

GÓNGORA AL OTRO LADO DEL ESPEJO. UNA LECTURA DE *EL POLIFEMO* (ANTECEDENTES Y ADELANTADOS)

José Javier Villarreal

Se vislumbran mas no se tocan los caminos y senderos.
Arboledas que devuelven la profusión -húmedo instante- en la
costumbre continuada del domingo.
Don Luis, inclinado sobre la mesa, con hábil mano divide el
mazo y reparte los naipes.
Para todos hay en esta aristocrática flor
donde el asombro, el ingenio y la devoción por el exceso
rompen las fronteras, las seguras murallas de los límites.
Mas el intonso no se sacia con violentar la forma,
va a la esencia misma del quehacer poético. Aristóteles, en la
carrera de la liebre y la tortuga, se ha quedado muy atrás.
Los Felipes asisten crudelísimos al juego de cartas.
El Conde-duque ve desfilar un Homero -por la mano de Lerma
capellán-
que los Mena y Santillana intuyeron.
No están más el barcelonés ni el toledano,
aunque el filo adjetival de este último continuará por siempre
cortando las picadas espumas
de la amatoria ebullición.
Embrionario centro, el de Garcilaso, cuyo radio sentimental
hizo girar las palabras en combinaciones sorprendentes de
extraña irradiación.
Montes, estrechas hondonadas que el dolor anegó por el
prolongado seguimiento.
La verdura fue descubierta más allá del retablo para florecer
en los desplantes de la amada.
Helado cauce que va arrasando los sortilegios de una amorosidad que enfrenta y

armoniza. Los amantes, nunca juntos,
divisan, en un fugitivo paisaje, los reinos inacabados, fronterizos, de sus
cuerpos.

La espada, al delinear el estigma del deseo, deja escapar el
rocío de la cortesía,
humedece el lecho con la rendida retórica de los trovadores.

*

El siglo XII significó el inicio de una transgresión, de una herejía que se ha denominado amor. Los cátaros y su iglesia negaron la encarnación de Cristo y con ésta el ágape del amor feliz, del amor cristiano. Frente a él soñaron la pureza a perpetuidad, el amor-pasión que niega la comunión como un fin y abre la puerta a un estado de deseo que preserva el anhelo de amor hasta su más alta graduación: la muerte. Esta religión del amor, al ser condenada y arrasada por la Iglesia de Roma, buscó formas de expresión.

El “roman” de *Tristán e Iseo* fue la simiente de la imaginaria del amor cortés. La aventura de dos amantes que luchan incansablemente por mantenerse alejados el uno del otro, pero en permanente estado de deseo. El matrimonio, como institución, obedecía al orden feudal. El amor-pasión se le enfrentaba ubicándose fuera de él. Se creaba así una retórica espiritual del Eros, una erótica del impulso creador.

Los trovadores contemplaron destinatarias que eran el mismo Amor. Éste -el amor- se convirtió en el único camino de redención. Una redención que se coronaba con la propia renuncia por parte del amante. La comunión era impensable. Cincuenta años más tarde (1293), como deja asentado el propio Dante, en su *Vida nueva*, los poetas italianos del *Dolce stil nuovo* sublimaron a tal grado a sus destinatarias que eran todo (filosofía, teología, retórica, el amor mismo) menos mujeres de índole terrenal.

El *Dolce stil nuovo*, desde la pila bautismal del “Purgatorio”, de Dante, impone sus condiciones. Amor es el encargado de desatar

las fuerzas que animan los territorios de la pasión. Y amor reside en la presencia misma de la amada, de la glorificada doncella, que abandona los parámetros terrenales para conducirnos al fuego celeste de la divinidad.

Cavalcanti, Guinizelli y el joven Dante saben del conocimiento que otorga la visión, la imagen ultraterrena que puede ayudar a que las puertas del paraíso se abran. La visión rebasa con mucho el reducido campo de lo físico, despliega sus fuerzas en las múltiples condiciones de representación mental y sensorial que los sentidos - todos- alcanzan a proponer en sus diversas combinaciones, aunadas a las capacidades transfigurativas e imaginativas de la pasión y/o del otorgamiento; y entonces sólo nos queda el registro de la emoción por la sensación memoriosa del accidente padecido. Este registro se obtiene por medio de “certezas” que escapan a una decodificación puramente racional que soporta el lenguaje heredado. El poema, en este caso, es la fuerza, la resistencia y desmesura por expresar lo percibido, por presentificar lo -hasta en ese momento- inexistente.

La carnalidad ha sido negada por el proceso de divinización de la amada, por la religiosidad alegórica que el fenómeno visionario contiene. El juego no está en la reciprocidad del escarceo amoroso, sino en la sublimación, en el proceso que amor despierta gracias a la irradiación virginal del objeto de veneración, provocando que nuestro afán de pureza florezca en nosotros -desde nosotros- debido a la “visión” que sufrimos de la amada.

Dante escribe:

Digo que la que quiera parecer noble dama,
Vaya con ella, pues cuando pasa por la calle,
Amor arroja hielo en los corazones villanos,
y así congela y mata todos sus pensamientos;
y quien pudiera soportar el mirarla,
se ennoblecería, o moriría.

Si partimos del concepto de *poiesis* para acercarnos al fenómeno poético tendremos el quehacer y la elaboración como rasgos señeros de aproximación a la visión poética. El deseo es el violento acicate que impulsa y dirige la esencia toda del deseante, del apasionado. El poeta, en su calidad de deseante, está condenado a la edificación de un espacio donde la unidad -fin último del deseo- se logre y manifieste. El poema es dicho espacio.

La discontinuidad revela la personalidad del sujeto de deseo; la *poiesis*, la impronta de dicha personalidad. La expresión única, total y globalizante que es el poema es la continuidad de la imagen, su vértigo presentificador, el erotismo conseguido, el cuerpo que se sueña en otro cuerpo o el mundo que se sueña en el poema. El lenguaje está traspasado por esta urgencia deseante, apasionante, que lo trastoca en canto; pero la imagen, la expresión poética, el hallazgo del poema, nos suspende en un abandono orgásmico que logra la continuidad, la unión de la visión poética, la erotización no sólo del lenguaje, sino de la realidad nombrada y, por ende, revelada en el poema.

Habría que subrayar la diferencia, dentro del fenómeno poético, entre el tema del poema y el objeto del mismo. El tema puede ser cualquiera: el dolor, el deseo, los celos, la muerte, el abandono, el sueño, la infidelidad, la distancia, etcétera. El objeto es la realidad presentada en el poema desde el poema mismo; esas zonas del dolor, del deseo, de los celos, de la muerte, del abandono, del sueño, de la infidelidad, de la distancia y del etcétera que descubrimos en cada poema. Aquello que escapa a la encauzadora voluntad y se da en las revelaciones cognoscitivas que el poema ofrece en su plena resolución. El conocimiento que otorga el logos poético de la realidad con base a una memoria que se ve recargada por las fuerzas misteriosas de la palabra poética. Aquélla cuya esencialidad, lejos de comunicar, es revelar.

*

Las formas italianizantes permitieron zambullidas que los metros tradicionales “castellanos” no habían llevado a cabo. Los temas eran, obviamente, los mismos, pero el objeto que se desprendía de estos poemas, asumidos dentro de una intención cultista, memoriosa y deliberadamente elitista, arrojaba luz por medio de la realidad subrayada en los textos. El concepto del amor -de los trovadores a Petrarca y no olvidando la tradición sufi- creaba sus formas de expresión. La dimensión a la cual era sometido el lenguaje develaba zonas inéditas de la realidad. A esto me refiero cuando hablo de una retórica espiritual del Eros, de una erótica del impulso creador.

La retórica del amor perfilaba sus tópicos. Se ensayaba un lenguaje lo suficientemente capaz para expresar el deseo, la pasión y el dolor. Con Petrarca la poesía amorosa fue la presentificación misma de la ausencia. Las formas italianizantes, en español, significaron la expresión que permitía nombrar regiones de la realidad, hasta ese momento, innominadas.

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.
Canta Garcilaso a principios del siglo XVI.

El amor, en cada época, reviste formas de expresión que atienden al mundo cultural en el cual se manifiesta. Pero su dolor, su pérdida, siempre se muestra con un mismo rostro.

El amor, como expresión cultural, otorga, arropa, cubre y sitúa al amante dentro de una estructura social. Su pérdida equivale a un despojamiento, a una desnudez que coloca al amante fuera de cualquier estructura. Lo arroja a una intemperie cultural que lo condena al movimiento eterno del nómada. Es decir, lo obliga a transitar la zona siempre inédita de la marginalidad.

Garcilaso, iniciado ya el siglo XVI, podía ser entonces el poeta del dolor.

*

Descansando de la última batalla, todavía dolido y excitado por los golpes dados y recibidos, el marqués de Santillana se solaza en los misterios del deseo. El mundo se inunda de una sexualidad directriz, gozosa y paradisíaca en sus contornos y florestas. Las serranas, son una prueba de ello, la hermosura de las hijas, otra. La belleza contenida y admirada quebranta la escenografía donde se llevan a cabo los encuentros y desencuentros amorosos. El cortejo es todavía incipiente como para definir el reencuentro. Muy lejos estamos del jardín garcilasista, aunque ya lo avizoramos. Los torrentes de la sensualidad, en Santillana, aún son de cargada sexualidad, aún los trinos deleitan con el gusto decidido por la carne, por esa gustosa casualidad que enfrenta a la serrana con el caballero, el cual anhela los materiales favores de Venus.

Se canta para celebrar, pero también para seducir. El escarpate trovadoresco se resquebraja aquí ante la pulsión intolerable por la carnalidad.

Carnoso, blanco e liso
cada cual en los sus pechos,
porque Dios todos sus fechos
dexó quando fer las quiso;
dos pumas de para(i)so
las (sus) tetas ygaladas,
en la su çinta delgadas
con aseó adonado.

Se rinde el Marqués.

Los pechos de las amantísimas doncellas son manzanas, pero manzanas del paraíso, frutos cargados y recargados de un sabroso

significado que vuelve aún más apetitoso el tino de la imagen.

Aristóteles, desde el faro preceptista que construyera, había señalado que “el hacer bien las metáforas es contemplar lo semejante.” Contemplar la semejanza que hay entre la forma de los senos de las doncellas y la forma de las manzanas del paraíso es, desde esta perspectiva, una metáfora.

Baltasar Gracián, siglos más tarde, apunta que el ingenio consiste en establecer la correspondencia que se halla entre los objetos. Establecer, entonces, una correspondencia entre los senos de las doncellas y las manzanas del paraíso es, desde esta conceptualización, una soberbia muestra del ingenio del poeta.

Pierre Reverdy, a principios del siglo XX, escribió: “La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.” Señalar el nexo que hay entre la realidad que rodea los senos de las doncellas y la realidad de las manzanas del paraíso es, desde esta concepción, caer de lleno en la provocación misma de la imagen. Imágenes discursivas -las del marqués de Santillana-, constructoras de un anhelante mundo donde la salvaje arcadia todavía no se despidió del todo, pero bosqueja ya el *locus amoenus* por venir.

La reciprocidad, en los amantes, es esperada; la concreción del deseo buscada en cada cuadro. La huella trovadoresca, en el Marqués, se deleita en la temperatura carnal, en la ofrenda gozosa.

*

Garcilaso no es un factor más en la suma, sino resultante de las líricas mediterráneas revestidas con el orbe petrarquista.

La onda seminal que irradia la poesía de Garcilaso, sobre todo en sus “Églogas”, establece un amplio espectro de acción lírica. Homero desgrana una memoria poética que no será ajena a la avidez imitativa garcilasiana. Coleridge descubre dos componentes fundamentales en la imitación que diferencian a ésta de la naturale-

za monstruosa de la copia. La imitación presenta la esencialidad de la semejanza, pero también la fuerza opositora de la diferencia. La armonía de éstas otorga realidad propositiva a la imitación. Garcilaso, a diferencia de Boscán, escapa del corsé petrarquista y se entrega a una pluralidad sin precedentes. Garcilaso mezcla, en una violenta exactitud expresiva, los registros de la lírica latina (Virgilio, Horacio y Ovidio). Aprehende la cortesía de los trovadores y la idolátrica tensión pasional del petrarquismo, pero también añade la cercanía del verso “popular” de la poesía cancioneril. La imitación activada por Garcilaso será una lección espermática para el barroco español, para el explosivo registro cultista del universo gongórico. Imitación ecléctica. Tradición bullente de una estética viva, perdurablemente contemporánea. Pero para llegar aquí: el giro, la media vuelta que lanza el venablo despreciando la coraza del hoplita. Si Aristóteles se afianza del seguro gancho de la imitación y llega a preferir el apolíneo reflejo a la brusquedad del cuerpo multiplicado, el desprecio a lo “natural” cobrará dimensiones fundacionales. Los nobles sentimientos serán aquellos que escapen al influjo del instinto y se refugien en la razón del intelecto. Y el intelecto asegura sus puertas. La empalizada no permite la real dignificación de la pareja como eje del canto amoroso. Los iguales - el reflejo, la imitación- reafirman sus pendones. Es claro que los elegiacos desobedecieron el mandato de la ideológica preceptiva al fundar de manera categórica el entramado literario que soporta la realidad cantada en el poema. Propertio, al igual que Tibulo y Ovidio (como siglos más tarde lo haría Garcilaso), asume su rol de escritor y encarna el prototipo multiforme del amante. Desgarra su toga en la pasión estética que condiciona y dicta sus versos, en esos giros mitológicos que extrañan y embellecen la realidad cantada por el poeta: la realidad del poema, la que brinca y se rehace -y no siempre se continúa- en cada dístico. El poema como ficción lírica, como objeto de creación cuyo principio y fin se avala en sí mismo. De ahí lo insólito y “poético” de la realidad cantada. La elegía latina no

sólo se apropió de un vehículo formal de expresión, sino que al configurar su retórica inventó su propia realidad. Pero la dignificación del objeto amado no se da sólo en la relación especular de la auto conmisericordia. Es necesaria la altura, el estar en vuelo del carmelita, esa liviandad atropellando los sueños para purificar la noche y encontrarle su rostro más brillante.

*

Garcilaso no es factor de suma alguna, sino deliberado tensor, órfico bullicio que en la selva hace del sonido el apremio de la fiesta. Aristóteles y su *imitatio* social trizas se hacían ante la ficción lírica que se iba levantando. La verdad poética no prolongaba el gesto de la realidad, le otorgaba otra posibilidad, y Góngora, dueño ya del verbo y de la contemplación, a realidades más extensas se afanaba.

El llaveo que acontece en la topografía del poema es una tensión que involucra al poeta como poeta, al lector como lector y al texto como fin en sí mismo. La *imitatio* se potencia en una liberalidad de asombro. La poesía no es espejo de ninguna realidad “ajena”. Su imitación consiste en desdoblar una tradición, una realidad literaria que solvente el acto de resistencia donde el poeta -como poeta- se enfrenta con una realidad heredada desde la literatura. Hablo de una realidad memoriosa, una realidad que se lee y contempla. Esta lucha con el ángel -hasta el amanecer y con riesgo de daños “físicos” irreversibles- reclama la resistencia, fundamentalmente activa y valiente, del lector como lector. Aquél que establece las diferencias y semejanzas del texto en el cual se enfrenta consigo mismo. El texto imita una realidad poética, o varias que le preceden, todas enmarcadas en el corpus reconocible de una literatura placentaria, de una tradición.

Góngora, al desbrozar los jardines, descubre el cristal donde Cloris y Amarílida padecen los afluentes cardenalicios. Sexualidad, lascivi-

via, discurrir de los sentidos; amparo donde el placer va paladeando, degustando, los volúmenes que la materia, en su torneado gesto, ofrece. Sin embargo, la erótica que desmentiriza a esta materia es verdadera. Tan verdadera, como el resultado de la suma que es el poema.

*

Aproximarse a Córdoba en 1561 era enfrentar los diques de la incómoda urbanidad del XVI andaluz. Levantar las siete sayas y, fiel al imperio de la necesidad, hacer caso omiso del femenino aroma que las musas ofrendaban.

Aproximarse a Córdoba en 1561 era ya de facto ser contemporáneo, testigo acaso, del nacimiento de aquél que fundara, ya no el “nuevo estilo”, sino la “nueva poesía.” Pero la frase, en su exaltación, lleva su riesgo.

Hay que esperar lo ya sembrado por el humanismo. Volver ojos y oídos, brazos y cintura a la fiesta de los latinistas erasmistas. Ver a la serpiente en los emparrados donde Cupido trasuda por los desnudos hombros de las viandantes. Sorprenderlo entre los pechos de la Venus que el otro Luís, el de Portugal, cantara. Sufrir todas las mutaciones, asistir a los portentos sociales granadinos y, con la boca llena de frugales viandas, asentir, divertido, a las propuestas -todas ingeniosas- del Navagero. Trazar el prodigioso espacio, levantar la inmensa carpa donde los amartillados metros disparen el endecasílabo acordando, con la prolongación de sus compases, el festín de la recién inaugurada trova, el pentagrama que Boscán cuidara y alentara para futuros incendios y arrebatos. Boscán apuesta por el murmurante cuerpo de la fuente que en la “Geórgica IV”, de Virgilio, tiene uno de sus veneros más espléndidos.

El canto es uno y a sus facultades imaginativas y transgresoras responde.

Virgilio, al cantar la nota didáctica del tratado de la apicultura, señala de golpe el volumen épico de su musa. Al ilustrar el compor-

tamiento del colmenar pregunta a Eurídice por el llanto de Orfeo. La *poiesis* virgiliana no sólo cobija con la grata humedad del escenario bucólico siciliano, en franco y abierto diálogo con Teócrito; sino que también bulle en vertical torrente en esta “Geórgica IV” que Boscán no olvida al proclamar la necesidad de un mundo desde donde cantar:

Agora sé que el mundo ya me huye,
y es fuerza que otro mundo se comience.

La égloga, el soneto, la oda y la epístola apuntalan los “retratos” de una historia que se funde con un presente sorprendido, ávido, insaciable. Y no sólo eso, también la calculadora demencia del poder. Ser declarada loca, loca de España y después del mundo entero. Hablar español lo mismo en Madrid, en Nápoles, Flandes, Viena, Lisboa y las Indias Occidentales. Estar justo a la mitad del día. Ser un gajo de plata que no encuentra su cardumen. Herrera llamarse y, entre Platón, Aristóteles, Santo Tomás, el *Amour courtois*, Petrarca, el Brocense y Felipe II, realizar el estudio del toledano. Hacer girar la manivela sin levantar el certero mangual por arriba del hombro. Dibujar el obligado círculo desde el huidizo punto del ingenio. Saborear los poderes de la lengua sin abrir la puerta del todo. Acariiciar de lejos la forma sin la gravedad gongorina del acierto. Una vez que un poema ha llegado a su justa realización la incertidumbre del poeta cubre el dictado de su mente, de su cuerpo y de sus actos. El rigor ha sido tal que no se sabe si la empresa podrá llevarse a cabo nuevamente, no repetirse, ya que esto es imposible. El poema conseguido ha trastocado el lenguaje de tal suerte que uno nuevo precisa ser soñado. La imaginación, sustancia flamable de la pasión, no admite imposibles. En un estado primario revela lo sagrado, el germen del poema que obedece al ámbito individual. En un estado secundario la imaginación reviste a lo sagrado de una expresión formal por medio del hacer que crea su propia poética, su gramáti-

ca de la expresión. Esta gramática es en sí el rito que nos revelará lo sagrado a partir del acontecimiento estético. Es decir, de la forma. Exponer la pasión en el poema equivale a la presentificación de lo sagrado a través de su nostalgia formal que encierra el rito que viene a ser la obra de arte. Herrera tuvo, al igual que Carrillo y Sotomayor, años más tarde, plena conciencia de los alcances estilísticos de una sintaxis de lo poético. Sin embargo, a la hora de poner en práctica este logos, al igual que la de Carrillo y Sotomayor, la obra de Herrera quedó como un aviso, como un testimonio severo de las posibilidades que esta sintaxis de lo poético podía ofrecer. Góngora llevará esta aventura estética, teorizada por Herrera y Carrillo y Sotomayor, entre otros, al punto lumínico de su pronunciación, del hallazgo, del hecho consumado. Estética que, de una manera un tanto irresponsable y, a la vez, medrosa, hemos englobado bajo el inasible concepto de barroco.

“Góngora, ‘el oscuro’, el tortuoso, él fue quizá el que ejercitó la exactitud más puntual, más exhaustiva, el que pudo hacer alarde de un supremo dominio de virtudes expresivas: su poesía, en efecto, además de espectáculo verbal, es un análisis implacable de la lengua española.” Nos advierte Raúl Dorra. Ahora bien, estamos orbitando alrededor de esferas muy altas. De resultantes expresivas que acusan una vastedad y justicia poéticas de primer orden. Tanto Herrera como Carrillo y Sotomayor son poetas con una producción envidiable. Sobre todo Herrera que, a diferencia de Carrillo y Sotomayor, sí pudo desarrollar, hasta sus últimas consecuencias, una obra lírica. El talento está ahí, la sensibilidad también, el trabajo es asombroso, pero la gracia de la expresión, el hallazgo poético, los dones -como dirían Rilke y María Zambrano- escapan a la oficiante voluntad. “La poesía -nos confirma María Zambrano- es encuentro, don, hallazgo por gracia.”

*

La presentificación acusa una urgencia que no siempre se ve acompañada con una resuelta madurez formal. Hay indicios, “maneras” que se antojan conductoras para llegar a una expresividad que aún no se logra conseguir. La lengua, tímidamente, ha empezado ya a enamorarse de un espectro de la realidad no antes nombrado. La fuerza expositiva no encuentra su expresión. Ensayo distintas retóricas precedentes, insinuadoras. Revisa la tradición formal. Este estadio, desasosegante y provocador, que antecede a todo hallazgo -esta “Capacidad Negativa”-, podemos calificarla como manierista; es decir, a la *maniera* de... una tradición necesariamente inventada en función al anhelo de los fines. Esta activa catalogación formal acusa y manifiesta una incertidumbre positiva y no una negativa frustración (“en vez de esperar -nos confiesa Denise Levertov- en esa intensa pasividad, esa pasiva intensidad, esa paciencia apasionada que Keats llamó Capacidad Negativa y que yo creo es condición vital para el surgimiento de un verdadero poema, me estaba esforzando por encontrar palabras; la palabra no me había encontrado a mí.”).

La búsqueda lleva al encuentro, a una sintaxis que permite la construcción de la obra a partir de la madurez cenital de una expresión formal. Una retórica capaz de sustentar la edificación de un todo que, sin negar, rebasa sus partes y se erige en tremenda unidad orgánica. “Un poema -nos recuerda Vallejo- es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, MUERE”

Estamos hablando de una construcción, de un hacer en sí mismo que se ha logrado sobre la base de una consecución de ecuaciones formales que le alimentan. Hablo del poema como resultado de

una deliberada suma estética. Esta suma obedece a una voluntad que obliga a una construcción sobre un posible crecimiento. Hay una aceleración, una bondad de multiplicar los factores de una tradición soñada, conquistada más que heredada. La violencia de la construcción, de la edificación, sobre el crecimiento “natural” de una utópica tradición cronológica de naturaleza historicista, presupone el extrañamiento, el esfuerzo, lo grandioso, la “ira sagrada” de la pasión retórica. Pienso aquí en las violentas acometidas pertrechadas por Camoes y san Juan de la Cruz al banquete estético y ético levantado por Garcilaso en sus “Églogas”. La *imitatio* aristotélica, el *delectare* horaciano, la escenografía y conflicto pastoril de Teócrito y Virgilio, la incesante mudanza erótica de Ovidio, la divinización del objeto de deseo por parte del *Dolce stil nuovo* y la idolátrica relación establecida por Petrarca alcanzan una plástica armonía en Garcilaso. El dolor le pertenece, no así el desasosiego. El conflicto en él se resuelve por medio del equilibrio estético; característica fundamental de la expresión renacentista. El gozo del sacrificio les pertenecerá a Camoes y a san Juan de la Cruz. La imperfección, el movimiento. Un ir y venir que, en su tránsito pendular, imanta la *poiesis* de una descomposición creativa, germinativa. Apropiarse de una tradición por medio de homenajes, a la manera modélica de los *alter ego*. El enrarecimiento, la descomposición de un patrón poético y estético obligan a una resistencia que deberá proponer una estética que revele una ética diferente a la heredada. Impresionante, en este sentido, es el caso de Fernando de Herrera.

Herrera toma como modelo a Petrarca. Pero de Petrarca lo quiere todo. Quiere su fama de erudito, su amor por la Musa, su melancólico tono y su cancionero-poema. El homenaje que Fernando de Herrera le rinde a Francesco Petrarca roza las fronteras de la cano-nización hagiográfica. El personaje Petrarca que la tradición le ofrece a Herrera será digno de ser imitado ya que éste se levantará como el *alter ego* del poeta lírico renacentista. Su erudición será un arsenal retórico de dónde echar mano. Herrera se propondrá saberlo todo

acerca del fenómeno poético. En esto también seguirá a Petrarca. La relación que guardará con la Musa también será a la manera de Petrarca. Su melancolía, subrayada por un tiempo de gracia amorosa ya perdido, corresponderá al del autor de *El cancionero*, y su proyecto arquitectónico de obra seguirá el ya trazado por Petrarca en su cancionero-poema. Sin embargo, estas imitaciones llevarán a un desenlace que será único en la historia del desarrollo de la poesía en español: el manierismo, en el XVI; el gongorismo, en el XVII; y el neobarroco, en el XX. La herencia, aquí, es Garcilaso con todos los demonios que le acompañan y conforman. La reacción en Camoes lo llevará a fundir el dolor sentimental con el desencanto social. La reacción en san Juan lo llevará a una erotización plena y total de las razones de la fe. El manierismo, en estos dos poetas, es la certidumbre de que las necesidades del alma son las necesidades del cuerpo; y las del cuerpo, las del alma. El sesgo, si lo hay, estriba en la perspectiva. Ya antes Diego de Mendoza había escrito en un memorable soneto:

mas por sólo gozar de tanta gloria,
señora, con los ojos corporales,
como son los del alma y el deseo.

*

A principios del siglo XV don Enrique de Villena, en su *Arte de trovar*, manifiesta como una de sus preocupaciones principales, con respecto a la “gaya sciencia” (la poesía), el manejo del ritmo en la expresión poética. Recuerda el escrupuloso trabajo de taller al que era sometido el poema en los consistorios de los trovadores de Tolosa, con Ramon Vidal de Besaldu a la cabeza, y poco tiempo después en los de la “çibdat de Barcelona”. De donde va desarrollando una gramática que “adulça el son” del lenguaje empleado a lo largo de los bordones (versos). Se va afinando una conciencia melódica -“Rimica dotrina”- con respecto al quehacer poético.

Pocos años después, en 1445, Juan Alfonso de Baena, en su prólogo al *Cancionero*, señala la pertinencia y necesidad de una memoria literaria: el consumo de los diferentes libros que traten de hechos del pasado. Pero pondera la superioridad del “arte de la poetría” por sobre todo, ya que se trata de una ciencia otorgada por la divinidad a un hombre enamorado o que finge estarlo. Esta condición de amante o de fingimiento se complementará con un sólido acervo literario en varias lenguas por parte del autor. Y hace hincapié en lo ya subrayado por Villena, que el hombre escogido por la gracia divina sepa “ordenar é conponer é limar é escandir é medir por sus piés é pausas, é por sus consonantes é syllabas é açentos, é por artes sotiles é de muy diversas é syngulares nonbranças” aquello que le ha sido otorgado. En otras palabras, debe merecer el otorgamiento con base a un conocimiento estricto de la materia entre manos: el lenguaje. Son dignas de notar las coincidencias de Fernando de Herrera con la concepción del quehacer lírico que sustenta Juan Alfonso de Baena. Herrera, hacia la segunda mitad del siglo XVI, hará suyo este fingimiento amoroso y esta erudición poética para darle forma a una expresión lírica -la suya- que se levantará como puente entre el renacimiento y el barroco. Entre la estética al servicio de la exaltación del amor (petrarquismo, neoplatonismo) y la estética que se erige como exaltación de la composición; es decir, del hacer mismo (barroquismo, gongorismo). Las coartadas y excusas de la *res* sobre las *verba* se resquebrajaban desde la poética propuesta y el poema conseguido. La *elocutio* iría imponiéndose a la *inventio*. La autonomía y defensa del espacio poético cobraban nuevo vigor en estos autores poshumanistas.

El marqués de Santillana, por su parte, en carta al Condestable de Portugal, en 1449, alarga el origen de la poesía a Moisés confiéndole a ésta un carácter sagrado en el que el ritmo de los versos sirve para cantar y anunciar la gloria de Dios. Su visión y aceptación de los griegos y latinos estará condicionada por Dante. Dante será su autoridad en materia poética. Y esto es sumamente intere-

sante porque Eliot, en la década de los veinte -en el siglo XX-, escribió que Dante es el poeta del cual se puede aprender más en el arte de la poesía. Tanto Eliot como el marqués de Santillana son poetas que condicionan su tiempo. Los dos tuvieron la suficiente inteligencia de resistir ante el poeta de occidente: Dante. Esta resistencia marcó rumbos tanto en la poesía castellana del XV, como en la inglesa del XX.

Pero el Marqués continúa, en su carta, abriendo el abanico de las formas poéticas según su aplicación e intención. Habla del epitalamio, del canto de los pastores y de los metros elegíacos que ahora reciben el nombre -aclara- de endechas. Hace poetas a Jeremías, Gayo César, Octaviano Augusto, Tiberio y Tito. Del poeta-profeta pasamos al poeta-emperador. La dignidad del trovador sigue en alto. Hace también una división del quehacer poético: sublime (lo escrito en griego o latín), mediocre (lo que se escribe en vulgar. Ejemplifica con Arnaldo Daniel) e ínfimo (aquello que se compone sin ningún orden ni regla y que gusta a las gentes de baja y servil condición). La influencia rectora del joven Dante, en el Marqués, es innegable.

*

En 1490, y con motivo de *Las trecientas*, del famoso poeta Juan de Mena, Hernán Núñez pondera los dones didácticos que se desprenden del disfrute de la poesía. Remite a los griegos y a su costumbre de enseñar a sus hijos a través de la lectura de textos poéticos. Defiende el concepto de poesía como la principal filosofía de la antigüedad y arremete contra esa idea de Eratóstenes de que la poesía deleita, pero no ofrece provecho alguno. Mena es el poeta del siglo XV español más cercano a Dante con respecto al sentido alegórico en el lenguaje poético. De la claridad horaciana viramos a lo hermético, al trovar *clus* del lenguaje alegórico. Núñez, en sus comentarios, intenta descubrirnos la verdad encubierta del texto poético. No habla del proceso creativo como sí lo hicieron Villena,

Baena y Santillana, sino del proceso de lectura. Estamos ante un público culto que demanda una poesía deliberadamente culta de donde devenga provecho no sólo estético, sino también conceptual.

Antonio de Nebrija redactó una *Gramática castellana* (1492), que habría de ser “ampliamente” conocida después del siglo XVII. Pasado lo que denominamos como los Siglos de Oro. “En efecto –nos aclara Antonio Alatorre-, después de 1492 no volvió a imprimirse más (y cuando se reeditó, muy entrado el siglo XVIII, lo fue por razones de mera curiosidad o erudición). Extrañamente también, a lo largo de los tres siglos que duró el imperio español fueron poquísimas las gramáticas que se compusieron e imprimieron en España.” Sin embargo, en el “Libro II” de esta *Gramática castellana* donde “trata de la prosodia e silaba”, el autor ejemplifica los diferentes tipos de verso utilizando textos de los principales poetas del siglo XV español (Juan de Mena, principalmente. El marqués de Santillana, Jorge Manrique e insinúa a su contemporáneo y amigo Juan del Encina). A la par de los triunfos políticos y militares, la poesía comenzaba a ser un orgullo de carácter nacional. Hablamos de un reconocimiento, de una identidad; también, obviamente, de una tradición. T. S. Eliot afirma: “una literatura nacional llega a su fase consciente cuando todo escritor joven llega a darse cuenta de que le han precedido varias generaciones de escritores, en su propio país y en su propio idioma, y que en esas generaciones hay varios escritores reconocidos en general como grandes”.

La esencialidad que evidencia Nebrija con respecto al quehacer poético es su naturaleza de canto. La “Rimica dotrina” que puntualizara don Enrique de Villena. Dice Nebrija: “Porque todo aquello que dezimos o esta atado debaxo de ciertas leies: lo cual llamamos verso: o esta suelto dellas: lo cual llamamos prosa: veamos agora: que es aquello que mide el verso: e lo tiene dentro de ciertos fines: no dexandolo vagar por inciertas maneras. Para maior conocimiento de lo cual avemos aqui de presuponer aquello de Aristoteles: que en cada genero de cosas ai una que mide todas las otras: e es la

menor en aquel genero. Assi como en los numeros es la unidad: por la cual se miden todas las cosas que se cuentan. porque no es otra cosa ciento: sino cien unidades. Y assi en la musica lo que mide la distancia de las bozes es tono o diesis. lo que mide las cantidades continuas es o pie o vara o passada.” Está hablando de un rigor propio de la expresión musical. Juan del Encina, en su calidad de músico y poeta, vendría a fundir este abrazo.

En varios sentidos aparece Juan del Encina como un poeta capital dentro del corpus de la poesía en lengua española. Primero, por representar una tradición que se remonta a finales del siglo XI: la del poeta-músico, la del trovador del *amor cortés*. Segundo, por ser el puente obligado entre la poesía medieval castellana y la poesía renacentista española. Si la poesía es *poiesis* (hacer), el trovar, nos dice Juan del Encina, en su *Arte de poesia castellana* (1496), es hallar, encontrar. Y este hallar y encontrar se extiende tanto a la *inventio* como a la *elocutio*, y esto en sí es una pista más de acercamiento y comprensión al fenómeno poético de los Siglos de Oro. Puesto que la *elocutio* cobija los metros que el autor podrá tomar, de aquí y de allá, para componer su poema. Es el permiso declarado para la *imitatio* poética. Es el concepto que avala tanto las formas italianizantes como las versiones, recreaciones, paráfrasis y parodias que llevarán a cabo los autores de los siglos XVI y XVII de los poetas precedentes; tanto clásicos, bíblicos como italianos.

Reitera la musicalidad del poema acudiendo a la autoridad de Santo Agustino. Hace mención de los seis libros que el santo padre escribió a propósito de los géneros de versos y de sus partes, y que intituló: “música: para descanso de otros mas graues estudios”. Habla también sobre las rimas, tanto en lo sonoro como en el valor memorioso de su semejanza. Define al metro como medida, pondera la necesidad de la lectura tanto en castellano como en latín y la urgencia de la discusión de los textos leídos. Y más allá. La radicalidad reflexiva de Juan del Encina, con respecto al fenómeno poético, lo lleva a explicar y aclarar la aparente contradicción estética-religiosa que emanaba de un credo cristiano enfrentado a una

rendida admiración por un mundo estético de carácter pagano. La contradicción se deshacía con base a los principios de fingimiento, por parte del autor, y de ficción dentro de la obra. Salvo que el texto tratara sobre el mundo de la fe, entonces sí se invocaba el concepto de verdad.

A través de Juan del Encina la Edad Media llegaba a su fin. Un fin que, en su peso, revelaba buena parte de la estética que vendría a dirigir la poética renacentista del siglo XVI español.

*

Góngora de todo cobraría conocimiento gracias a la familia, a la biblioteca paterna, a su onerosa estancia en Salamanca; la Salamanca de fray Luis. A su labor de racionero, a su trote incesante -ya viejo, pobre, enfermo y desmemoriado- por las antecámaras de la corte del siglo XVII. Portento que, al humillarse ante los onagros del reino, evidenciaba la estupidez, la despótica medianía tan cara y continuada del poder.

Bibliografía directa

AA VV, Selections, Villena, Lebrija y Encina, Great Britain, Cambridge at The University Press, 1926.

_____, *El poeta y su trabajo. De Poe, Valéry, Maiakovskiy, Pavese y Levertov*, ed. Raúl Dorra, Puebla, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

Alatorre, Antonio, *Los 1,001 años de la lengua española*, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2000.

Alighieri, Dante, *La vida nueva*, ed. Julio Martínez Mesanza, pról. Carlos Alvar, Madrid, Ediciones Siruela, 1985.

Aristóteles, *Poética*, trad. Eilhard Schlessinger, pról. José María de Estrada, Buenos Aires, Emecé Editores, 1947.

Baena, Juan Alfonso de, *Cancionero*, pról. Eugenio de Ochoa, intr. P. J. Pidal, Madrid, La Publicidad, á cargo de M. Rivadeneyra, 1851.

Boscán, Juan, *Poesías completas*, ed. Dámaso Alonso, México, Editorial Porrúa, 1984.

Eliot, T. S., *Criticar al crítico*, trad. Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

Peña, Margarita, *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Reverdy, Pierre, “Aforismos”, trad. R. L., en *Hora de poesía*, nos. 88 /89/ 90.

Santillana, marqués de, *Canciones y decires*, ed. Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

Vallejo, César, *Escritos sobre arte*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1977.

Vega, Garcilaso de la, *Obra completa*, ed. Alfonso I. Sotelo Salas, Madrid, Editora Nacional, 1976.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.