

## Acordes y desacordes en *Los conquistadores de Heredia*

Claude Zilberberg  
CNRS

*Traducción de Dominique Bertolotti*

Debido a que la epistemología de la semiótica no puede ser sino analítica, es necesario identificar todo lo que mediante el análisis se propone resolver. La siguiente pregunta es inevitable: ¿cómo apprehender este todo transfrástico? El análisis de los textos literarios propone, para ello, la segmentación, la cual debe ser realizada en función de las categorías que la teoría considera pertinentes. A este respecto, la hipótesis tensiva reconoce como guía los modos semióticos, las valencias y los valores.

### Los modos semióticos

La hipótesis relativa a los modos semióticos<sup>1</sup> puede contribuir a la identificación del texto como totalidad orgánica. Aparte del concepto de modalidad, que ha sido ya probado, quisiéramos, ya no introducir sino ampliar la noción de modo que está vigente en lingüística y en semiótica: en lingüística, con los modos del verbo; en semiótica, con la problemática de los modos de existencia

---

<sup>1</sup> Claude Zilberberg, *Des formes de vie aux valeurs*, París, PUF, 2011, pp. 10-16.

inaugurada por Saussure y extendida por Greimas. La definición de “modo de...” proporcionada por el *Diccionario de la lengua española* dice: “Procedimiento o conjunto de procedimientos para realizar una acción”.<sup>2</sup>

Hoy en día —y sin adjudicarle una virtud oculta al número tres—, distinguimos tres modos, tres estilos semióticos: el modo de eficiencia, el modo de existencia y el modo de junción. El modo de eficiencia designa la manera como una magnitud se instala en el campo de presencia. O más simplemente, se reconoce el modo de eficiencia por lo que constituye la respuesta a la siguiente pregunta: ¿la magnitud penetra en el campo de presencia del sujeto según el sobrevenir o según el “llegar a”? Lo que antecede a esta pregunta remite a la hipótesis según la cual toda magnitud o serie de magnitudes está condicionada por el tiempo: el sobrevenir es el plano de expresión de la rapidez, que se define por su límite, es decir por el hecho de que el sujeto, frente a un valor dado, ya no está en condiciones de seguir; el “llegar a” es el plano de expresión de la lentitud; esta lentitud no es una lentitud cualquiera sino que remite a los contra-programas que la acción del sujeto encuentra y que lo frenan.

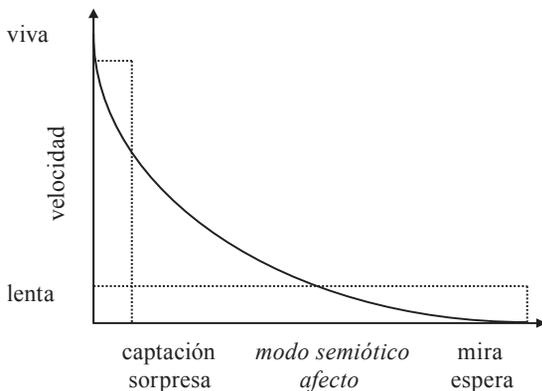
El segundo modo semiótico, el modo de existencia, tiene como esquizia operatoria la pareja: ¿mira o captación? La mira designa la relación del sujeto con las magnitudes actualizadas que desea o que rechaza. Este modo transforma la ausencia y la privación en presencias actuantes. La mira se presenta como el correlato subjetal del “llegar a”. En efecto, para el sujeto deseante, la lentitud del *tempo* es anticipadora; permite al sujeto “ver venir” y estar preparado; por el contrario, la rapidez ciega y exhibe el retraso del sujeto con respecto al acontecimiento que sobreviene. El correlato subjetal de la rapidez sufrida es la captación, y, después de la catálisis, el sobrecogimiento. El modo de existencia depende del modo de eficiencia: la rapidez está al

---

<sup>2</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 996. Véase la entrada ‘modo’ [N. del T.].

inicio de la captación, del extrañamiento, mientras que la lentitud está al principio de la mira y de la espera que inaugura.

El tercer modo, la junción, concierne a la relación de una magnitud con el campo de presencia en el que penetra. La interrogación pertinente convoca la pareja: ¿implicación o concesión? ¿La magnitud que adviene está en concordancia con las magnitudes ya establecidas? Si tal es el caso, diremos que la relación es implicativa y conforme a derecho; si no es el caso, diremos que la relación es concesiva, es decir, que se apoya en un *si bien* (o en un *aunque*) que plantea la presencia de la magnitud en el seno del campo de presencia como una presencia de hecho y no de derecho.



Si relacionamos el soneto de Heredia\* con el modo de eficiencia, veremos que presenta dos características: el primer cuarteto contiene figuras del sobrevenir, pero en el soneto, al estar bajo el signo de la desaceleración, los “conquistadores” se transforman a nuestros ojos en contempladores:

conquistadores	contempladores
↓	↓
aceleración	desaceleración

\* Ver el poema y su traducción al final del artículo.

La pareja [conquistador vs contemplador] constituye el espacio semiótico en un doble punto de vista: desde el punto de vista paradigmático, Heredia rebasa la oposición doxal común a estos dos roles temáticos, ya que plantea una complejidad sucesiva: [(conquistador vs. contemplador) → (conquistador + contemplador)]. Según el punto de vista que se adopte, el soneto se presenta como cambio o desplazamiento de paradigma. Acordado este punto, los contempladores se inscriben como una figura del “llegar a”. Desde el punto de vista sintáctico, los contempladores son una figura del devenir.

### Los valores

Los modos semióticos comparten el gobierno del sentido con la problemática de los valores. Debemos precisar nuestra acepción personal del término *valor*, por ser muy polisémico. En esencia, la semiótica posee dos acepciones prácticamente ajenas la una a la otra: (i) el valor saussureano portador de la invaluable diferencia constitutiva de la significación; (ii) según el modelo derivado de la narratividad proppiana, el valor designa la propiedad de los valores que son objeto de la búsqueda y que motivan el compromiso del héroe durante la acción. Por su parte, la semiótica tensiva esbozó un paradigma propiamente semiótico a partir de las dimensiones del principio de espacio tensivo: la intensidad y la extensidad. Si la intensidad tiene como dualidad constitutiva la pareja [fuerte vs débil], la extensidad tiene como dualidad la pareja [concentrado vs difuso].

En la perspectiva hjelmsleviana, la significación se presenta como una *intersección*<sup>3</sup> de dimensiones. A este respecto, dos *intersecciones* sobresalen: [fuerte/concentrado] y [débil/difuso]. La hipótesis tensiva recoge la composición [fuerte/concentrado] como la definición-análisis del valor de lo absoluto y la

---

<sup>3</sup> Según Hjelmslev, “[...] los ‘objetos’ del realismo ingenuo son tan sólo, desde nuestro punto de vista, intersecciones de grupos de tales dependencias”. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 40-41.

composición [débil/difuso] como la definición-análisis del valor de universo.

valor de absoluto ↓ unicidad	valor de universo ↓ universalidad
------------------------------------	---

El poema lleva a cabo varias operaciones de selección. La primera pertenece al léxico, al diccionario: imagen del *conquistador*, el *gerifalte*, es la meta de tres operaciones de selección: en primer lugar, el desprendimiento de la clase de los pájaros a partir de los seres animados, luego se desprende la clase de los rapaces a partir de los pájaros, y, finalmente, tiene lugar el desprendimiento del gerifalte a partir de la clase de los rapaces. En el verso inaugural, la comparación establece la dinámica del texto que tiene como plano de expresión la disjunción entre el lugar virtualizado: el lugar dejado, y el lugar actualizado: el lugar de llegada. En cuanto al comparativo:

lugar virtualizado ↓ el osario	lugar actualizado ↓ el vuelo → lo abierto
--------------------------------------	---

La comparación que establece el poema introduce una equivalencia entre los *gerifaltes* y los *conquistadores* que podemos comprender así: el *gerifalte* es un sincretismo que se resuelve en estos términos: los *conquistadores* “ebrios de un sueño heroico y brutal”. El *gerifalte* es admirado por su poderoso vuelo y vituperado por ser ave depredadora. Por ende, podemos establecer el siguiente paralelismo:

<i>gerifalte</i> →	potencia del vuelo ↓	depredador cruel ↓
<i>conquistador</i> →	heroísmo	brutalidad

La configuración de la “partida”, particularmente tónica aquí, es el significante del abandono de los valores de universo y la adopción de los valores de absoluto. Los *conquistadores* renuncian a la gesticulación: “de cargar sus altivas miserias fatigados” y se convierten en sujetos de búsqueda que podrían suscribir los últimos versos del poema *El viaje* de Baudelaire:<sup>4</sup>

*Llegaremos, en tanto nos abrasa su fuego,  
Al fondo del abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?  
¡Al fondo de lo Ignoto, para encontrar lo nuevo!*

El surgimiento del *gerifalte* —confiado a la preposición “fuera de”— debido al lugar que ocupa dentro del poema, abre la exterioridad; el proceso puesto de manifiesto, por el potente verbo *partir*, proporciona a la incoactividad su mayor vigor, ya que *partir*, según el diccionario, es “ponerse en movimiento para dejar un lugar”, o bien: “pasar de la inmovilidad a un movimiento rápido”. Los *gerifaltes* y los *conquistadores* comparten, pues, el mismo tiempo, el mismo impulso. Estamos frente a una concordancia tónica innegable entre la violencia del arrebato (el arranque) y el *tempo* del vuelo. El espacio del *no aquí* se divide como sigue:

lugar virtualizado ↓ Palos de Moguer	lugar actualizado ↓ Cipango → lo lejano
--	---

Una *concesividad* discreta subyace al enunciado: si bien está cercano el espacio de la partida (“Palos de Moguer”) ha sido dejado, en la exacta medida en que el espacio del destino final (“Cipango”) ha sido puesto en la mira, a pesar de su lejanía. La lejanía es acercada, mientras que lo cercano es alejado.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, “El viaje”, *Obras completas*, trad. de Nydia Lamarque, Madrid/México/Buenos Aires, Aguilar, 1963, p. 223.

Reproduciremos otras dos ocurrencias de “partida”. La primera está tomada del compendio de las *Iluminaciones* de Rimbaud:<sup>5</sup>

#### Partida

*Visto bastante. La visión se ha encontrado en todos los aires.*

*Tenido bastante. Rumores de ciudades, por la noche, y al sol, y siempre.*

*Conocido bastante. Las pausas de la vida. —Oh Rumores y Visiones!  
¡Partida en la afección y el ruido nuevos!*

Tomamos ahora la segunda expresión de *partida* del bello análisis que Claudel hizo del cuadro de Rembrandt *La ronda de noche*:

¡Vámonos! Equipado con toda clase de armas, cubierto como por casualidad con todo tipo de sombreros, todo el personal heteróclito de nuestra imaginación se puso en marcha a la conquista de aquello que aún no existe, y en el rincón de la izquierda este enano cómico que se ha hecho cargo del cuerno y de la punta de toda la empresa es quien corre más rápido.<sup>6</sup>

### Las valencias

La hipótesis tensiva distingue, por un lado, las valencias intensivas, y, por otro, las valencias extensivas. Las valencias intensivas incluyen, en el estado actual de la cuestión, el *tempo* y la tonicidad; las valencias extensivas comprenden la temporalidad y la espacialidad. Formular una significación equivale a calificar un proceso o un estado bajo las cuatro subdimensiones indicadas.

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, “Partida”, *Iluminaciones*, trad. de Cintio Vitier, México, Premia Editora, S.A., 1980, p. 49.

<sup>6</sup> Paul Claudel, « La peinture hollandaise », *Œuvres en prose*, París, Gallimard, coll. La Pléiade, 1973, p. 204. La traducción es nuestra [N. del T.].

## El tempo

En cuanto a la relación con la velocidad, la dirección global del soneto es relativamente fácil de declarar, ya que el soneto está desde el inicio hasta el final, bajo el signo de la *desaceleración* y, según la convención que nosotros mismos hemos planteado en otro lado, el texto va desde la atenuación de la velocidad hacia su disminución; en los límites del soneto, la matriz completa se presenta de esta manera:

sobre-contrario tónico ↓	sub-contrario tónico ↓	sub-contrario átono ↓	sobre-contrario átono ↓
<i>partían</i>	<i>iban</i>	<i>inclinaban</i>	<i>miraban</i>
precipitación	rapidez	lentitud	inmovilidad
atenuación		disminución	

Los *conquistadores* son, a pesar de ello, solidarios de la secuencia de la atenuación en la exacta medida en que los *contempladores* están acordados a la dinámica de la disminución.

## La tonicidad

El tratamiento de la subdimensión de la tonicidad concierne aquí a lo imaginario, es decir la relación del sujeto deseante con el objeto deseado. Para los *conquistadores*, el objeto deseado está modalizado como “fabuloso”, aserción que está motivada por el sexto verso: “Que en sus lejanas minas Cipango había madurado”.

El oro se presenta como portador de una carga *mítica* segura. Si el *hacer* de los *conquistadores* proviene de una inversión mítica, el *hacer* de los contempladores tiene lugar en una esfera onírica. Los regímenes subjetales de los *conquistadores* y de

los *contempladores* se oponen el uno al otro. El estado de los *conquistadores* está significado por la locución “ebrios de” que el diccionario define así: “que está transportado fuera de sí (bajo el efecto de alguna emoción violenta).” Esta tonalización entra en contraste con la atonización eufórica, afectando así a los *contempladores*.

La divergencia entre los *conquistadores* y los *contempladores* está estratificada:

<i>actantes</i> →	conquistadores ↓	contempladores ↓
<i>objeto</i> →	“fabuloso metal”	“dorado velo”
<i>proceso</i> →	enfrentamiento	encantamiento
<i>disposición del sujeto</i> →	movilización	abandono
<i>isotopía</i> →	mitología	onirismo

Sin embargo, conviene subrayar que tanto los *conquistadores* como los *contempladores* apuntan hacia el grado superior de la valencia: el “metal” está considerado como “fabuloso” en resonancia con el objetivo (el blanco) del “encantamiento”, pues *encantar* es “llenar de un real placer, satisfacer en un grado máximo”. El esquema de la tonicidad propia de este soneto se establece de la siguiente manera:

los “conquistadores” ↓	los contempladores ↓
tonalización	atonización
más de más	más de menos

La sustitución de los *conquistadores* por los *contempladores* permite dar una resolución, amortiguar, reabsorber la tonicidad que los *conquistadores-gerifaltes* han proyectado en el campo de presencia.

## La temporalidad

La temporalidad no causa ningún problema en particular, pues la rección de la extensidad por la intensidad se extiende a la rección de la temporalidad por el *tempo*. Según esta misma rección, la aceleración *abrevia* la duración, mientras que la desaceleración *alarga* esta misma duración. ¿Qué sucede cuando el *tempo* es nulo? ¿Si los *contempladores* “miran ascender las estrellas”, qué ven? La ascensión de las estrellas escapa a la percepción; ellos “ven el tiempo”, el progreso mismo de la duración de este *no sé qué* que hace que lo /breve/ acabe por retirarse ante lo /largo/, hipótesis en concordancia con el punto de vista que afirma que los términos semióticos son, en primer lugar, *medidas*. Un fragmento de los *Cuadernos* de Valéry apuntala este misterio:

Calmo —Sacerdote de Cronos

Oh Tiempo—

A pesar de que nada sensible suceda

Algo —no se sabe dónde

Crece.

¿El ser inmóvil (que uno es) en el seno

de un lugar inmóvil a los ojos y a los sentidos

actúa por allá?<sup>7</sup>

## La espacialidad

Teniendo en cuenta la estructura cerrada del espacio propia de este soneto, la semiótica del espacio comprende dos juegos de

---

<sup>7</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, t. II, París, Gallimard, coll. La Pléiade, 1974, p. 1291. La traducción es nuestra [N. del T.]

categorías simples: (i) desplazamientos que están en función de los acercamientos o de los alejamientos; (ii) desplazamientos que están en función de las entradas o de las salidas. A partir de este juego de reducción de posibilidades, es posible describir razonablemente el recorrido de los sujetos y de los objetos en el soneto.

Los *conquistadores* se alejan de España y se acercan al espacio tropical; los *contempladores*, al tiempo que permanecen en el espacio tropical, modifican la orientación de dicho espacio: la verticalidad se impone sobre la horizontalidad; el espacio percibido prima sobre el espacio onírico. En cuanto a los objetos, el oro está destinado a salir del mundo subterráneo; las “estrellas” salen del fondo del océano y se establecen en un “ignorado cielo”. Desde un punto de vista espacial, el texto opera la conjunción del informador: las “estrellas”, y del observador: los “contempladores”. En cuanto al objeto, el oro definido como concentrado, difícilmente accesible y vinculado con la depredación, deja el lugar a las “estrellas” que son numerosas, accesibles y solidarias de la calma. En estas condiciones, el *acontecimiento* propio de este texto puede ser reconocido: sucede que el oro, valor de absoluto, se retira ante las imprevistas “estrellas recientes” portadoras de un valor de universo.

### **Del acorde al desacorde**

Una tensión puede ser formulada como sistema o como proceso. Si la búsqueda de las valencias intensivas y extensivas concierne al sistema, ¿qué pasa con el proceso? Siendo que el proceso tiene como blanco específico el *devenir de las valencias*, esta orientación significa que nuestro soneto apunta hacia la transformación de los *conquistadores* en *contempladores*. En la perspectiva greimasiana, es el cuadrado semiótico el que está encargado de tratar esta información. Desde el punto de vista tensivo, esta transformación tiene como soporte las subvalencias intensivas y extensivas, pero no es la negación la que dirige la transformación: es la transformación la que dirige a la negación.

De esta manera, si contemplamos la subvalencia —decisiva— del tiempo, según la perspectiva greimasiana, la negación de la rapidez conduce a la lentitud. Pero ¿qué cubre exactamente la negación aquí? Según la hipótesis tensiva, el devenir procede por una desaceleración que se presenta como una atenuación y luego como una disminución. La negación se convierte en la marca aspectual de una progresividad, negativa para la rapidez, positiva para la lentitud. Los *conquistadores* se convierten en *contempladores*, si y sólo si la rapidez es frenada, la tonicidad consumida, la temporalidad alargada y la espacialidad abierta. El proceso atraviesa el sistema de las subvalencias reconocidas:

<b>conquistadores</b> →	desaceleración	→ <b>contempladores</b>
	atonización	
	alargamiento	
	apertura	

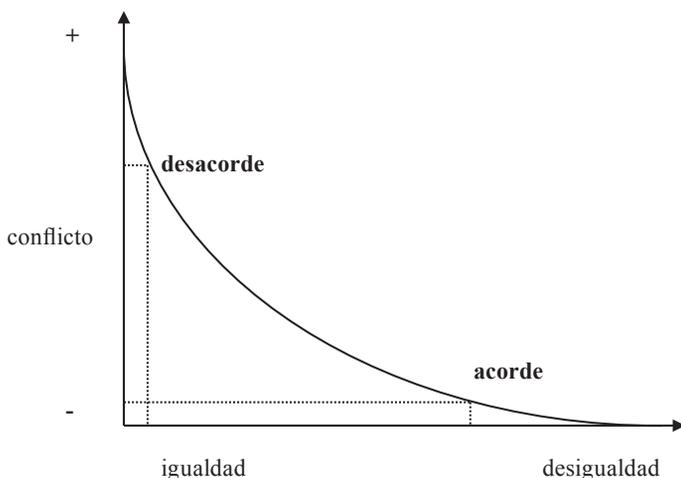
La transformación inversa de los contempladores en *conquistadores* puede ser vista como posibilidad:

<b>conquistadores</b> ←	aceleración	← <b>contempladores</b>
	tonalización	
	abreviamiento	
	cierre	

Las nociones de *acorde* (por ejemplo, el acorde —o el acuerdo— del sujeto y del verbo) y de *concordancia* (por ejemplo, la

concordancia de los tiempos verbales) pertenecen a la gramática común de los discursos. El acorde hace posible el desacorde, el antagonismo. Un ejemplo tomado de la práctica deportiva ilustra esta dependencia. Así, un “buen” partido de tenis, para el observador, requiere que los talentos de ambos adversarios sean similares; si la desigualdad es muy fuerte, el partido es tachado de malo; virtualizada, la victoria no cuenta; los partidos de calificación tienen como función la de seleccionar a los dos mejores jugadores del momento y evitar una desigualdad lamentable en virtud del interés del juego.

Recordemos el conocido motivo de la identidad y de la complementariedad de los contrarios, pero nos parece mejor admitir que los términos de una alternancia pueden ser *co-definidos*, reconocidos como *co-valentes*, es decir, que su contenido puede ser tributario de los destacados lugares que ocupan en el espacio tensivo. El conflicto por sí sólo no da cuenta de las paradojas del devenir: los semejantes se odian y se enfrentan, mientras que los no-semejantes se aprecian y se entienden. Es decir:



## Para terminar

Parece razonable pensar que una estructura bien hecha compone el acorde y el desacorde. Tomaremos como ejemplo la reflexión sobre la rima, tal como fue conducida en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, los poetas franceses han acordado a la rima una pre-excelencia manifiesta. En lo que se refiere al acorde, las rimas debían ser ricas, pero en lo que se refiere al desacorde, el poeta debía evitar hacer rimas con lexemas que pertenecían a la misma familia gramatical, como por ejemplo, dos participios presentes en francés que terminan en *-ant*.<sup>8</sup> Pero hay más: las buenas rimas debían, de ser posible, ajustar lexemas antitéticos: “Su rima será rica y bella y tendrá variedad: ¡impeccablemente rica y variada! Es decir que harán rimar juntas, tanto como se pueda, palabras muy semejantes entre sí como SONIDOS, y muy diferentes entre sí como SENTIDOS”.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Según Grammont, M. : «On tolère la rime de **beauté** avec **bonté**, **trouvée** avec **lavée**, **délibérer** avec **pleurer**, **trouva** avec **cultiva**, **puni** avec **fini**, **perdu** avec **vendu**, éclatant avec **important**, parce que la rime de ces mots contient une consonne avant la voyelle accentuée ; mais on préfère de beaucoup faire rimer **bonté** avec **persécuté**, **trouvée** avec **corvée**, **trouva** avec **il va**, **puni** avec **un nid**, **abattu** avec **vertu**. C'est dire que l'on évite d'accoupler des mots appartenant à un même type de formation ou à une même catégorie grammaticale.» en *Petit traité de versification française*, Paris, A. Colin, 1965, pp. 36-37. [“Se tolera la rima de **beauté** con **bonté**, **trouvée** con **lavée**, **délibérer** con **pleurer**, **trouva** con **cultiva**, **puni** con **fini**, **perdu** con **vendu**, **éclatant** con **important**, porque la rima de estas palabras contiene una consonante antes de la vocal acentuada; pero se prefiere mucho más hacer rimar **bonté** con **persécuté**, **trouvée** con **corvée**, **trouva** con **il va**, **puni** con **un nid**, **abattu** con **vertu**. Es decir que se evita acoplar palabras que pertenecen a un mismo tipo de formación o a una misma categoría gramatical”] [La traducción es nuestra. N. del T.].

<sup>9</sup> De Banville, Th. *Petit traité de poésie française*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 75. El Sr. Grammont expresa la misma preocupación: “[Malherbe] no quería que el poeta rimase las palabras que tuvieran alguna conformidad como montaña y campaña, defensa y ofensa, padre y madre, tú y yo [...] No quería que el poeta rimara los nombres propios unos con otros, como Tesalia e Italia, Castilla y Bastilla, Alejandro y Lisandro, y hacia el final era tan rígido en sus rimas que no soportaba que se rimara los verbos de la terminación en -ar que tenían, incluso, tan poca conformidad”. La traducción es nuestra [N. del T.], en *Petit traité de versification française*, A. Colin, 1965, pp. 36-37.

	mediocridad ↓	excelencia ↓
<i>expresión</i> →	suficiencia	riqueza
<i>contenido</i> →	proximidad	distancia

El reconocimiento de la rima como modelo universal del proceso estético ha sido propuesto por G. M. Hopkins:

En su ensayo sobre la Salud y la Degradación en el Arte, [Hopkins] había establecido que toda comparación implica los principios de dualismo, pluralidad, repetición, paralelismo. Ahora, en un ensayo sobre el Origen de lo Bello, demuestra que todas las formas de belleza en la naturaleza y en el arte son versiones diferentes de la relación que permite coexistir a objetos diferentes pero similares. Podemos, dice, definir esta relación bajo su forma más general diciendo que: [...] la similitud implica la disimilitud y viceversa. En consecuencia y metafísicamente podemos llamar rima a toda forma de belleza.<sup>10</sup>

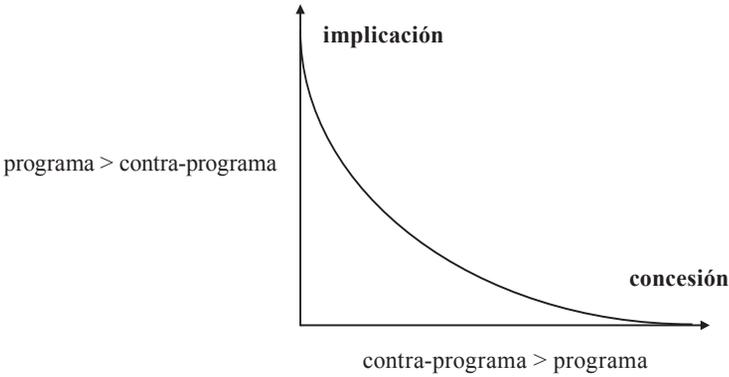
### A modo de conclusión

En cuanto un valor es reconocido como una categoría pertinente, se plantea la cuestión de su integración en el *corpus* teórico. Según los términos de la hipótesis tensiva, la dimensión paradigmática tiene como funtivos la tensión entre la implicación y la concesión, mientras que la dimensión sintagmática tiene como funtivos la tensión entre programa y contra-programa. La integración de estas tensiones toma la siguiente forma: la concesión tiene lugar cuando el contra-programa prevalece sobre el programa; la concesión atestigua la existencia de un

---

<sup>10</sup> Hopkins, G. M., *Carnets-Journal-Lettres (1862-1866)*, presentados por H. Bokanowski & L. R. des Forêts, Bibliothèque 10/18, 1976, pp. 46-47. La traducción es nuestra [N. del T.].

desacorde que supera, mientras que la implicación se da cuando el programa prevalece sobre el contra-programa en virtud de un acorde subyacente. Es decir:



El cuadro correspondiente se presenta de esta manera:

sincretismo ↓	resolución ↓
acorde → implicación	programa > contra-programa
desacorde → concesión	contra-programa > programa

Nos parece que el alcance del acorde y del desacorde se explica por su referencia a la dualidad constitutiva del modo de unión, es decir que la implicación previsible y predecible remite a la dominación del programa sobre el contra-programa, mientras que la concesión del acontecimiento, que no es predecible, remite a la dominación del contra-programa sobre el programa.

## Anexo I

### Les Conquérants

*José María de Heredia*

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,  
Fatigués de porter leurs misères hautaines,  
De Palos de Moguer, routiers et capitaines  
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal  
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,  
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes  
Aux bords mystérieux du monde Occidental.\*

Chaque soir espérant des lendemains épiques,  
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques  
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ;

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,  
Ils regardaient monter en un ciel ignoré  
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

---

\* La majuscule est attestée dans les “bonnes” éditions, par exemple *Les Trophées*, Plan de la Tour (Var), Editions d'Aujourd'hui, 1978, p. 111, édition qui reproduit le texte de la Librairie Alphonse Lemerre.

## Anexo II

## Los conquistadores

*José María de Heredia*

Como un vuelo de gerifaltes fuera de su osario natal  
De cargar sus altivas miserias fatigados  
Desde Palos de Moguer, capitanes osados,  
Partían, ebrios de un sueño que era heroico y brutal.

Iban a la conquista del fabuloso metal  
Que en sus lejanas minas Cipango había madurado  
Y el mástil inclinaban los vientos obstinados  
Hacia los misteriosos bordes del mundo Occidental\*

Esperando en las noches las mañanas triunfales,  
La azul fosforescencia de mares tropicales  
Encantaba sus sueños con un dorado velo.

O, en la proa de blancas carabelas, lentamente  
Miraban ascender a un ignorado cielo  
Del fondo del océano las estrellas recientes.

*(Traducción de Raúl Dorra)*

---

\* La mayúscula está puesta en las “buenas” ediciones, por ejemplo *Les Trophées*, Plan de la Tour (Var), Editions d’Aujourd’hui, 1978, p. 111, edición que reproduce el texto de la Librairie Alphonse Lemerre.