sup> Pero no le ocurrió lo mismo al *chef* de un restaurante económico de comida oriental muy poco concurrido, que me dio un día, para mi sorpresa, su tarjeta de visita, por si quería, otra vez que acudiera al local, reservar previamente una mesa: en la dirección de correo electrónico, antes de la arroba, podía leerse, todo seguido, *carpediem*; el hombre debió notar mi sorpresa, y me dijo: “Sabe usted lo que es *Carpe diem*, ¿no? Sí, hombre, esa frase que sale en *El club de los poetas muertos*”. Evidentemente, a los dos nos había llegado este elemento de tradición clásica que supone el conocimiento de la expresión *Carpe diem* y hasta de su sentido, pero la mía había sido una aprehensión consciente, pues sabía que la atrevida *iunctura* se la inventó Horacio, y que era un tema de honda raigambre literaria, mientras que la suya era una aprehensión inconsciente de ese mismo legado clásico, de cuya cadena de transmisión —o de tradición— no conocía, al parecer, más que uno de los últimos eslabones.

9 Audacia expresiva por cuanto, al unir en la hasta entonces no documentada *iunctura* un verbo que significa arrancar (*carpe*) y que se aplica con mucha frecuencia a la acción de coger flores, y un complemento directo que significa “día” (*diem*) se iguala implícita y metafóricamente al día con una flor, de cuya belleza solo podemos disfrutar efímeramente si la cogemos cuando está aún en sazón.

La pervivencia de elementos del legado clásico, por tanto, puede ser tanto consciente como inconsciente, y esta constatación, a primera vista baladí, no deja de tener su trascendencia, por cuanto nos permite incluir en el ámbito de los estudios de tradición clásica no solo aquellos textos emparentados en razón de una relación consciente de dependencia genética, como suele normalmente reconocerse, sino también aquellos otros en los que la relación entre el texto más reciente y el antiguo es, probablemente, una relación quizás, sí, de dependencia, pero no de dependencia consciente, sino fruto de una aprehensión inconsciente de determinados contenidos que, aunque uno no lo sepa, están ya dentro de nosotros desde siempre, fundidos e irreconocibles en nuestra conciencia colectiva. Quizás Eugenio D’Ors —el mismo a quien se atribuye esa frase ahora tan citada de que los experimentos es mejor hacerlos con gaseosa— exageró un poco cuando dijo que todo lo que no es tradición es plagio, pero lo cierto es que no es tampoco tan raro que a muchos nos pase muchas veces como a Monsieur Jourdain en *El burgués gentilhombre*, que estamos hablando en prosa sin saberlo. Y que es así como funcionan en esencia las tradiciones, y como normalmente aprehendemos el acervo común que recibimos con nuestra cultura lo prueba el fenómeno mismo de la adquisición de la propia lengua; pues, en efecto, parece evidente que casi todas las palabras que usamos las conocemos porque en alguna ocasión las hemos oído o leído, pero sería vano tratar de preguntarnos en cada caso a quién o dónde; lo que no es óbice, naturalmente, para que también empleemos palabras cuya fuente en nuestro proceso de aprehensión recordamos perfectamente; yo, por ejemplo, recuerdo nítidamente que leí por primera vez la palabra *roquete*<sup>10</sup> en Góngora, *cotufas* en el Quijote<sup>11</sup>, y también el momento en el que me enteré, ciertamente con alivio, de que *chingar* en Canarias significa “mojar” o “salpicar”, después de haber oído con el corazón durante unos instantes en un puño<sup>12</sup> decir a mi hija pequeña que unos niños de su clase la habían estado chingando en el colegio. A la vista de ello, no se

10 “Especie de sobrepelliz cerrada y con mangas”, como la define muy adecuadamente el *DRAE*.

11 Concretamente, en la expresión *pedir cotufas en el golfo*, que el diccionario académico glosa como “Pedir cosas imposibles”.

12 Como entenderá cualquiera que consulte la acepción segunda de la palabra que ofrece el *DRAE*, que era la que me resultaba a mí entonces más familiar, aunque el diccionario académico registra también el uso dialectal canario, como acepción quinta.

ve claro por qué tendrían que funcionar las cosas de otra manera en el ámbito de la literatura; sobre todo si, como dicen, la cultura no es otra cosa que lo que nos queda cuando olvidamos lo que hemos aprendido.

Por otra parte, hace ya mucho tiempo que los estudios literarios han sabido sacudirse el corsé exclusivo del método positivista de fuentes, filiaciones y dependencias, además de que el protagonismo omnímodo del autor ha ido cediendo cada vez más terreno en beneficio del lector. En franca contraposición con las viejas interpretaciones lineales de la historia de la literatura, no es raro ahora leer, por ejemplo, que en realidad la historia de la literatura se está reescribiendo constantemente, y que es posible ir en ella no solo, como siempre ha sido, de las fuentes a los epígonos, sino también *río arriba*, de modo que, en contra de lo que normalmente se piensa, no son siempre los textos más antiguos —las fuentes— los que dan sentido a los más modernos, sino que la aparición de determinados textos modernos nos permite también reubicar los textos antiguos de otro modo, adscribiéndoles posiciones suplementarias en la historia de la literatura que hasta ese momento nunca tuvieron. Así, cuando aparece el género gótico, la historia apasionante sobre aparecidos que cuenta Plinio el Joven en una de sus cartas, hasta entonces un texto genéricamente aislado, se convierte de pronto en un precursor de dicho género<sup>13</sup>, y otro tanto ocurre, *mutatis mutandis*, con el *Edipo Rey* y la moderna novela de detectives.

Y, en lo que al papel creador del lector se refiere, tradicionalmente la función de esos lectores privilegiados que siempre han sido los críticos —y no digamos el modesto lector anónimo de a pie— no era otra que la de desentrañar el sentido de un texto en función de las presumibles intenciones de su creador. Pero lo cierto es que el primer sentido y la intención primigenia de un texto, sí, podrán ser los que le diera su autor al escribirlo, pero, una vez que el texto se hace público, la asignación de nuevos sentidos<sup>14</sup> es ya tarea y privilegio de los lectores sucesivos, algunos de los cuales, como los críticos más agudos e influyentes, son a

13 Véase, a este respecto, el trabajo de Francisco García Jurado, “Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas”, *Nova Tellus* 26 (2008), pp. 171-204.

14 Que en la comunicación humana (y también entonces, por ende, en la literatura) la intención es privilegio del emisor, pero la asignación de sentido le toca siempre al receptor, resulta manifiesto a partir de una divertida anécdota futbolística acaecida en una ciudad del norte de España hace ya un buen puñado de años. El delantero centro del modesto equipo de fútbol de la ciudad, hasta entonces siempre un prototipo de goleador, llevaba una preocupante racha de sequía goleadora, que estaba afectando de manera alarmante a las posibilidades de mantener la categoría del club que le pagaba. En un programa deportivo radiofónico, un periodista, con el lenguaje campanudo tan característico de la profesión en aquellos años, dijo que todo era una alarma pasajera, y que la cosa se solucionaría cuando se acabara el problema de pituitaria que venía aquejando al goleador. Si, en lugar de utilizar de modo pedante ese rebuscado término anatómico, el desdichado locutor se hubiera referido a la metáfora más común del “olfato de gol”, la cosa no habría pasado a mayores. Pero el caso es que un amigo del futbolista, al parecer poco duchos en distingos anatómicos, se acercó preocupado a la ciudad deportiva y le comentó que en el programa deportivo de la radio habían dicho que la situación del equipo se debía a sus “problemas de *pitu*”. El goleador no dijo nada, pero al terminar el entrenamiento se presentó en la emisora y propinó al periodista un buen puñetazo.



Cubierta

*Las monedas de cobre*

de Saulo Torón (1919).

veces capaces de imponer al texto con sus propias lecturas nuevos sentidos de los que los receptores venideros no pueden ya muchas veces sustraerse.

Y no es solo que cada lector pueda darle su propio sentido a cada texto, sino que es también muy libre de relacionarlo con otros con los que a primera vista no tiene, aparentemente, relación genética alguna. La comparación basada en una estrecha y jerárquica relación genética de dependencia deja paso, entonces, a un diálogo entre textos que, quizás, nunca hasta entonces habían sido confrontados. En esos casos, el lector ejerce una actividad creativa — en el plano, claro está, de la recepción y de la hermenéutica, que es el que le compete—, semejante a la que ejerce el autor, en el plano de la composición, cuando procede a una metáfora atrevida, mediante la que pone en relación dos realidades en cuyos puntos en común quizás hasta entonces no se había nunca pensado, como cuando Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo, identifica a las ametralladoras con las máquinas de escribir de la muerte o Federico García Lorca, en uno de sus turbadores *Sonetos del amor oscuro*, equipara el aliento<sup>15</sup> del ser amado dormido a nuestro lado, que nos humedece la mejilla, con el acento gráfico que se pone sobre una vocal.<sup>16</sup>

Teniendo en mente todas estas consideraciones, me propongo en las páginas que siguen confrontar dos composiciones de dos poetas distintos y distantes, el lírico romano Catulo y nuestro coterráneo Saulo Torón, dos poetas muy diferentes, pero que, en un determinado momento de su vida, reaccionaron de una manera muy semejante ante un incidente a simple vista trivial, pero no por ello menos doloroso: la muerte de un animal de compañía. Se trata, en efecto, de un poema que dedicó don Saulo a Ignacio Pérez Galdós, y que tituló “Elegía pueril”, incluido en el poemario *Las monedas de cobre*, de 1919, y del célebre poema tercero de la colección catuliana, dedicado a la muerte del pajarrillo de su amada Lesbia. Veamos, en primer lugar, el texto del poeta teldense.

15 Al que se equipara además, en este caso de manera convencional, con una rosa.

16 “Tengo miedo a perder la maravilla / de tu cuerpo de estatua, y el acento / que me pone de noche en la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento”.

## ELEGÍA PUERIL

El perro pequeño que era la alegría  
de mis horas puras de amor y descanso,  
el fiel camarada de los sobrinitos  
que con él vivieron los primeros años;

el perro pequeño de lanas rizadas  
que todos los días venía a mi cuarto  
moviendo la cola y alzando el hocico,  
para que le hiciera merced de mis manos;

el perro devoto del hogar sereno,  
murió esta mañana, ¡murió envenenado!  
¡Dos almas ingenuas tuvieron la culpa,  
dos almas gemelas hicieron el daño!

El hogar parece que se ha ensombrecido;  
todas las estancias mudas han quedado...  
Mi hermana solloza trémula, y oprime  
a los tres pequeños contra su regazo.

Yo siento una angustia tan honda, tan honda  
que el corazón tiembla como amedrentado...  
¡muerto el perro amigo, tan bárbaramente,  
muerto el noble amigo del hogar amado!...

¡Señor que gobiernas las cosas pequeñas  
al par que en los cielos combinas los astros,  
Señor bondadoso, de bondad infinita,  
e infinitamente divino y romántico!

¡Señor, que en las almas enciendes la llama  
que nos hace buenos, que nos hace hermanos,  
haz que el perro amigo se avenga a tu Reino  
y pónselo al santo de Asís en los brazos!<sup>17</sup>

17 *Saulo Torón. Poesía Completa*, prólogo de Juan Manuel Bonet, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1988, p. 20.



18 Aunque Cupido, el hijo de Venus, es en la mitología un personaje único, trasunto del griego Eros, no era raro que se lo representara en imagen múltiple en torno a su madre, en anticipación, con su cuerpo de niño y sus alas en la espalda, de los angelotes alados que acompañan a la Virgen en la imaginería barroca. También Venus, en el original latino, aparece en plural, en recuerdo, probablemente, de la tradición griega, documentada en el discurso de Pausanias en el *Banquete* platónico (Plat. *Symp.* 180d-182a), de la existencia de dos Afroditas, una celestial (*Urania*) y otra ordinaria y vulgar (*Pandemos*).

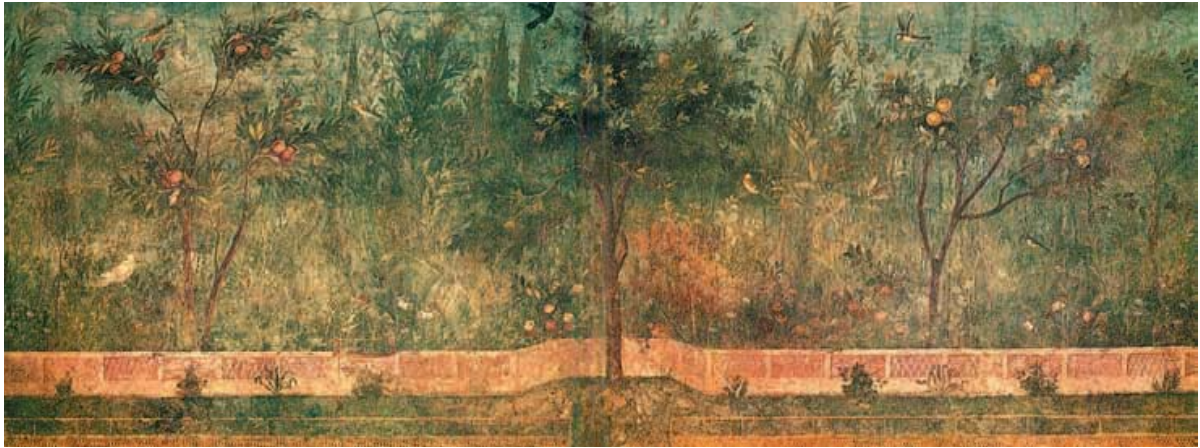
19 La interpretación exacta del comparativo de *uenustus* (con su juego de palabra con *Veneres* difícil de reproducir en traducción) no está clara; quizás, como quiere R.W. Hooper, aluda al tipo de gente sofisticada con los que comparte su vida social el poeta, los que están en la pomada, “the beautiful people”, “the people in the know” (“In Defence of Catullus’ Dirty Sparrow”, en J. H. Gaisser (ed.), *Catullus*, Oxford, 2007, pp. 329 y 340); tal vez, en fin, se esté pensando a la vez tanto en la gente entregada a Venus, como en la gente dotada de gracia y encanto (J. Godwin, *Catullus. The Shorter Poems*, Warminster, 1999, p. 116).

20 La sintaxis latina es en este verso ambigua, por el sincretismo formal del dativo y el genitivo en el singular de la primera declinación latina: *meae puellae*, en consecuencia, podría ser, entonces, un genitivo, y en ese caso el sentido del texto sería el que ofrecemos en nuestra traducción, pero también un dativo, en cuyo caso sería más bien “a mi niña se le ha muerto el pajarillo”. *Puella*, naturalmente, no está empleado aquí en su sentido propio de mujer todavía en edad infantil, sino como término afectivo para designar a la mujer amada, un

En segundo lugar, ofrecemos el texto latino de Catulo, seguido de nuestra propia traducción:

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,  
et quantum est hominum uenustiorum.  
Passer mortuus est meae puellae,  
passer, deliciae meae puellae,  
quem plus illa oculis suis amabat ;  
nam mellitus erat suamque norat  
ipsam tam bene quam puella matrem,  
nec sese a gremio illius mouebat,  
sed circumsiliens modo huc modo illuc  
ad solam dominam usque pipiabat.  
Qui nunc it per iter tenebricosum  
illuc, unde negant redire quemquam.  
At uobis male sit, malae tenebrae  
Orci, quae omnia bella deuoratis;  
tam bellum mihi passerem abstulistis.  
O factum male! o miselle passer!  
Tua nunc opera meae puellae  
flendo turgiduli rubent ocelli.*

Llorad, oh Venus y Cupidos<sup>18</sup>,  
y cuanto hay de personas sensibles.<sup>19</sup>  
Se ha muerto el pájaro de mi niña<sup>20</sup>,  
el pájaro, delicias de mi niña,  
a quien amaba ella más que a sus ojos;  
pues era dulce como la miel y a su dueña  
conocía tan bien como una niña a su madre,  
y no se apartaba de su regazo,  
sino que —saltito por aquí, saltito por allá—,  
piaba sin parar sólo para su dueña.  
El cual marcha ahora por el camino tenebroso,  
de donde dicen que nadie regresa.  
¡Enhoramala a vosotras, malvadas tinieblas  
del Orco, que devoráis todo lo bello!  
Tan bello pajarillo me habéis arrebatado.  
¡Oh, qué desdicha<sup>21</sup>! ¡Oh, pobre pajarito!  
Ahora por tu culpa los ojitos de mi niña  
se enrojecen hinchaditos a consecuencia del llanto.



El incidente que motiva el poema es, en cada caso, transparente. Saulo Torón canta a la muerte de un perrillo que vivía con la familia<sup>22</sup>, al que tanto él como los demás habitantes de la casa, en especial su hermana y los sobrinillos, apreciaban sobremanera, mientras que Catulo, con un tono paródico que recuerda a las lamentaciones fúnebres de los romanos<sup>23</sup>, lamenta la muerte de un pajarillo común, probablemente un gorrión, por el que su amada sentía particular cariño. Ello, eso sí, en el nivel de lectura más evidente, porque lo cierto es que ya desde el humanismo se barajó la posibilidad de una doble lectura, en virtud de la cual este pájaro podría ser también metafóricamente nada menos que el miembro viril del poeta.<sup>24</sup> Nos encontraríamos, pues, ante una artística combinación de dos composiciones genéricas bien documentadas en la antigüedad, el lamento por la muerte de un animal de compañía<sup>25</sup> y el lamento por la impotencia.<sup>26</sup> Fue el insigne humanista Angelo Poliziano quien, apoyándose en un comentario del lexicógrafo Festo sobre el gorrión<sup>27</sup> y en un curioso eco en Marcial de los dos poemas catulianos sobre el pájaro de Lesbía, puso en marcha esta atrevida hipótesis, que se encontró enseguida con una rápida y virulenta respuesta.<sup>28</sup> Tampoco, la verdad, es que esta interpretación haya tenido demasiado éxito en la crítica moderna, si bien hay que reseñar, en la década de los setenta, los dos intentos de volver a ponerla en circulación de E. N. Genovese y G. Giangrande, con argumentos, quizás, un poco rebuscados, a los que

Detalle de un fresco romano procedente de la casa de Livia en el Palatino, con representación de un jardín con pájaros y gorriones.

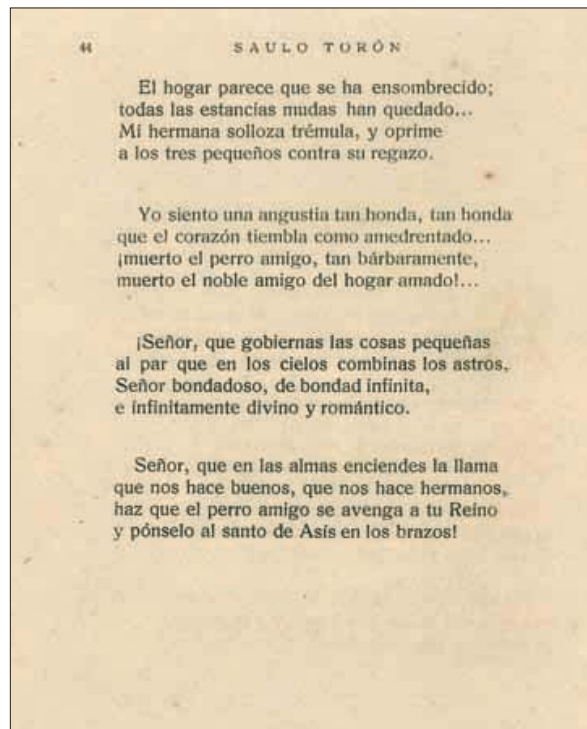
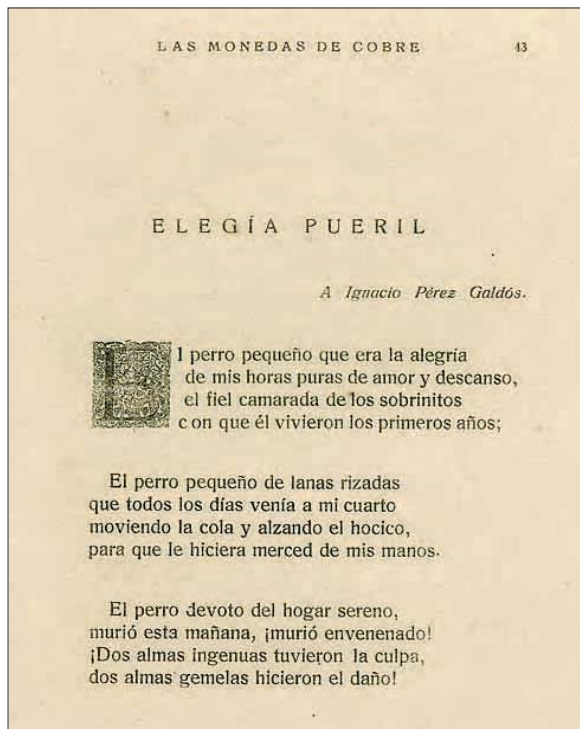
Museo nacional romano, Roma.

uso que tiene también *niña* en algunas zonas del ámbito hispánico, aunque en otros se emplea más bien *chica*; recuérdense, a este respecto, los conocidos versos de Lorca “Mi *niña* se fue a la mar, / a contar olas y chinas”, y el estribillo de la pegadiza canción, ya añosa, de los *Hombres G*: “Sufre, mamón: / devuélveme a mi *chica*”.

**21** O, más literalmente, “¡Oh, qué mala acción”, o simplemente, “Maldita sea”.

**22** Saulo Torón, entonces aún soltero, vivía con su hermana Micaela, casada con un farmacéutico catalán muy aficionado a las tertulias, en una casa ubicada en la zona del Puerto de la Luz.

**23** Véase, a este respecto, el sólido análisis de N. I. Herescu, “Catulle 3: un écho des nénies dans la littérature”, *REL* 25 (1947), pp. 74-76.



1 “Elegía pueril” por Saulo Torón en *Las monedas de cobre* (1919), p. 43-44.

24 Sobre la posibilidad de referirse al pene en latín mediante metáforas animalísticas, y en especial mediante nombres de pájaros, cf. J. N. Adams, “Animal Imagery and the Sparrow”, en *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, 1982, pp. 29-33.

25 El epigrama funerario en honor de animales de compañía es, en efecto, un tema predilecto de la poesía helenística. Los epigramas dedicados a este asunto están recopilados en el libro VII de la *Antología Palatina* (189-216). El estudio clásico es aún el de G. Herrlinger, *Totenklage um Tiere in den antiken Dichtung*, Stuttgart, 1930.

26 Los dos ejemplos más claros en la poesía latina son Ovidio, *Amores* 3,7 y el poema número 83 del *Corpus Priapaeorum*.

27 *Strutheum in mimis praecipue uocant obscenam partem uirilem a salacitate uidelicet passeris...* (Fest.410L), esto es, “en los mimos, con el término *strutheum* (“gorrión”) se hace referencia sobre todo al miembro vi-

respondió poco después con una sólida y contundente refutación H. J. Jocelyn.<sup>29</sup> Cinco años después, sin embargo, R. W. Hooper volvería a defender la posibilidad de la doble lectura con argumentos más sensatos, y que no parecen *a priori* desdeñables.<sup>30</sup> Para ello analiza con detalle los dos aspectos sobre los que puede sostenerse esa doble lectura, la descripción del pájaro en el poema y la posibilidad de que esa lectura anfibológica hubiera sido ya explotada por los imitadores de Catulo en la literatura romana.<sup>31</sup> Aun cuando el lamento por la muerte de animales es un tópico literario ya muy desarrollado cuando Catulo compone su poema, nunca antes se había hablado específicamente de un gorrión; y no es extraño, porque, como ya C. J. Fordyce había hecho notar en su influyente comentario<sup>32</sup>, el gorrión, un animal sucio, de plumaje áspero y absolutamente imposible de domesticar, no tiene ninguna de las características propias de los animales de compañía. Por tanto, si queremos desechar la hipótesis de un punto de partida paródico de naturaleza obscena para nuestro poema, habría que reconocer que Lesbia, en efecto, tenía

un animal de compañía cuyo fallecimiento desencadena la escritura del poema, y que ese pájaro, necesariamente, tenía que ser un gorrión: pero, ¿por qué se le describe, entonces, de una manera tan “anti-gorrionesca”? Obviamente, sostiene Hooper, para permitir el doble sentido de una escritura paródica.<sup>33</sup> En lo que se refiere al segundo argumento, se concentra este crítico, sobre todo, en Marcial, 1.6, a partir del cual, por cierto, concibió Poliziano su atrevida hipótesis. En este epigrama el poeta, en el marco festivo y licencioso de las fiestas saturnales, se dirige a su guapo copero Díndimo, a quien, después de pedirle que le escancie generosas dosis de vino, le espeta lo siguiente:

*Da nunc basia, sed Catulliana:  
quae si tot fuerint quot ille dixit,  
donabo tibi Passerem Catulli* (Mart.11.6, 6-8)

Esto es, “Dame besos, pero de los de Catulo: / los cuales si fueren tantos cuantos él dijo<sup>34</sup>, / te daré yo como regalo el pájaro de Catulo”. Ante lo cual solo hay dos posibles interpretaciones: o se trata de un ejemplar de los poemas de Catulo, conocidos tal vez, genéricamente, por el protagonista de los poemas segundo y tercero (los que abren la colección después del poema inicial dedicatorio), como *Passer*, o de una promesa de sexo homosexual en función del sentido obsceno de estos poemas sugerido por Poliziano, si es que no se trata, como parece más probable, de una oferta deliberadamente ambigua, que el destinatario del poema podría, a su gusto, interpretar como quisiera.

Sea ello lo que fuere, vamos aquí a considerar solo la lectura literal del texto de Catulo, que será la que compararemos con la “Elegía pueril” de don Saulo. Analizaremos, primero, brevemente, el poema del teldense, y veremos, después, sus puntos en común —y sus divergencias— con el de Catulo.

El poema de Torón es un romance dodecasílabo dividido en estrofas de cuatro versos, que hacen un total de veintiocho. Las tres primeras estrofas se dedican a la pre-

ril, claro está que a causa de la salacidad de ese pájaro...”. Para los naturalistas y autores de tratados médicos antiguos, en efecto, el gorrión era considerado un pájaro particularmente salaz, capaz de aparearse siete veces en el espacio de una sola hora, y cuya vida se reducía a solo un año como consecuencia de su desenfadada lujuria; su carne y sus huevos, además, solían ingerirse como alimentos afrodisíacos, datos que tomamos del comentario de Pierio Valeriano (1477-1558) que se cita en la nota siguiente (pp. 312-313), correspondiente a unas clases impartidas en la Universidad de Roma en 1521-1522.

**28** El texto fundamental de Poliziano a este respecto y las objeciones contundentes de Jacopo Sannazaro y Pierio Valeriano pueden verse ahora en Julia Haig Gaisser (ed.), *Catullus*, Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, 2007, pp. 305-313.

**29** Cf. E. N. Genovese, “Symbolism in the *Passer* Poems”, *Maia* 26 (1974), pp. 121-125; G. Giangrande, “Catullus’ Lyrics on the *Passer*”, *Museum Philologum Londiniense* 1 (1975), pp. 137-146; H. J. Jocelyn, “On Some Unnecessarily Indecent Interpretations of Catullus 2 and 3”, *American Journal of Philology* 101 (1980), pp. 421-441.

**30** Cf. R. W. Hooper, “In Defence of Catullus’ Dirty Sparrow”, *Greece & Rome* 32 (1985), pp. 162-178, reimpreso en J. H. Gaisser (ed.), *Catullus*, Oxford, 2007, pp. 318-340.

**31** Entre los cuales se cuentan, sobre todo, Ovidio, *Amores* 2.6; Estacio, *Silvas* 2.4, y Marcial, 1.7,109; 4.14; 7.14; 11.6.

**32** C. J. Fordyce (ed.), *Catullus: A Commentary*, Oxford, 1961, p. 88.

**33** Aunque también podría responderse, simplemente, que para ajustarse a las convenciones del género.

**34** Cf. a este respecto los poemas 5 y 7 de Catulo.

sentación del animal a quien se consagra esta elegía, a la noticia de su muerte y a las circunstancias en que se produjo, con especificación del momento (“esta mañana”), la causa (el envenenamiento, al parecer involuntario) y sus ejecutores, a los que se alude de manera vaga (“dos almas ingenuas”, “dos almas gemelas”). La notificación precisa de la muerte, intuita, con todo, incluso antes de comenzar la lectura, en virtud del título del poema, se demora hasta el verso décimo (“murió esta mañana”), si bien el uso de las formas de pasado (“era”, “vivieron”, “venía”) permite al lector ir presintiendo la tragedia poco a poco. Estas tres primeras estrofas que presentan al protagonista del poema comienzan, precisamente, con una triple anáfora, en virtud de la repetición al inicio del verso del sintagma “el perro”. En las dos primeras estrofas la anáfora es incluso más extensa, pues se repite también el adjetivo “pequeño” (“el perro pequeño”); en la tercera, con *variatio*, se reitera el esquema “artículo-sustantivo-adjetivo”, pero el adjetivo “pequeño” se sustituye ahora por “devoto”. La caracterización del animalillo combina las características físicas (“pequeño”, “de lanas rizadas”) con las morales (“fiel”, “devoto”) y da cuenta también de por qué era tan querido para la familia; para el poeta, porque era su alegría en los ratos de ocio que pasaba en la casa; para sus sobrinillos, porque era su fiel compañero de juegos. Además, la repetición insistente del sintagma “el perro” en cada estrofa sugiere, quizás, el tono fúnebre y cansino de una letanía, o el sonido ominoso del toque de difuntos. La estructura de esta primera parte del poema, en la que desempeña un papel capital el suspense que se genera entre la enunciación del sujeto, en el umbral mismo del poema, y la acción que de él se predica, que no se precisa hasta el verso décimo (“murió esta mañana”), nos permite, pues, irnos acercando poco a poco a la tragedia, pero también ir conociendo cómo era el animal, cuáles eran sus cualidades, y por qué se le apreciaba tanto. Podemos representarla gráficamente del siguiente modo:

El perro	pequeño	murió esta mañana
	alegría de mis horas	
	fiel camarada de los sobrinitos	
	de lanas rizadas	
	que todos los días venía a mi cuarto	
	devoto del hogar	

La segunda parte del poema, constituida por las estrofas cuarta y quinta, describe los efectos de la muerte del perro sobre la casa y sus habitantes y concluye con dos lamentaciones. Con una especie de técnica cinematográfica que va desde el plano general de la vivienda a la focalización en el yo lírico, se describen primero los efectos sobre el hogar, que queda ensombrecido, y todas sus estancias mudas; después, la tristeza de la hermana, que solloza temblorosa y aprieta contra su regazo a los tres pequeños; por último, la honda angustia del poeta, cuyo corazón tiembla como amedrentado; este temblor del corazón, por cierto, se sugiere simbólicamente en el plano de la expresión mediante la repetición con que concluye el verso 17 (“tan honda, tan honda”). A cada uno de esos efectos se dedican dos versos, y otros tantos ocupa el lamento en forma de exclamación por la bárbara muerte del noble perro amigo.<sup>35</sup>

La tercera parte del poema, en fin, compuesta también por dos estrofas, ligadas de nuevo mediante anáfora (“Señor, que...”), constituye una plegaria, en la que el poeta pide a Dios que acoja al perro en su reino y lo ponga en los brazos de san Francisco<sup>36</sup>, el gran amante de los animales. La plegaria, por lo demás, se ajusta a los modelos propios de las invocaciones a la divinidad en todas las culturas, esto es, invocación-atributos de la divinidad invocada-súplica, estructura que podemos representar del siguiente modo:

Señor	que gobiernas las cosas pequeñas al par que en los cielos combinas los astros	haz que el perro amigo se avenga a tu Reino y pónselo al santo de Asís en sus brazos
	bondadoso, de bondad infinita	
	infinitamente divino y romántico	
	que en las almas enciendes la llama que nos hace buenos y hermanos	

**35** “¡Muerto el perro amigo, tan bárbaramente, / muerto el noble amigo del hogar amado!...”.

**36** Para el franciscanismo en la poesía de Torón, a quien Ventura Doreste califica como “una especie de San Francisco de Asís laico” (*Recordando a Saulo Torón*, Las Palmas de Gran Canaria, 1978, p. 26), me remito a lo que muy oportunamente indica José Yeray Rodríguez Quintana en su excelente análisis de la vida y la obra del poeta teldense, *Saulo Torón, el Orillado. Una propuesta de relectura de su vida y su obra*, Las Palmas de Gran Canaria, 2009, pp. 316-320.

Es verdad, como hemos dicho, que la estructura de la plegaria es la misma que suele tener esta modalidad de actos elocutivos en todas las culturas, pero no es menos cierto que la acumulación de atributos de la divinidad entre el vocativo inicial y la exhortación con la que la plegaria concluye no deja de crear el mismo efecto de suspense que se genera en la primera parte del poema con la intercalación de los atributos del perrillo muerto entre el sujeto y el predicado de la frase enunciativa principal, de modo que, con la repetición de esta estructura, da lugar Torón a un bonito ejemplo de composición en anillo, procedimiento grato en la literatura desde casi sus mismos orígenes.

Por su parte, el poema de Catulo está compuesto por dieciocho endecasílabos falecios, sin división estrófica. Como el poema de Torón, comienza con un cierto recurso al suspense, solo que de manera inversa a la empleada por el poeta de Telde. Si don Saulo comienza refiriéndose directamente al perro, pero demorando la explicación de lo que le ha ocurrido, que poco a poco vamos, con todo, intuyendo, para finalmente informarnos sobre la muerte del animal, Catulo comienza con una invocación al llanto, pero sin indicar precisamente por quién se ha de llorar, incógnita que se resuelve en el verso tercero, en el que nos enteramos de que ha muerto el pájaro de su amada. La repetición anafórica de *passer* en los versos 3 y 4, naturalmente, nos hace pensar en la anáfora “el perro... el perro... el perro...”, de los versos 1, 5 y 8 del poema toroniano. A continuación inserta Catulo la semblanza de las cualidades y el comportamiento del pajarillo, en virtud de los cuales se hacía querer. La estructura inicial de ambos poemas, por tanto, es exactamente inversa, como vemos a continuación:

TORÓN	Focalización en el animal	Atributos del animal	Información de la muerte del animal
CATULO	Invitación al llanto	Información de la muerte del animal	Atributos del animal

Resulta curioso, y significativo, que el dolor por la muerte del perrito se concentra en Torón en el plano domésti-

co: la casa, la hermana, los sobrinillos<sup>37</sup>, el propio poeta, mientras que en Catulo se invita a los dioses y personas que compartan la misma sensibilidad que el poeta a sumarse a un pesar en el que él mismo inicialmente no se incluye, pues, como veremos, en lo que se insiste a continuación es en la relación de cariño entre el pajarillo y su dueña, relación de intimidad de la que el yo lírico queda ausente. Entre las cualidades del pajarillo y la manera de comportarse que lo hacía tan grato, por cierto, hay curiosas concomitancias en ambos poemas: del mismo modo como el perrillo es, para Torón, la “alegría de mis horas”, el gorrión es para Catulo las “delicias de mi niña”; igual que el perro visitaba a Torón cada mañana meneando la cola y levantando el hocico, para que el poeta lo acariciara, así también el pajarillo no se apartaba del regazo<sup>38</sup> de Lesbia, sino que se pasaba todo el tiempo dando saltitos a un lado y a otro, piando sin parar, pero solo para su dueña.

Viene a continuación una contraposición entre esa imagen amable y cariñosa de lo que era la vida del pajarito hasta ayer, con lo que es de él ahora:

El cual marcha ahora por el camino<sup>39</sup> tenebroso,  
de donde dicen que nadie regresa.

Esta contraposición entre el ayer sereno y venturoso y la terrible realidad de hoy<sup>40</sup>, presentada de manera inmediata y brutal, es también comparable con la que encontramos en los versos 9 y 10 de “Elegía pueril”:

el perro devoto del hogar sereno,  
murió esta mañana, ¡murió envenenado!

A continuación, Catulo apostrofa a las divinidades infernales y las maldice<sup>41</sup>, pues, en un plano general, devoran todo lo bello, y, en otro más particular, le han arrebatado a él a este bello pajarito; vemos, por tanto, que ya en este segundo momento el poeta parece haberse unido a su amada en el sentimiento de dolor y pérdida.<sup>42</sup> Si a Torón le era dado

**37** Pero no se hace mención alguna, curiosamente, al cuñado, esto es, al esposo de la hermana de Torón con quien vivía el poeta.

**38** Otra curiosa coincidencia, pues recuérdese el detalle de la hermana de Torón apretando a sus hijos contra su regazo.

**39** El caminar trabajoso del pajarillo camino de su última morada se representa fónicamente en el texto latino por medio de la construcción llamada “figura etimológica”: *it per iter*, con una cansina repetición del sonido *-it-*.

**40** He aquí cómo lo explica Marcos Ruiz Sánchez: “La vida del gorrión estaba caracterizada por la protección, sus movimientos se limitaban a los saltos en el regazo de su dueña, movimiento reiterado en torno a un único punto de referencia. En cambio ahora marcha desprotegido por el camino del que es imposible volver” (*Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo. I Parte. Poesía, amor y amistad*, Universidad de Murcia, 1996, p. 140).

**41** La imprecación a las tinieblas infernales es un motivo común en la poesía funeraria.

**42** Aunque no todos los críticos opinan que el dolor de Catulo por la muerte del pajarito sea ya a estas alturas sincero. G. p. Goold, por ejemplo, opina que el *o factum male* no es un lamento por la muerte del pájaro, sino por la pena que le ocasiona a la amada (“Catullus 3.16”, *Phoenix* 23 (1969), pp. 186-203; p. 200).



—no en vano hemos dicho que los dos principales aportes genéticos de nuestra cultura son el legado grecorromano y el pensamiento judeocristiano— especular sobre la posibilidad de un lugar en el cielo para los animales de compañía (una posibilidad, por cierto, confirmada por los más recientes sucesores de Pedro), los antiguos romanos no podían aún imaginar la vida ultraterrena como una alternativa bipolar entre cielo e infierno. Sabían, en efecto, que todos los muertos iban al Infierno (etimológicamente, “el lugar de abajo”, las profundidades de la tierra), porque la tierra, en efecto, es el lugar al que tarde o temprano todos volvemos, y a ese Infierno morada común de todos los difuntos lo imaginaban gobernado por siniestras divinidades como este antiguo demonio llamado Orco<sup>43</sup>, que dio nombre también, por metonimia, a sus dominios. Por ello, la imprección de Catulo a las tinieblas del Orco tiene el mismo papel funcional que la de Torón al Dios de los cristianos, solo que en un caso se trata de una queja, y en el otro de una súplica. Vienen, después, curiosamente, dos lamentaciones en forma exclamativa (“¡Oh, qué desdicha! ¡Oh pobre pajarito!”), que se corresponden con los dos lamentos exclamativos del poema de don Saulo (“¡muerto el perro amigo, tan bárbaramente, / muerto el noble amigo del hogar amado!...”). Y, como en el poema toroniano, Catulo termina el suyo con un toque sorprendente<sup>44</sup> y en cierta medida epigramático, pues el yo lírico, inesperadamente, se vuelve ahora contra el pajarillo, a quien le espeta lo siguiente:

Ahora por tu culpa los ojitos de mi niña  
se enrojecen hinchaditos a consecuencia del llanto.

Presentamos, a modo de resumen, un cuadro con los elementos comunes presentes en ambos poemas.

Información: el perrillo amado ha muerto	Información: el pajarillo amado ha muerto
Comportamiento habitual del perrillo que lo hacía tan querido	Comportamiento habitual del pajarillo que lo hacía tan querido
Penar de la casa y de sus habitantes por la muerte del perrillo	Apóstrofe recriminatorio a las tinieblas del Orco
Invocación a Dios, para pedirle que acoja al perrillo en su seno	Penar de la amada y del poeta por la muerte del pajarillo

43 Según algunos, por cierto, a partir de este Orco es como se genera la figura temible del Ogro de los cuentos infantiles.

44 Y también mediante la técnica compositiva llamada “composición en anillo”, pues, como recuerda Marcos Ruiz, el poema comienza y acaba con la referencia al llanto (*op. cit.*, p. 140).

45 Naturalmente, es innecesario describir a un gorrión como pequeño, y, siendo un pajarillo común, es difícil pensar en características físicas que pudieran individualizarlo. Con todo, la idea de pequeñez del animalito está sugerida por la presencia de diminutivos aplicados al difunto en los últimos versos: *bellum* (v.15), *miselle* (v.16). El empleo del diminutivo, que se aplica también por dos veces a los ojos de la amada en el último verso (*turgiduli*, esto es, “hinchaditos”; *ocelli*, “ojitos”), y que, en opinión de Daniel H. Garrison (*The Student's Catullus*, Norman, Oklahoma, p. 96), acercan al poeta peligrosamente a la cursilería del lenguaje infantil, es, en todo caso, uno de los rasgos estilísticos propios de la escuela de Catulo, los llamados *poetae novi* o “neotéricos”.

Naturalmente, hay también elementos estructurales específicos de cada una de las composiciones, y que no comparcen en la otra. En Torón, por ejemplo, hay algunas referencias a las características físicas del animal (es un perro pequeño y de lanas), que faltan en Catulo<sup>45</sup>, como también la indicación de algunas de las circunstancias de su muerte, acaecida por envenenamiento. En Catulo, en cambio, hay una invitación a sumarse al luto a todas las personas sensibles, que contrasta con la concentración del dolor en el hogar y la familia del poeta de Telde, y una contraposición, también ausente en Torón, entre la vida feliz del pajarillo antes de su muerte, y su penosa situación actual, camino del ultramundo morada definitiva de los difuntos, además del apóstrofe recriminatorio final al propio pajarillo, que proporciona un *aprosdóketon* muy del gusto de la estética helenística.

Si fuera este un trabajo de tradición clásica tradicional, deberíamos ahora preguntarnos si es posible o no que Saulo Torón hubiera leído a Catulo<sup>46</sup>, y si conocía, bien sea de manera directa o indirecta, los poemas sobre el pajarillo de Lesbia, o si se trata, sin más, de una simple coincidencia, o de un fenómeno de poligénesis. Es cierto que Torón, sin ser de esos poetas sobre los que podría uno hacer una tesis de tradición clásica, tampoco es un autor al que el mundo clásico le sea ajeno ni extraño. Como ha señalado José Yeray Rodríguez en su reciente y espléndido libro sobre el poeta teldense, en el poema “Mi hermana mayor”, de *Las monedas de cobre* (“Son tres hermanas, tres hilanderas / que hilan pacientes tras del balcón”), “Torón puede estar manejando la imagen clásica de Penélope, la mujer que aguarda, que aguarda como esas mujeres de su familia...”<sup>47</sup>, y el poema “Final”, con el que se cierra ese mismo poemario, “expresa un deseo de perennidad de su obra, que, al igual que el poema-pórtico, se sustenta en una antiquísima tradición”.<sup>48</sup> En el decimoquinto poema de la sección “La noche”, en *El caracol encantado*, se habla de “el eternal barquero / que me ha de transportar a la otra orilla”, versos en los que es difícil no descubrir un eco de Caronte, el barquero mítico de



Retrato de Saulo Torón  
por Alejandro Reino  
(2002).

Casa-Museo Tomás Morales.

**46** Unas notas sobre la biblioteca de Torón, actualmente depositada en la Biblioteca General de la ULPGC, pueden verse en V. Dorste, *Recordando a Saulo Torón...*, pp. 27-32. Era una biblioteca en cuyos anaqueles, según este crítico, se contenían no pocos libros (p. 30), aunque no se hace mención alguna de clásicos latinos, que sí estaban, en cambio, bien representados en la del padre del propio Dorste, buen amigo de Torón, en la que se encontraban, “y en sus respectivas lenguas, los clásicos franceses, ingleses y latinos” (p. 29).

**47** *Saulo Torón: el Orillado...*, p. 185. La imagen de la hilandera enamorada comparece también en el verso inicial de “A Rachel (Vísperas de su boda)”, en *Las monedas de cobre*: “Rachel, hilandera de ensueños de amores”.

**48** *Ibid.*, p. 199.

la mitología. Según José Yeray Rodríguez, además, “La filosofía de Platón es un asomo constante en la poesía de Saulo Torón”<sup>49</sup>, aunque esa clara vocación platónica, que asume la copresencia de un mundo aparente y un mundo real, la considera, prudente y juiciosamente, “quizás más intuitiva que estudiada”.<sup>50</sup> Pero lo cierto es que, con la perspectiva con que hemos emprendido este trabajo, lo de menos es que Torón hubiera leído o no a Catulo. Lo que queríamos mostrar simplemente es que don Saulo, aun cuando pertenezca a lo que Eugenio Padorno ha llamado “tradición interna” de Canarias, no deja de pertenecer también a una tradición más amplia, la que unifica la cultura de Occidente a partir del legado de Grecia y Roma. Imbuido de ella, no necesariamente de una manera consciente y erudita, nuestro poeta sabe que cantar a la muerte de los animales queridos es un tema de nuestra tradición literaria, y al escribir la elegía de su perro se inscribe en una tradición que confronta dialógicamente a su poema con el de Catulo, que se convierte desde ese mismo momento, si no en su modelo, si al menos en su precursor. Como ha dicho Yeray Rodríguez, a propósito de la comunión espiritual, quizás un poco forzada, que encuentra entre Cairasco y Torón:

No es preciso que especulemos si Saulo Torón emprendió o no la lectura de estos o de algunos versos de Cairasco y, más aún, si asumió como antecedente al clérigo a la hora de escribir su poema. Lo que nos va a interesar es la comunión tácita entre dos tiempos distantes. El soporte de la existencia, tal como expresaría Eugenio Padorno, es el mismo y también se repite la voluntad de contarlos.<sup>51</sup>

49 *Ibid.*, p. 305.

50 *Ibid.*, p. 331.

51 *Ibid.*, p. 41.

52 Sería interesante, por ejemplo, hacer un estudio comparativo de “La barca pescadora” y el también muy célebre poema 4 de Catulo, que comienza *Phasellus ille quem uidetis, hospites, / ait fuisse nauium celerimus* (“Aquella barca que veis, huéspedes, / afirma que fue la más veloz de las naves”).

Pues bien, lo mismo podríamos decir aquí y ahora de Torón y Catulo: no es preciso que especulemos sobre si don Saulo leyó estos versos u otros de Catulo<sup>52</sup>, ni tampoco, siquiera, si asumió al poeta de Verona como antecedente al escribir su poema, cuya fuente próxima bien pudo ser la “Elegía al canario” de Alonso Quesada. Lo que nos interesa aquí también a nosotros es la comunión tácita de una

misma experiencia en dos tiempos distantes pero no tan distintos.<sup>53</sup> En este caso, el soporte material de la existencia no es, desde luego, el mismo, pero sí lo es el soporte intelectual de una misma tradición y una misma cultura —y también la voluntad de contar una misma experiencia— que no creo que sean en absoluto factores desdeñables. Y es que, a la hora de analizar la obra de un poeta de nuestra tierra, tan legítimo es estudiar en ella lo que es específico de la cultura canaria, como lo que es común con otras y que nos permite sentirnos engarzados a nuestro modo en el amplio marco cultural que engloba al conjunto de las culturas herederas de Grecia y de Roma. Una cosa no quita la otra.

**53** Curiosamente, a pesar de que la estética artificiosa y sofisticada de los llamados neotéricos parece estar en las antípodas con respecto a la lengua poética de nuestro Saulo Torón, lo cierto es que no deja de haber también entre ellos interesantes concomitancias. Así, Yeray Rodríguez, y otros antes que él, han insistido en la condición de Torón de poeta de lo cotidiano, y en su capacidad para incluir en su poesía la lengua y la realidad de todos los días. Pues bien, otro tanto se ha dicho, *mutatis mutandis*, de los *poetae novi* romanos. Por poner solo un par de ejemplos, Daniel H. Garrison (*op. cit.*, p. 96), señala como una de las ideas-guía de Catulo y los poetas de su escuela la concepción de que la poesía debería ser capaz de utilizar con la misma libertad la lengua vernácula que el lenguaje elevado de la tragedia y la épica, y José Carlos Fernández Corte, en las espléndidas notas de la edición bilingüe de nuestro poeta editada por Cátedra en 2006, recuerda que estos poetas inauguraron una nueva sensibilidad hacia las cosas que antes no existía en la poesía romana y no sintieron empacho, de acuerdo con los postulados de la estética alejandrina, en hacer, como en este caso, literatura de sucesos insignificantes y cotidianos de la vida de su círculo (p. 508).