



Rector

José Antonio González Treviño

Secretario General

Jesús Áncer Rodríguez

Secretario de Extensión y Cultura

Rogelio Villarreal Elizondo

Centro de Estudios Humanísticos

Alfonso Rangel Guerra

Anuario *Humanitas* es una publicación trimestral de humanidades editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos. Certificado de Licitud de Título y Contenido número 04-2007-070213552900-102. Oficina: Edificio de la Biblioteca Universitaria “Raúl Rangel Frías”, avenida Alfonso Reyes 4000 Nte. Primer piso, C.P. 64440, Monterrey, N. L. México. Teléfono y fax (81) 83 29 40 66. Domicilio electrónico: cesthuma@mail.uanl.mx. Apartado postal No. 138, Suc. F. Cd. Universitaria, San Nicolás de los Garza, N. L. México. Redacción y corrección de estilo: Francisco Ruiz Solís. Diseño y formación: Yolanda N. Pérez Juárez. Portada: Dirección de Publicaciones de la UANL.

HUMANITAS

ANUARIO

CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Director Fundador

Agustín Basave Fernández del Valle

Director

Alfonso Rangel Guerra

Jefe de la Sección de Filosofía

Cuauhtémoc Cantú García

Jefe de la Sección de Letras

Alma Silvia Rodríguez Pérez

Jefe de la Sección de Ciencias Sociales

Ricardo Villarreal Arrambide

Jefe de la Sección de Historia

Israel Cavazos Garza

ANUARIO
HUMANITAS 2008

LETRAS

GÓNGORA AL OTRO LADO DEL ESPEJO. UNA LECTURA DE EL POLIFEMO (EL CANTO DE LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS)

JOSÉ JAVIER VILLARREAL

A la orilla de un caudaloso río una piara colmilluda hace tientos en el aire.
Gruñe. Deja espumas sobre la pana de las rugosas calzas.
La poesía, aquello que vivimos por el canto, por el oído vemos

engazando edificios en su plata,
de muros se corona,
rocas abraza, islas aprisiona,
de la alta gruta donde se desata

sobre la densidad tosca de la realidad, don Luis atreve. Es el orgulloso a quien el gusanillo de la envidia obliga. Figura que atraviesa el río donde las ninfas se sumergen. Diligente cazador, nunca feliz cortesano, enfrenta a la piara de los cinchados jabalíes.

Camoës es otro poeta que, como lo hará don Luis, estando ya en su patria, hace suya la condición de exilio con respecto a la corte y al beneficio que ésta representa.

En 1580, en Salamanca, aparece la traducción de Luis Gómez de Tapia de *Los Lusíadas*. En las preliminares el joven Góngora edita su canción “Suene la trompa bélica”, que bien pudiera ser considerada como su primer poema publicado. La relación entre Góngora y Camoës no termina aquí, sino que recién empieza. A los

dos seducen las ninfas, y a los dos les huyen. La distancia entre ellos y ellas, la ausencia y el vacío se verán poblados por la sensualidad dadora que su imaginación poética potencia y satura. En los dos la presencia-ausencia de las ninfas será pretexto para revelarnos una realidad hechizada por medio de su innegable erotización. No hablo de la sonora carcajada de la lascivia, sino de la contemplación apasionada de la belleza. En un extremo la vena irreverente de don Diego Hurtado de Mendoza, en el otro la delectación sensual / sexual de la belleza de Luís Vaz de Camoes. Visualización pictórica que Góngora hará suya en el Polifemo a través de la presencia-ausencia de la ninfa Galatea. Pero Galatea no sólo pertenece a Ovidio, sino a un imaginario que la hace suya por medio de la incansable dialéctica evolutiva de las metamorfosis. Galatea con su mundo pastoril se planta como una metáfora de la retórica del amor a lo profano.

Prueba de este vértigo imaginativo, que tiene como blanco el desvelamiento y tránsito de una realidad apasionada, es la “Égloga III”, de Luís Vaz de Camoes.

En ella asistimos a un discurrir cuyas secuencias son las estrofas mismas del poema. El recurso lo utilizará también en *Los Lusíadas*. Un grupo de ninfas es sorprendido por los deseosos navegantes lusitanos que corren tras ellas dentro de una ambientación totalmente ovidiana. En el caso de la “Égloga III” las ninfas huyen de dos sátiros, descendientes del cílope clásico y, a la vez, antecedentes del Polifemo barroco que, al verse superados por la velocidad de las ninfas, cantan (recuerdan) una guirnalda de momentos climáticos en los que las ninfas han llevado a límites la urgencia de sus deseantes amadores. La plasticidad y regusto camoniano, en la tensa minuciosidad visual del cuadro erótico, prefiguran el ritmo sensorial de las octavas gongorinas del Polifemo.

Esta lentificación de la lente discursiva, frenada por la delectación del cuadro presentado, no se origina en el carmen ovidiano, sino que se remonta a la acuciosidad extrema de la oda horaciana.

La realidad cantada por Horacio es una realidad dinámica que se desdobra en pliegues pertenecientes a un mismo cuerpo. Es decir,

se trata de una realidad integral percibida por los sentidos de la inteligencia poética que, al celebrarla, la crea. Esta realidad, plásticamente sensual, cuya fuerza involucra, por medio del movimiento imaginativo, al ritmo sentimental del poema, es la misma que contemplamos y oímos en el Polifemo, de Góngora. Dice Horacio:

Si la primavera llega movedizas
frondas agitando, si el verde lagarto
se mueve entre las zarzas,
tiemblan tus rodillas y ánimo.

(Versión de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal)

Góngora, haciendo suyo ese detenimiento visual, esa virtud enamoradiza del lenguaje, con respecto a la realidad física que contempla, y que tanto detectamos en Ovidio como en Camoes, advierte:

No la Trinacria en sus montañas fiera
armó de crüeldad, calzó de viento,
que redima feroz, salve ligera
su piel manchada de colores ciento:
pellico es ya la que en los bosques era
mortal horror al que con paso lento
los bueyes a su albergue reducía,
pisando la dudosa luz del día.

Góngora, en su obra, hace cantar la mirada de Horacio. Si Propercio fundó la intimidad de los amantes donde Garcilaso habría de moverse a sus anchas.

Horacio contempló una realidad con la cual poder dialogar. Es claro que la capacidad de ficción en Horacio es muy superior a la de Propercio. Como también es claro que en Propercio el tono confesional -propio de la elegía erótica romana- es mucho más evidente y rector que en Horacio. Góngora musicalizó el diálogo

establecido por Horacio gracias a un sumo enamoramiento del lenguaje.

Con Góngora la polifonía pagana, tanto en su estructura sintáctica como en su imaginario mitológico, dio vuelo a su Musa situándola a alturas inadmisibles para el tenor formal -preceptivo- de su época. Su Musa, que es su lengua; su lengua, que es el español.

No sólo las ninfas vueltas Galatea, también Adamastor vuelto Polifemo. La relación Camoes-Góngora no se agota en el resultado visual, ahonda en la edificación formal, lingüística de su imaginario. Relación que, en el caso de Camoes, también habría de ser alcanzada por la expresión de san Juan de la Cruz.

Canta Camoes:

El ganado que apaciento
son en el alma mis cuidados
y las flores que en el campo siempre veo,
son en mi pensamiento
tus ojos dibujados,
con que estoy engañando mi deseo.

(...)

Dejando la casa y ganado vas huyendo
como Ciervo herido, a otra parte.

(La versión es mía)

Dice san Juan:

¡Oh cristalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibuxados!

(...)

Que'l ciervo vulnerado
Por el otero asoma

Garcilaso-Camoes-san Juan de la Cruz. Ecuación que va conformando una memoria lírica que sirve de fundamento para activar un imaginario que establece su realidad al evocarla.

Góngora, mezcla los pomos, los elixires por él siempre trocados. Radical manía de metamorfosear, cambiar -desde la sexualidad misma- a la realidad en otra más plena y fugitiva, porque

solamente
lo fugitivo permanece y dura.

Diría su antagonista, su Caín (Quevedo) tan cercano.

“Un hombre solo -nos recuerda Valéry- está siempre en mala compañía.”

Arribar, de la soberbia del conocimiento, a la soledad del sabio.

Disecionar el cuerpo de la realidad con el filo moral del escalpelo agustino.

No dejarse ganar y proclamar la necesidad de la escala en el desierto. Irrumpir como león, como fiera de lejos, de tan lejos que la gloria y el infierno se lleven dentro. Y estos desposorios fundan su razón de ser sobre el hervoroso lecho de la inteligencia.

Fray Luis se entrega a la plural sensualidad del “Cantar de los Cantares”.

En ese escenario se mueve al ritmo emocional de la amante y del amado.

Garcilaso, en las “Églogas”, había impuesto la escenografía desde el arrobamiento de lo visual. Fray Luis -desde la lírica hebrea- le otorga al paisaje una movilidad a través del tacto, del gusto y del olfato. El movimiento en Garcilaso es auditivo; en Fray Luis, táctil. Los amantes se desplazan por una geografía que abarca disímbolos reinos: la al-

coba, el retrete, las callejuelas, el descampado, el desierto. Asistimos a estos confines gracias a la pasión consecutiva de los amantes. Los vamos siguiendo en su intenso trayecto sentimental.

Fray Luis es un poeta traspasado y atormentado por la flama de la inteligencia. Su abrasiva pasión sigue los cauces del estudio y la vigilia. Como a Terencio todo lo humano le concierne. Su preocupación moral, su ser contemporáneo, lo obliga a la acción meticulosa y razonada de la reflexión y el testimonio. “(Ser contemporáneo es una cuestión de ser consciente.) De ahí resulta forzosamente que el lírico, que conduce al hombre hacia su sí mismo, no le aleja a un lugar apartado, sino que lo conduce a la realidad que le ha sido encomendada, para que afine el oído para la época en que vive.” Nos advierte Hilde Domin. Obviamente fray Luis de León no está al margen de su realidad histórica, la padece, incide en ella. Baste recordar su bellísima y desgarradora “Exposición del libro de Job” donde leemos fragmentos como éste en el que ya se prefigura la mirada y tono de su futuro editor Francisco de Quevedo que llega, en este último -el tono-, francamente, a lo mortuorio. Es revelador cómo en fray Luis y en Quevedo quedan plasmados, implacablemente, los siglos que les tocó vivir: “Y como el que camina con priesa, si llegando a la cabeza de muchos caminos no sabe el camino, padece agonía, suspenso, que ni puede ir adelante ni su priesa le consiente estar quedo, y cuanto más se revuelve tanto menos se resuelve, así, dice Job, he venido a punto que no sé qué me hacer, que ni puedo sostener esta vida ni se me permite tomar con mis manos la muerte. Por ninguna parte a que vuelvo los ojos me consienten dar paso. Dios me espanta si le miro; mis criados me desconocen si los llamo; mis hijos llevólos la muerte; mi mujer misma es mi enemiga; mi cuerpo es mi tormento. Y si quiero entrar dentro en mí, mi más crudo verdugo son las imaginaciones de que está llena mi alma. Por ninguna parte descubro ni un pequeño resquicio de esperanza y de luz.” Y este sentir, azuzado por los lebreles del conocimiento, lo lleva al asombro y, de éste, al enamoramiento de la verdad y de la belleza. Es decir, del logos poético, que Edgar Allan Poe -siglos más tarde- subrayaría.

Con respecto a la mirada y al tono heredado por Quevedo de fray Luis, baste el conocido soneto del primero:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.
Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Uno de los conceptos, dentro del orbe poético, que se va libando a lo largo del siglo XVI, y que en el XVII Gracián ha de exponer junto con una visión crítica de la poesía española, es el del ingenio.

La lírica es poesía, según el canon aristotélico, en cuanto imita sentimientos y conceptos. La poesía se “enriquece” si se ve profusamente aderezada de conceptos y giros propios del ejercicio de la inteligencia. En este sentido se avala, en las poéticas del XVI y XVII, un presupuesto de conocimiento en la expresión lírica, ya que el objeto de imitación de esta clase poética -la lírica-, descansa en la imitación de conceptos y sentimientos. Con Baltasar Gracián hay ya una aceptación del carácter cognoscitivo y revelador de la imaginación poética. Es decir, una afirmación del logos poético inseparable de la visión poética que, al entender de Valéry, es lo que provoca el poema en el lector o en el escucha.

Obedeciendo al eco reflexivo que impone el concepto de imaginación poética. Éste -el eco- nos alumbra con respecto a lo que hemos convenido en llamar poesía italianista o formas italianizantes.

Ciertamente, grosso modo, podríamos convenir que Francesco Petrarca personifica al mismo humanismo. Es él quien establece asideros entre la cristiandad y el mundo grecolatino. Es él el filólogo preocupado por rescatar y fijar textos antiguos en el soporte vivo de una tradición, de una memoria civilizadora que avale el mundo nombrado por las lenguas neolatinas. Es él el poeta que, a la vez que se esmera por destacar junto a sus maestros latinos, arriesga la expresión en su lengua vernácula. Es él el que dicta un imaginario poético, una memoria que se revelará por medio de una particular y pulida expresión. El endecasílabo y el heptasílabo no fueron una mera afectación producto de una moda extranjerizante (el heptasílabo no era nuevo en la lírica española, pero sí cobró nuevos pesos a la luz del influjo italianizante). No fueron un capricho, sino una necesidad imperiosa de un imaginario poético. Dicho imaginario se trasminó a la lírica española tanto por la apetencia de los autores del siglo XV por hacer suya esta imaginería, como por la seducción que sufrieron los poetas españoles del XVI por parte de Petrarca.

Petrarca en Horacio. Petrarca en Ovidio. Petrarca en los cancioneros.

Petrarca en Tasso. Petrarca en Ariosto. Petrarca en Boscán. Aquí es necesario mencionar el Petrarca de su traducción de *El cortesano*, de Baldassare Castiglione, que alcanzara trece ediciones a lo largo del siglo XVI. Petrarca sumado y transformado en Garcilaso. Petrarca soñado por Cetina. Petrarca imaginado por Camoes. Petrarca violentado por san Juan. Petrarca sofocado, en perfección utilitaria, por Herrera.

Este imaginario petrarquista dictaba el tono, la melodía, la temperatura, la adjetivación, los símiles, las metáforas, los ideales de belleza. Los tópicos, en fin, de una sensibilidad estética que se iba

adecuando, cada vez de manera más mórbida, a los intereses presentificadores de los autores, hasta adelgazar la forma de su expresión, hasta desmejorar a tal grado su imaginación y fantasía que un nuevo imaginario, mucho más complejo y, por lo tanto, abarcador, fue recubriendo las debilidades de una forma que, al quedarse sin imaginario; es decir, sin pasión, se había trocado en fórmula de lo poetizante, en pura y llana complicación formal.

El barroco, la expresión barroca, surge con el pecado original de la tragedia del imaginario petrarquista. La tragedia del imaginario petrarquista radicó en el divorcio entre realidad e imaginación. La imaginación de la forma se quedó sin asideros reales. La realidad fue abandonada por la imaginación. La forma se redujo al efecto, y el efecto se valió del truco, no de la magia. La señal dantesca en la frente del arte barroco será su sino trágico, su desmedida naturaleza, la estirpe de Caín condenada a eterno movimiento. El exilio y desarraigo como condiciones fundantes. Pero también la suma, la vastedad irregular de una realidad inapresable por la sola razón, sólo comprensible a través de la imaginación, y en algunos casos extremos por los mecanismos propios de la fe. “No se trata tan sólo –nos dice Wallace Stevens- de que la imaginación se apega a la realidad, sino también de que la realidad se apega a la imaginación y de que esta interdependencia es esencial.”

La aventura lírica de fray Luis de León se mueve bajo el deseo vehemente y, a la vez, razonado de la pasión por la verdad, la verdad divina y, por ende, la extrema belleza. A través de la poesía la divinidad se expresa. De ahí su voluntad de hacer suyo el “Cantar de los cantares”. De ahí la naturaleza del paraíso recobrado en su propio canto, en su poesía original. Una arcadia ideal, marmórea, armónica y simétrica. Un jardín en blanco y negro visto, no desde el instrumental sensorio sino, a través del sueño activo y edificador de las razones de la fe.

Fray Luis ve la realidad, la política realidad de Virgilio desde la exactitud horaciana, pero bajo la luz del cristianismo más vigilante del siglo XVI. El poeta nos expone a la meticulosidad en la exaltación, al brío condenatorio tanto de la vanidad como de la falsa riqueza. Sus versos construyen la necesaria vertical del púlpito para proclamar un ritmo desde el tono mesiánico del convencido. Ése, que en el fatigante martirio del acecho no se permite el escalón de la duda, hasta caer de bruces contra el empedrado del combativo silencio. Renacentista en el gesto, sufrió las acciones disciplinarias de la institución eclesiástica.

No sólo la mirada maliciosa y terrible del halcón, también el sentimiento trágico del hombre que se sabe en perpetua y deseada compañía consigo mismo.

Línea -ésta, la de la soledad, el recogimiento- que demarca, traza esa insularidad que el intelecto hace suya. Esta soledad atañe al compromiso que adquiere aquél que ha recibido los dones y es consciente de su misión (de sumisión) ante su empresa creadora. Soledad-pasión, soledad-padecimiento que aceptará como un estado, como una forma de vida.

Y es que la imponente seguridad renacentista ha visto declinar sus banderas. Colón es una figura difusa que se mueve por los cenicientos campos de la historia tropezándose, a veces, con las quillas neptunianas de la Armada Invencible. En cambio, Petrarca, desde Valladolid, pasea sus innegables Triunfos. México ha sido conquistado, destruido y vuelto a edificar. La Contrarreforma inflama su influencia por todo el orbe español. Teresa de Ávila, fray Luis de León y san Juan de la Cruz hacen descender la “noche oscura”. Ésa que descubre el temblor de los amantes, golpea en repetidas direcciones haciendo sangrar los lienzos del amado.

San Juan de la Cruz quiebra, se adentra, funda una larga noche dónde abalanzar sus ansias de amor rendidas. Desparrama, prepara el “ajuste” de todos los sentidos. La noche es el espacio, la pizarra donde uno más uno siempre serán uno. La comunión, el fundirse en el otro. Ser el otro sólo para así acceder al ser.

El “amor cortés” no sólo desarrolló una expresión poética sino que, también, formuló un complejo imaginario en torno al concepto del amor mismo. Se confeccionó así una severa reglamentación de la cortesía y se cultivó un espectro cognoscitivo que, aunado a la sacralización que del amor hicieran los poetas stilnovisti, dictó el comportamiento social del enamorado, la puesta en escena de la pasión. Representación que toma cuerpo en el aparato de la expresión petrarquista.

Dice Gutierre de Cetina, especie de contenedor, aclimatizador y propalador de la estética amatoria renacentista:

Si es verdad como está determinado,
Como en caso de Amor es ley usada,
Transformarse el amante en el amada,
(Que por el mismo Amor fué así ordenado),
Yo no soy yo: que en vos me he transformado,
Y el alma puesta en vos, de sí ajenada,
Mientras de vuestro sér sólo se agrada
Dejando de ser yo vos se ha tornado.
Mi seso, mis sentidos y mis ojos,
Siempre vos los moveis y los movísteis
Desde el alma do estais hecha señora.
Si cosa he dicho yo que os diere enojos,
Mi lengua sólo fué pronunciadora;
Mas vos que la moveis, vos lo dijísteis.

Y esta ley de amor transformadora, emanada de los trovadores, seguida por los stilnovisti, se presenta en la poesía amatoria cancioneril castellana del siglo XV, donde leemos en “las obras de Soria”:

No son dos estos extremos,
pues podemos,
con amar demasiado,
convertirnos en lo amado

sin qu'el primer ser mudemos:
qu'el amor
tiene tal fuerça y vigor
do se enrrama
que convierte en lo que ama
el amador.

“Estar en compañía no es estar con alguien -escribió Antonio Porchia-, sino estar en alguien.” Trocarse en el objeto amado. Ser, con todas sus implicaciones, y en plena potestad levantar el vuelo, enredarse en el cristalino diálogo que moja y avasalla. Apretado cerco, bulliciosa muchedumbre habitando en el pecho del amado.

San Juan de la Cruz tiene plena conciencia del material con el cual trabaja. Sabe de Garcilaso y del esteticismo que rezuma. De la pía empresa de Sebastián de Córdoba, del sueño y la pesadilla. Reconoce el cuerpo de la sabiduría, el cuerpo del amor divino, el cuerpo que aglutina todos los cuerpos: el cuerpo erótico, el del reflejo y las entrañas, el del adentro y el afuera constituido ya como unidad gozosa. Desencadena el trágico y desesperado asalto por alcanzar la expresión que lo cante y nombre. Tragedia y desesperación que lo lanzan a registros lingüísticos de un extremoso enrarecimiento, de una redacción que escapa a las convenciones propias de la retórica de su tiempo.

Canta san Juan:

Mí Amado las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las ínsulas estrañas,
Los ríos sonorosos,
El silbo de los aires amorosos,

(...)

Allí me dio su pecho,
Allí me enseñó sciencia muy sabrosa,

Y yo le di de hecho
A mí, sin dejar cosa:
Allí le prometí de ser su esposa.

(...)

En solo aquel cabello
Que en mi cuello volar considereste,
Mirástele en mi cuello
Y en él preso quedaste,
Y en uno de mis ojos te llagaste.

(...)

Y luego a las subidas
Cavernas de la piedra nos iremos
Que están bien escondidas,
Y allí nos entraremos,
Y el mosto de granadas gustaremos.

La búsqueda radical de un lenguaje, que es decir un cuerpo, lo distingue y sitúa en el omphalos del desasosiego de su época.

San Juan de la Cruz es un poeta del cuerpo. Es decir, del lenguaje. Es decir, de la encarnación. El discurso poético viene a constituir la erótica del lenguaje, la encarnación del mismo. Valéry habla de “tres cuerpos más un Cuarto”. Primero, el cuerpo como un rompecabezas de piezas autónomas que no habitamos, nos integra, pero no poseemos ni nos posee. Segundo, el cuerpo del reflejo que asoma en los ojos del otro, de quien nos ve. Imagen que se desplaza en el tiempo discontinuo del instante. Tercero, el cuerpo independiente de las vísceras que nos es ajeno por la inconsciencia que tenemos acerca de él. Y el Cuarto cuerpo, aquel que obedece y se debe a una conciencia vigilante, a una inteligencia.

Esta inteligencia poética, totalizadora, en el proceso creativo, se manifiesta a través del sibilino magma de las certezas. El cuerpo de

la “sabiduría” que es el poema mismo en su absoluta resolución y autonomía orgánica. La erótica del lenguaje, la encarnación conseguida al pronunciarlo. El verbo hecho carne por medio de la belleza del “aliento divino”, como lo entendiera, bíblicamente, fray Luis de León.

La noche de san Juan no dicta la conjura, no soporta lazo alguno con esa exclamativa lopesca que reviste a la noche de diferente y opuesta indumentaria:

Oh oscura noche, de temor vestida

Diría Lope.

En cambio su concierto y armonía los encuentra con la noche petrarquista de Gutierre de Cetina. Cetina, fiel al imperio crucigramático que Petrarca impuso, en esa suerte de escaleras y serpientes que componen y abigarran sus sonetos, exclama en la mejor tradición amatoria (que tiene sus momentos de altivez en Garcilaso, el propio Gutierre de Cetina, Camoes, Herrera y el mismo san Juan de la Cruz), en este memorable cuarteto:

Durases, noche; no viese yo el día:
Que tu tiniebla me es luz clara y pura,
Y el día me parece noche oscura,
Ausente de aquel sol del alma mía.

Con respecto a esta cuarteta Antonio Alatorre en su libro *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, lo cita al incorporar en su texto el soneto como de Pedro de Tablares. Indica, en nota de pie de página, que una variante del poema -el texto c- fue atribuido por J. Hazañas y La Rúa a Gutierre de Cetina; pero que en realidad se trata de un soneto del jesuita Pedro de Tablares. Por presentar variantes de consecuencias innegables en su comprensión me permito citar, por lo menos, la cuarteta inicial del soneto citado por Alatorre:

Durases, noche, y no viniese el día,
que tu tiniebla me es luz clara y pura,
y el día se me torna noche oscura
ausente de aquel sol del alma mía.

Fray Luis, sin duda alguna, advierte la luminosidad que reviste la noche del deseante: la huida, la búsqueda y la zarza ardiente del encuentro. Tópico de una poética que en la forma alcanza su expresión más profunda. Nos dice Juarroz: “Llega un momento en que el lenguaje abandona su papel operativo e instrumental y pasa a ser prueba o caución de lo indecible. Y más todavía: pasa simplemente a ser. Es la culminación del lenguaje, que se convierte entonces en el hombre mismo y adquiere su mayor dimensión de realidad, exigencia y desnudez, terriblemente próximo al pensar y al silencio.” Yves Bonnefoy, en su exigente y revelador ensayo “La comunidad de los traductores”, afirma: “la significación no es de ningún modo lo que constituye un poema”, y más adelante explica: “La poesía no significa, muestra. No juega el juego de la significación, por el contrario lo niega; su razón de ser es dirigirse más allá de las representaciones, análisis, fórmulas -más allá de todos los discursos de todos los saberes-, hacia la inmediatez del ser sensible que los conceptos nos hurtan.”

El discurso poético adquiere una autonomía que le permite situarse en el límite de una realidad, más que nombrada, revelada por la expresión misma.

La realidad presente en el poema siempre será inédita por estar situada fuera del límite de lo conocido. El poema, por lo tanto, siempre nos coloca en situación de riesgo. Ya se trate del amor a lo divino o del amor a lo profano.

Riesgo que alcanza también a su autor como poeta. La metáfora es aceptar ya una situación extrema, es aproximarnos a un límite. El tópico del discurso amoroso que se desarrolla y canta durante el siglo XVI revela dos grandes metáforas por medio de un sólo cauce

expresivo. La metáfora de la distancia y del encuentro, a través del amor a lo divino:

Formases de repente
los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibuxados!

Diría san Juan de la Cruz, ya antes citado. Y la metáfora de la sospecha y del desencuentro, por medio del amor a lo profano

en la noche sin luna y un deseo
como aquel de las yeguas furor cause
a tu hígado ulcerado por quemante
amor y gimias.

(Versión de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal)

Diría, fortísimamente, Horacio, uno de los pilares innegables de la memoria poética del siglo XVI.

Los tópicos del lenguaje amoroso son los mismos en Garcilaso y en san Juan de la Cruz, no así las metáforas que sus poemas revelan, ni la perspectiva con que son imaginados, contemplados sus respectivos jardines edénicos. Garcilaso es un desdichado; san Juan de la Cruz, un anhelante. Al primero, el tiempo presente le es intolerable porque evidencia la pérdida de un pasado feliz. Al segundo, el tiempo presente le es intolerable porque retarda la promesa del tiempo futuro de la comunión. La clave la encontramos, de nuevo, en Gutierre de Cetina:

No me da pena ya la fantasía
Con la contemplación; mas un recelo
El dulce imaginar de mí desvía.
No tanto mar, ni tanta tierra y cielo,
Puestos en medio, afligen mi sentido;
Del sospechar me nace el desconsuelo.

O en Francisco de Figueroa, desde una retórica más propia del petrarquismo, cuando canta:

Los que os quejáís, amantes, de la ausencia,
los que lloráis los daños del olvido,
los que adamáis un pecho empedernido,
venid a ver otra mayor dolencia.

Amor me dio regalo y me dio audiencia,
Amor me hizo muestras de querido,
y todo el bien en mal me ha convertido
con celos de una antigua competencia.

Antigua fue y murió; y resucitando,
por tierra derribó mi fundamento
envuelto con sudores de mi engaño;
y agora voy a solas, lamentando
la falta grande de mi entendimiento
y la crecida sobra de mi daño.

El deseo en un caso. Los celos en el otro. La realidad percibida a través de la imaginación. La imaginación desbordada a través de la realidad.

Octavio Paz advirtió que un poeta no tiene biografía, sino obra. Y la obra -al decir de Pierre Reverdy- es la vida de un hombre. Un hombre, entonces, bien puede llegar a convertirse -como señalara Roberto Juarroz- en su expresión.

Condición ésta irremediable del místico, del héroe y del poeta.

El castillo ha sido tomado con todas sus moradas. El temor se disipa ante la comunión conseguida. De Ávila y Belmonte, de Fontiveros, la otra reconquista ha sido también ganada. Sin embargo, en los márgenes del “siglo” la erudición clásica ha dejado de humedecer los labios para convertirse en muro, firme barricada ante lo que viniere.

De Carlos V a Felipe II, de éste al valido Lerma. 1610, “De la Toma de Larache”, y Góngora escribe y celebra. El mundo, de nuevo y por costumbre, ya es otro. Pero en este poema

En roscas de cristal serpiente breve

ya se ha concretizado una acumulación, un dominio que rebasa lo escrito hasta ese momento. No se trata de una ruptura dentro de la obra poética de Luis de Góngora; se trata de una suma, de una cifra donde las unidades que la integran ya no se perciben como tales. Son la cifra misma en su absoluta y categórica redondez.

A caminos varios el caudal de la letrilla embarga, no así su sino: el material arribo del ingenio y de la burla. Dibujado rostro en la mantilla, en la ribera donde peces asoman curiosos a contemplar el lazaresco villorrio donde se alarga el saludo, el encuentro de las mozas, la doble suerte de las lavanderas que, en su persistente fregar, descargan los espumosos relinchos del deseo, “derrama por doquier el enjambre eterno del deseo.” Diría Stéphane Mallarmé.

Góngora juega, recrea, absorbe, multiplica las sombras que zapatean por las callejas de la infamia. Su inclinación a lo próximo e inmediato lo lleva a leer su entorno a través de los ojos, por demás “fieramente humanos”, del Horacio de los Epodos. Quevedo también aprenderá el arte del insulto. Pero la delectación por lo nombrado y contemplado será un lazo de unión entre la expresión gongorina y la horaciana.

Es fascinante ver como se va edificando un paisaje recargado de símbolos, alegorías, tópicos, a través del cual contemplar la realidad. Una realidad percibida y habitada desde la imaginación, desde el poderoso lente de la pasión.

Me refiero a una paisajística heredada y, con ella, a un cromatismo de sugerentes tonalidades. Quiero decir que si Horacio contempló a las nereidas de verdes cabellos en la “Oda III, 28”

¿Qué es lo mejor que en la fiesta
de Neptuno hacer podemos? El Cécubo
recóndito saca al punto,
Lide, y sitio enérgico pon a tu prudencia.
¿El sol que baja estás viendo
y, como si inmóvil quedara el alado
día, no traes la indolente
ánfora del cónsul Bíbulo? A Neptuno
cantaré y a las Nereides
de verdes cabellos y tu corva lira
loará en respuesta a Latona
y los dardos rápidos de la Cintia. El último
canto, para la que reina
en Cnido y las Cícladas brillantes y Pafo
visita en carro de cisnes;
y habrá cantilenas que honren a la Noche.

(Versión de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal)

Góngora, en la octava 15 del Polifemo, ve a Glauco de pecho no escamado y de verde cabellera:

Invidia de las ninfas y cuidado
de cuantas honra el mar deidades era;
pompa del marinero niño alado
que sin fanal conduce su venera.
Verde el cabello, el pecho no escamado,
ronco sí, escucha a Glauco la ribera
inducir a pisar, la bella ingrata,
en carro de cristal, campos de plata.

Francisco de la Torre, en su “Oda 2”, hace de puente entre el imaginario de Horacio y el de Góngora ya que describe a Neptuno, padre de Polifemo, de la siguiente manera:

Alza su venerable cara, llena
de verdes ouas y de plantas verdes,
y, entre los animosos vientos puesto,
leuanta su Tridente.

Francisco de la Torre aún no ha convertido las algas marinas, que le cuelgan a Neptuno, en verde cabellera. Audacia que Horacio y Góngora sí han materializado en su imaginario poético. De la Torre propone una descripción verista dentro de una tradición culta. Sin embargo, Horacio y Góngora sí adelantan el paso en el manejo del lenguaje metafórico para crear una realidad autónoma, imaginada que se contenga en sí misma y no dependa de un referente externo. Y todo esto gracias a la elaboración, no concesiva, de un lenguaje poético.

Aquí la clave es el color. Se podría argumentar que es de sentido común contemplar habitantes marinos de verde cabellera. Pero igual de común sería el imaginarlos de cabellos azules, rojos o plateados. En el caso de la “Oda”, de Horacio, y del Polifemo, de Góngora, quiero pensar que se trata de afinidades, de lazos de parentesco, del establecimiento de una tradición (transmisión) desde dónde imaginar el mundo.

Es claro que las preocupaciones de Ovidio y Petrarca los hermanan entre sí, como el movimiento imaginativo propio de Virgilio y Dante los une, o las pesadillas de sangre tan presentes en Séneca y Shakespeare los acercan. Se me ocurre que el amor visual por el entorno en Horacio y Góngora los hace cómplices de una armonía que va mucho más allá de meros tópicos o lugares comunes, que nos habla de una tradición, de un viraje estético de proporciones y resultados aún por digerir. De afinidades evolutivas que tienen que ver con un proyecto de obra eminentemente de índole personal y con la construcción de un imaginario estético desde donde fundar

el tiempo y el espacio, la realidad lógica del poema. Del poema entendido como una obra de arte, como un fin en sí mismo y no como un medio o como un vehículo de comunicación.

Esto es importante porque vemos como un escritor va creando sus antecedentes, escogiendo los autores y obras que le son necesarios para avalar y justificar (se) frente a un continuum que nutre y, a la vez, se dispara y permanece, siempre renovado y distinto, en su obra. Desde esta perspectiva se adelgaza el acento histórico en el poema -que lo condiciona a mero reflejo de una época determinada- y se tonifica el sesgo de obra de arte y su ingerencia medular en la época de su lector y no, exclusivamente, de su autor. “Las obras que tan sólo son el fiel espejo de una época, tan pronto como esa época pasa se hunden en el tiempo.” Afirma Pierre Reverdy. Así, nos alejamos también de la enflaquecida lectura testimonial que se hace del texto. Se trata de un cambio de postura con respecto a la apreciación del poema. De documento histórico pasa a ser objeto de arte. De lo verdadero pasamos a lo verosímil. De ahí la necesidad y conquista de una tradición poética que se consiguió no sólo en los textos de creación, sino que también se apuntó en los tratados de reflexión poética que abundaron desde el siglo XV hasta el XVII; y que establecen una tradición que se vio interrumpida, en lengua española -paradójicamente- por las gramáticas, preceptivas e historias positivistas de la literatura, y que no se continuó hasta bien entrado el siglo XX. Importante es recordar que durante los Siglos de Oro las gramáticas brillan por su ausencia. Subrayo lo paradójico del caso porque en lengua española las primeras gramáticas (la de Nebrija, por ejemplo) hicieron especial hincapié en el aspecto estético de la lengua. Eran verdaderas poéticas no sólo del fenómeno estético, propiamente dicho (el verso, la métrica: su musicalidad. La estrofa, la sintáxis: su armonía lingüística), sino de la lengua toda como fenómeno e instrumento cultural.

No olvidemos que trovar, al menos desde Juan del Encina, era sinónimo de encontrar. Y este encontrar fue, precisamente, la conformación de una memoria poética, pero también la conciencia

de una praxis, de una poesis. La “Égloga II”, de Virgilio, es leída por las *Metamorfosis*, de Ovidio, pero también por el genio traductor de fray Luis de León. El *Polifemo*, de Góngora, es más atento a esta tradición que la *Fábula de Galatea y Acis*, de Carrillo y Sotomayor. Trovar es encontrar formas, pero también temas. Es encontrar realidades que descubran otras. Del siglo I al XVII, con respecto al *Polifemo*, se va puliendo una expresión. Se va configurando no sólo una historia, sino la topografía lingüística de un continente poético. No de un patrón, sino de una sensibilidad.

Caso parecido, más reciente, pero igualmente duradero y fructífero: la escalada estética-sentimental del *Cancionero*, de Francesco Petrarca. Ya que hablar de petrarquismo implica mucho más que el puro aspecto modélico y temporal, y atiende a múltiples repercusiones éticas, emanadas de una estética. En el caso del espectro que se abre con el pastor *Coridón*, de Virgilio, y que es madurado, desde una estética particular, por Góngora en su *Polifemo*, no se trata sólo de seguir una línea argumental, sino de trazar una cartografía que pone de manifiesto una sensibilidad que se ha nutrido y es fruto de una acumulación, de una fuerza que radica en los plenos poderes de una lengua. Es decir, en el dictado de una Musa.

Don Luis se maravilla con la manceba de calenturas y sacudidas. Con el cabrero de quesos destilantes. Se inclina en las fangosas ciénagas que pistilos y corolas encierran. Ríe al ensayar los arpegios de una poética que arriesga, que siempre atreve en aquello que toca, trastoca y convierte.

Fray Luis, aquél que sirviera de verdugillo a Quevedo para marcar en el pecho de Góngora la cruz exorcizadora ante la avalancha del pliegue y el repliegue, había confesado que la “poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino”. Arrobo, saberse instrumento o “demonio en pena”, como diría Lope,

y de serlo jamás arrepentirse

como también concluyera. Sin embargo, fray Luis para Quevedo no sólo será el estilete ante la informe corteza del árbol gongórida; también será el trovar, el encontrar. La lección de una poética que manifestó una conciencia no concesiva con respecto a su momento histórico. Quevedo aprenderá de fray Luis la contundencia y severidad del tono lírico, y alargará esa atmósfera desoladora tan ajena a la expresión poética de don Luis.

Y así la yerta calavera nombrando y desvelando las verdaderas razones, la gradación térmica donde la materia se vuelve hechizo, territorio recobrado.

El Polifemo de Homero conduce su comportamiento por la lógica de la crueldad. Es un solitario, un bosque él mismo que habita en otro bosque de espaldas al mundo. Su aliento proviene del instinto. Su apetencia lo hermana con Pan y los sátiros. Eurípides, en El cíclope, lo sitúa entre ellos. Busca su ser en su poseer. Él es su riqueza, sus rebaños y rica alacena. Sin embargo, está solo, solo entre los solos, y espera con miedo el cumplimiento del vaticinio de su destrucción. Imagina y aguarda a un verdugo hermoso y magnífico; en tanto, su vida transcurre entre el pastoreo, la ordeña y la elaboración de sus quesos.

En medio de esta cotidianeidad silvestre, Homero lanza la pregunta, el inicio de una melodía sentimental que desatará una de las fábulas más ricas de la literatura lírica de Occidente, cuando Nadie (Odiseo) y sus doce hombres, que le acompañan, hieren al cíclope dejándole ciego. Éste, en su dolor y enojo, profiere tremendos y desgarradores gritos. Sus vecinos, los otros cíclopes innominados, acuden y hacen la pregunta, el drama que quebranta la rutina de su placidez: “¿Qué cosa tan grande sufres, Polifemo, para gritar de esa manera en la noche inmortal y hacernos abandonar el sueño?” Aquí sueño significa no ver, no sentir más allá de las apetencias primarias: el sexo y la comida. La primera, en este caso velada; la segunda, pantagruélicamente acentuada. No obstante, el dolor los despierta,

los hace imaginar el mundo a través del padecimiento y la congoja. Conocer.

El cíclope, al sentirse vulnerado, ha despertado y sopesado su estadio de soledad, su ser diferente, su enorme debilidad, su extraña humanidad. Hasta aquí Polifemo, en su autosuficiencia, había detentado “pensamientos limpios”. En su descisión, en su desgaradura poblará al mundo. Lo reconocerá. No, ciertamente, desde el plano óptico, sino que, en su calidad de víctima, lo visionará desde el dolor y el odio. Polifemo ha pasado a ser un sujeto de pasión, de conocimiento del mundo. Su ser ya no será su poseer, sino su penar, su padecer.

El cíclope de Eurípides sigue la anécdota homérica sólo que el rigor heroico de lo grandioso y solemne desaparece para dejar paso a un cuadro visto desde la mofa, el juego y la celebración permisible del vino.

Eurípides humaniza al cíclope corrompiéndolo. Víctima y verdugo. Cíclope y Odiseo. El primero rompe su aislamiento y resuelve introducir la fiesta a través del canto y la danza; actividades, éstas, desconocidas en la tierra de los cíclopes y que delatan formas integradoras de conocimiento, de aprehensión de la realidad, cuando intenta compartir con sus iguales el sabroso néctar de Baco. El cíclope, en su victimada humanización, se ha erigido como un transgresor.

Odiseo, en cambio, como verdugo (“matador de hombres”, “asolador de ciudades”) busca el restablecimiento, precisamente, del orden trastocado, de la fijeza, de la perfección versus el movimiento que representa el cíclope en su modalidad de peligrosa y contagiosa imperfección.

A partir de esta contagiosa imperfección Teócrito, en su “Idilio XI”, nos arroja a la enervante atmósfera de la pasión expresada. Teócrito celebra la pena del joven cíclope traspasado de pasión por la ninfa Galatea. Esquiva doncella que provoca el canto del adolescente. Es decir, la expresión de su pasión: el poema.

El poema se revela como la aprehensión última de la realidad. En él el amante hace un recuento del mundo redescubierto por su

acción pasional, por su padecimiento. El dolor libera y aguza los sentidos del amante, le permite ver lo que antes no podía sentir. Le permite acceder al plano de la comprensión, de la contemplación del mundo a partir de la permutación de lo interior en exterior.

La realidad como revelación, la realidad liberada por medio de la expresión fundante del apasionado: “Más blanca eres a la vista que la leche cuajada, más tierna que el cordero, más alegre que una ternera, más lozana que la uva verde. Vienes en cuanto el dulce sueño me domina, marchas en cuanto el dulce sueño me abandona, huyes cual oveja que viera a cano lobo.” Sostiene Teócrito.

El lenguaje poético es el lenguaje del apasionado, del que hace, el que acomete la acción urgente de la creación de su expresión. La historia será la trama de las singularidades, de los acontecimientos que dislocan la linealidad del tiempo rutinario y conforman el tejido, la materia del asunto pasional: el sueño vivido, el corpus del poema.

Los hallazgos se suceden uno tras otro. La realidad contemplada se revela en prodigios, milagros que interrumpen la modorra de los sentidos y obligan a la vigilia de la atención. La coartada será el aparente dominio que ejerce el objeto de pasión sobre el sujeto de pasión. Pero éste, en su padecimiento no sólo ve sino que siente, y al sentir sufre la comprensión de qué tan blanca es la leche cuajada, de la ternura del cordero, de la alegría de la ternera, de la lozanía de la uva, de la dulzura del sueño y del miedo de la oveja ante el lobo. Su forma de aproximación al mundo es por medio de la revelación, del padecimiento que acusa y obliga el estado de pasión. Lo exterior visto y sopesado desde las estrictas y misteriosas razones del corazón.

Y desde estas férreas y singulares razones del corazón Virgilio despliega el universo presentado en su “Égloga II”, en voz del pastor Coridón. El ciclope, esta vez, se ha metamorfoseado en un pastor que sufre las penas que le produce su enamoramiento por el joven Alexis.

Virgilio nos enfrenta al movimiento incesante de la imperfección del sujeto pasional. Todo está en ebullición, todo cambia ante sus ojos, y todo adquiere la gravedad que su estadio de vigilia exige.

El amante ve la realidad desde el lente obsesivo de su padecimiento. Fuera de su penar nada existe. El mundo es su circunstancia amorosa. La realidad se erotiza en su perplejidad, en su asombro continuado, en su penar inagotable. El desdichado se ha enamorado de su desdicha, de su incompletud, de su imperfección. La carencia será su motor, su voluntad amorosamente creativa, y también su ejercicio de libertad, su ser individual:

Síguele al lobo la fiera leona, y el lobo a la
cabra,
busca la cabra golosa el florido codeso, y, oh
Alexis,
va tras de ti Coridón: cada cual obedece a su
gusto.

(Versión de Bartolomé Segura Ramos)

Asegura Virgilio.

Que es decir: su pasión, su propia libertad conquistada.

Ovidio, en el libro XIII de sus *Metamorfosis*, nos regala una de las más bellas elegías de la literatura clásica, al momento de exhibir el planto del ciclope Polifemo en la voz memoriosa de la nereida Galatea. Hasta aquí el ciclope se había revelado como un sujeto de pasión, cuyo objeto de pasión era la propia Galatea. Ovidio tensa el drama al introducir en la fábula la encrucijada del deseo con la irrupción triangular del joven Acis. Ausente, éste último, en las versiones precedentes.

Tenemos ya en Ovidio al sujeto del deseo (el ciclope Polifemo), al objeto del deseo (la nereida Galatea) y al mediador (el adolescente Acis). La encrucijada ofrece dos caminos, dos posibles salidas: eros, la vida; y tánatos, la muerte. Dos senderos que siempre terminan por tocarse. De la pasión, del padecimiento, hemos arribado al deseo, a la triangulación de los amantes:

a éste cortejaba yo, y a mí el Cíclope, sin
descanso;
mira, si me preguntaras qué era en mí más

apasionado, el amor
a Acis o el odio al Cíclope, te diré: uno y otro
eran iguales.

(Versión de Antonio Ramírez de Verger)

La puesta en escena se planteará a partir de la triangulación conseguida.

Se desea siempre, nos dice Lacan, el “objeto del deseo de Otro”. La pasión crea realidades; el deseo, las transforma y extraña. La pulsión vital conlleva desde ya la pulsión de muerte por medio del duelo. No habrá deseo sin la fuerza flamable del mediador; no habrá posible concreción del mismo sin la eliminación de ese tercero para establecer —en el mejor de los casos— la pareja amorosa que, en esta fábula, aparentemente se destruye ante la pulsión de muerte. “... una vez cumplido y satisfecho, el deseo se puede transformar en pasión, es decir, en búsqueda permanente”. Apunta Carlos Gurméndez.

La pasión preserva, el deseo expone. Polifemo ha sido expulsado de su paraíso pasional, de su arcadia, para ser instalado en las agrestes tierras de eros y tánatos. Personaje trágico que ve y sufre cómo su realidad no coincide con su sueño. Estamos, pues, ya en el Renacimiento, en el reino de eros y tánatos. En el mundo de la tentación y del castigo.

Luis Vaz de Camoes, en el canto V de Los luisiadas, nos presenta una versión del Polifemo arrasada por la desesperanza, la renuncia y el castigo.

Dante, en el círculo primero del “Infierno”: el limbo, presentifica la densa condición de Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano condenados a

vivir sin esperanza,
con deseo.

(Versión de Abilio Echeverría)

Esto produce un silencio, un detenimiento. Eros y tánatos, aparentemente, han sido suprimidos. Digo aparentemente por la

incómoda y energética presencia del castigo, ya que los poetas antes citados han sido castigados; es decir, reprimidos, y sólo la fuerza es susceptible de represión por parte de otra mayor.

El gigante Adamastor, que nos presenta Camoes, ha sufrido la burla y el desdén por parte de la ninfa Galatea. Su pasión ha sido desdeñada; su deseo, objeto de risa. El amante ha cesado su canto, la expresión de su pasión. El silencio se da porque el amante niega su pasión como fuerza transformadora y liberadora de la realidad. Los materiales poéticos con que se construye el canto ya no son detectados por él; ha perdido la capacidad de asombro. El cíclope, ahora Adamastor, al perder su expresión se fusiona a la realidad, se convierte en un ser sin conciencia de sí mismo. Su autocastigo, la represión de sus sentimientos y de su imaginación, por la terrible angustia que le produce el rechazo y mofa, de que es objeto por parte de su amada, lo ha de convertir en piedra:

Se convirtió mi carne en tierra dura,
de peñascos los huesos se me hicieron;
estos miembros que ves y esta figura
por estas anchas aguas se extendieron;
en fin, mi crecidísima estatura
en tan remoto cabo convirtieron
los dioses; y por más dobladas penas
ved cómo Tetis baña mis arenas.

(Versión de Idefonso-Manuel Gil)

Lo cual viene a situarlo dentro de una condición dantescamente límbica:

vivir sin esperanza,
con deseo.

Ya Dante lo había dicho.

Los motivos líricos de Dante y Petrarca, que Boccaccio soñó cercanos; Camoes, en el siglo XVI, por el complejo devenir de las influencias, habría de fusionar.

Dante -como ya señalamos-, en el siglo XIV, al inicio del “Paraíso”, habló de un falso imaginar.

Te crea confusiones
tu falso imaginar, y no estás viendo
lo que verías libre de ilusiones.
(Versión de Ángel Crespo)

Gutierre de Cetina, después de Petrarca y Garcilaso, a mediados del XVI y en una tierra no imaginada por Dante, también habla de un falso imaginar:

Llega en esto el dañado sentimiento
De la imaginación falsa, burlado,
Y líbrame la paga en el tormento.

Es obvio que, ante tal reiteración, se nos confirma un verdadero imaginar.

Tener conciencia del mundo es imaginar el mundo. Fijar la atención de los sentidos en aquella porción de la realidad que surge ante nosotros. El poema da cuenta de esta realidad revelada. La imaginación se desata por un estado de apasionamiento, un detenimiento activo, un quietismo apasionado que se produce en el vértigo de la contemplación. Por medio de la imaginación percibimos y vivimos el mundo. El mundo mismo, la materia, produce la conmoción del imaginario. Dice Joseph Brodsky: “Quizá esa ‘habilidad para crear’ de la que habla el diccionario no sea ni más ni menos que los intentos de la materia para expresarse a sí misma.” Sólo la forma es real. El verdadero imaginar es aquel *anima mundi* que fusiona realidad e

imaginación, que otorga expresión a aquello que no la tiene, que da forma a lo sin forma, que hace posible el cotidiano milagro de expandir la realidad y hacer más vivible el mundo.

El falso imaginar es aquella realidad divorciada de la imaginación.

Aquella imaginación que se alimenta y compone de sí misma. La del truco, no la de la magia. La del efecto, no la de la comprensión. “...la idea de que las palabras fueron mágicas en un principio y son devueltas a la magia por la poesía, es, creo, verdadera.” Afirma Jorge Luis Borges. El poema no pretende explicar una realidad, sino comprenderla. Abrazarla. No verla. Verla sería ya establecer una distancia. El poema crea su realidad a través de la realidad imaginada, padecida por la sensibilidad extrema del poeta, por su enamoramiento del mundo. “Un poeta mira el mundo como un hombre mira a una mujer.” Aclara Wallace Stevens. Esta relación pasional obliga al detenimiento, a lo minucioso y extraño, al acto mismo de resistir una realidad ilusoria, la del falso imaginar, la de la apariencia y el engaño. De ahí las advertencias de Dante y de Gutierre de Cetina. De ahí la fatiga del imaginario petrarquista, su enrarecimiento y complicación formularia. De ahí el peligro del engaño del falso imaginar. De ahí la necesidad de un imaginario complejo en su expresión que hiciera suya, de nuevo, la realidad, la materia como fuerza motriz, como energía de una imaginación alumbradora y convocantemente contingente. Un imaginario que atreviera nuevos símbolos e inventara metáforas que nombraran esa realidad inédita, imaginada por los hombres del siglo XVII. La Contrarreforma desplegó una actividad iconográfica infatigable en este sentido. Se trataba de ver con los ojos aquello que se contemplaba con el alma, con el anima mundi, con los poderes de una imaginación rendida a las tensiones de la pasión.

La expresión gongorina lleva al Barroco, como escuela o corriente literaria, a situaciones de verdadero desquiciamiento ante el desfi-

ladero mismo donde Calderón hizo despeñar a Rosalba, con todo y montura, al inicio de *La vida es sueño*.

Que para mí más quiero un pensamiento,
Un dulce imaginar de un bien pasado,
Que del mundo el mayor contentamiento.

Nos dice Gutierre de Cetina.

Góngora, a diferencia del petrarquismo, no precisa de una memoria imaginada desde dónde tejer los entramados líricos de sus poemas por medio del recurso de la evocación. Góngora caza al vuelo imaginación y realidad. Discurren a la par, las funde en un solo cuerpo de manera abierta, y en esto nada ajeno a la poesía bucólica del siglo XVI (Garcilaso, Camoes, san Juan de la Cruz); muestra un paisaje donde se moverán sus personajes: Acis, Galatea y Polifemo, principalmente.

El paisaje volado que impera tanto en las églogas (Garcilaso, Camoes) como en las fábulas (Herrera, Aldana, Carrillo y Sotomayor, Góngora, Lope), frente al paisaje enmarcado de los sonetos. Y segundo, específicamente en Góngora, el universo creado dentro de los textos entre las voces y el paisaje. Universo que, en este caso, es sinónimo de armonía, de encuadre entre los agentes del poema.

Todo esto nos remite -repito- a los recursos del lenguaje visual al destacar la naturaleza circundante. No olvidar que para los griegos escribir y dibujar correspondían a un mismo verbo.

Sobre la realidad presentada en el texto, ya trazada y establecida -mas no agotada- por el ir y venir de los personajes, se desvela la realidad imaginada por ellos que será reflejada y subrayada en la realidad primera que los rodea.

Se imagina un mundo. Después se contempla el mundo. El mundo contemplado es el mundo imaginado.

Nos revela Góngora:

Llamáralo, aunque muda, mas no sabe

el nombre articular que más querría,
ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía.
Al pie, no tanto ya, del temor, grave,
fía su intento, y tímida, en la umbría
cama de campo y campo de batalla,
fingiendo sueño al cauto garzón halla.

El bulto vio y, haciéndolo dormido,
librada en un pie toda sobre él pende
urbana al sueño, bárbara al mentido
retórico silencio que no entiende:
no el ave reina así el fragoso nido
corona inmóvil, mientras no descende,
rayo con plumas, al milano pollo,
que la eminencia abriga, de un escollo,

como la ninfa bella, compitiendo
con el garzón dormido, en cortesía,
no solo para, mas, el dulce estruendo
del lento arroyo, enmudecer querría.
A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho
con el pincel que le clavó su pecho,

Estamos pues ante un mundo contemplado. Una realidad con la cual dialogar, ya que se trata de una realidad revestida de expresión. He aquí una de las claves fundamentales del paisaje presentificado en el Polifemo; y, a la vez, una de las diferencias más graves y contundentes del poema con respecto a su fuente ovidiana y a sus paralelos que le son contemporáneos (Carrillo y Sotomayor y Lope, principalmente).

A través del oído y de los ojos el cincel esculpe en la piedra ese entrecochar de sonidos, sílabas encontradas, vocales sosteniendo la armonía.

Melodía que mide en los acentos su fiero labrar, su artesanía de imágenes. Así se conforman sonetos inundados por los mares procelosos del siglo XVII, por la “cudicia” del áureo metal en esas selvas lejanas de ultramar donde más de uno acabó

en extranjera
provincia, falto de consuelo y oro.

Nos advierte Juan de Jáuregui.

El amor, el desespero de los amantes, el tópico clásico de la noche contra el día (noche del encuentro, día del sufrimiento), el viaje. Otra vez el mar, pero ahora como termómetro en el cual medir la constancia amorosa.

Juan de Jáuregui también expone los celos, y el dolor le queda corto. No basta invocar los sufrimientos de Sísifo y su pesada y eterna piedra. No alcanza la desesperación y el hambre de Tántalo, castigado por su orgullo y codicia. El dolor agudo y repetido, el hígado traspasado de Prometeo por el águila cara a los dioses. Ni el suplicio de Ixión, por atentar contra el propio Júpiter, encadenado a girar en horrida rueda infectada por sierpes, para tan siquiera aproximarse, vislumbrar los zahirientes infiernos de los celos.

Y al despechado —parece decirnos Juan de Jáuregui— sólo las prendas de su dueña le son necesarias en su arder solitario, para que, cual ave Fénix

vivo renazca entre cenizas frías.

La nostalgia arrasa la floresta estableciendo su desconcertante páramo en los versos de la Canción a las ruinas de Itálica, del sacerdote Rodrigo Caro.

Canto que evoca desastres, mismos que tienden a reflejarse en los espejos del tiempo. Roma, racimo de alambicadas dulzuras, en su descomposición marea la edad del Imperio, se dibuja más como una rueda de la fortuna que como un mundo modélico de histórica inspiración. La poesía, en su aventura por nombrar lo innominado, humedece el tajo de Rodrigo Caro, abre la ventana de la parroquia y oxigena los cimientos del canto. Retórico se debe ser -Herrera anticipó el paso-, pero la herencia volátil y, a la vez, contundente del XV español, en su licuefacer, obliga a establecer puentes de insólita arquitectura.

El horizonte se ha ensanchado, la panorámica ya es otra. Don Luis, que no es Arguijo, Caro ni Jáuregui, pero que del apretado paisaje se sirve, otorga perspectiva a la territorialidad, no esfumándola -al itálico modo- sino situándola en el centro mismo de la tela, en el rejuego del triángulo ocular/oracular. El orujo no cesa su silente pero aromática fermentación. El mundo físico, tocado por el filo escudriñador de don Luis hace que los helespónticos seres de las ínsulas, playas, infiernos y colinas desconozcan la extrañeza que la propia realidad avala.

Góngora forja la suerte de su armadura al decir no a la audacia circense de que es objeto el mundo clásico por parte de la

infame turba de nocturnas aves.

El poeta concilia e impone el mundo de la mitología con la tosquedad propia de su origen. Si el pliegue se define por la sensualidad -por el dictado placer del esteticismo-, el mundo clásico, con toda su pluralidad formal, y por ende conceptual, traspasa la uniformidad y ayuda a configurar el mundo circundante con la correosa ingenuidad del asombro primero, de la mítica explicación. “No se contenta el ingenio -dice Gracián- con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”.

No contento con instaurar la plasticidad a ultranza

si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía.

Góngora nos expone a la paradoja de no poder asir la realidad de una granjera sin la trágica presencia del Ícaro vencido. Porque las plumas, aunque plumas son, no sólo sirven para la vertical definición.

Don Luis, desde Córdoba, desvía y acelera. Da la vuelta a un proceso de la lírica renacentista que se había iniciado en altísimo tono con Garcilaso.

Garcilaso fue la expresión, el dulce canto que, con plurales rostros, coloreara los venusinos reinos. Gutierre de Cetina, Luís Vaz de Camoes, fray Luis de León, Baltasar del Alcázar, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Francisco de Terrazas, Francisco de Aldana, san Juan de la Cruz. Todos distintos, estrictamente personales bebiendo del Tajo las tersas sonoridades de Petrarca y Tasso, los envolventes paisajes que Sannazzaro revelara. Pero el Tajo no está solo con sus ninfas. Garcilaso demanda que el Tormes se levante, que la armonía trueque su nieve en revuelto bulto de fantasmagorías. Albanio, en sudespicho, busca su cuerpo secuestrado:

Espiritu soy, de carne ya desnudo,
que busco el cuerpo mío, que me ha hurtado
algún ladrón malvado, injusto y crudo.

Dice Garcilaso.

Petrarquista la forma y la tensa relación entre el alma y el cuerpo que, al divorciarse, provoca que la razón escape. La poesía sigue ostentando su calidad de “algo” sagrado, de lugar prodigioso donde el canto sostiene las vocales del hallazgo y del deslumbramiento. Garcilaso avala, con férrea fe, este misterio, esta naturaleza órfica y oracular del carmen que Jáuregui celebrara, en pleno siglo XVII -previo examen de las Soledades-, desde el canto mismo en imágenes atronadoras e inquietantes, visuales y auditivas en su necesario e imprescindible Orfeo.

La acción, el constante suceder, desde Ovidio y sus Metamorfosis, se fusiona a la melodía, que no cesa en su movimiento rítmico,

y al cuadro, que no termina nunca de revelarse ante nuestros ojos. Resulta que la poesía no se limita a la anécdota presentada, que la celebración descansa en el texto mismo, en la exaltación musical, en el acuse visual, en las cargas emocionales que la pieza poética despierta o produce en su receptor. La celebración lírica va más allá del argumento discursivo del texto, acecha desde la química expositiva que provoca su estar en el lector, en el escucha. “Multiplicador de sentidos –nos advierte José Ángel Valente—, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema habría de retener aún de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma.”

El poeta abre un espacio que por el hecho de haber estado cerrado no quiere decir que nos sea ajeno; todo lo contrario, nos acompaña y, de tan próximo, trasmina, incurre y modifica nuestros actos y sentires. Las fuerzas que el poema nombra están ahí, siempre han estado ahí avizorando, expectantes.

El poema nos enfrenta a nosotros mismos, nos otorga la posibilidad de contemplar.

Una vez que los ojos se han abierto, el mundo ya no puede ser el mismo. El poema, como una sinfonía, da testimonio del nuevo mundo. Es obvio que estamos hablando de otra cosa, de otro orden.

El joven soldado, de la guardia personal del emperador Carlos V, lo sabía.

Sabía que las almas no se entienden y padece esta certidumbre, esta -aquí- intolerable incomunicación. Sin embargo, la pasión arrasa con las posibles coartadas de la razón. Al calor de este no poder conciliar lo que la razón acepta, se cuece uno de los versos más graves de la lírica renacentista española, y de toda lengua cuando Garcilaso apunta:

tomando ya la fe por presupuesto.

Esta línea, que bien podría ser el acicate ideológico de los ejércitos cruzados del siglo XII, es el testimonio último del amante ante eso que no puede entender, pero que tampoco puede dejar de sufrir. La amada es un misterio, un continente desconocido que, se sabe de antemano, nunca se revelará del todo.

Esta situación de desconocimiento, este estar ante el misterio, ejerce una poderosísima atracción y exige, a la vez, una entrega incondicional, un puente de aceptación sostenido por los poderosos pilares de la fe.

El poeta ha llevado el canto, el desarrollo de una exclamación -diría Valéry- a niveles álgidos. El líquido sentimental ha alcanzado el hervor que la llama de la pasión acusa, pero falta que éste se derrame y lo cubra todo.

Entonces Garcilaso suelta la llama con esa pausa:

por vos he de morir, y por vos muero.

De lo impersonal del infinitivo al imperioso protagonismo del presente de indicativo. Pero entre los dos tiempos verbales la hesitación, el titubeo que subraya y recarga la tensión emocional que dispara la flecha para dar justo en el blanco. Y ya rendido el amante, con todo el bagaje de los trovadores y del *Dolce stil nuovo*, postrarse ante el objeto de veneración en la más definitiva de las renunciaciones: la desaparición del ego en la transfiguración del amor a lo divino, o la muerte física, en el amor a lo profano. La amada de san Juan de la Cruz, en el primer caso; el sacrificio de Acis y su fabulosa metamorfosis -no transfiguración- en Góngora.

La fuente es la misma, la misma de La razón de amor, la misma de Arturo y sus prodigios. Pero el sueño, en Garcilaso, dispara sus aristas hacia la desmesura y la turbiedad.

La "Égloga II", de Garcilaso, establece un área donde cabe la endecha, el poema dramático y el eco histórico de la epopeya virgiliana. Y en este río de crecidas y, no siempre, resueltas proporciones, se entrega, quizá, la mayor clave de la poética gongorina. Pero primero, veamos uno de los recursos más

sorprendentes de esta “Égloga” garcilasiana. Sus bien tejidas rimas en las pausas de fin de verso con respecto a las cesuras de fin de hemistiquio, que van imponiendo un ritmo galopante en riguroso contraste con el lento y sinuoso ritmo discursivo del texto. Violentación que habla de un dominio absoluto en el oficio de trovar. Léase: encontrar; que es decir, en este caso: rimar. Libar la tensión, el campo magnético donde Garcilaso no sólo coloca a sus personajes, sino del cual deriva la fuerza de sus imágenes.

Si desta tierra no he perdido el tino,
por aquí el corzo vino, que ha traído,
después que fue herido, atrás el viento.
¡Qué recio movimiento en la corrida
lleva, de tal herida lastimado!
En el siniestro lado soterrada,
la flecha enherbolada iba mostrando,
las plumas blanqueando solas fuera,
y háceme que muera con buscalte.

Las rimas, en esta “Égloga II”, son las verdaderas claves del discurso lírico. Para Góngora, en el Polifemo, las rimas serán los compases de la ejecución orquestal del poema; los tiempos.

Cera y cañamo unió, que no debiera,
cien cañas, cuyo bárbaro rüido,
de más ecos que unió cañamo y cera
albogues duramente es repetido;
la selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
tal la música es, de Polifemo.

Inciendo en la orquestación la octava se divide en acción y reacción.

Los primeros cuatro versos nos presentan la bárbara empresa de Polifemo. Su construcción y ejecución ciclópea. Los cuatro versos restantes la alteración y frenesí de la natura ante tal portento. Góngora confía más en la expresión que en la misma anécdota. El poema, afirma en esta octava, no es un medio de expresión: es la expresión misma. Y en esto sigue muy de cerca al Horacio de las Odas, alejándose, más y más, de la coartada ficcional autobiográfica (la *imitatio vitae*) del cancionero petrarquista, del sesgo contenidista de buena parte de la poesía de los siglos XVI y XVII. Aquí la semejanza es proporcional con la diferencia entre las poéticas de Fernando de Herrera y Luis de Góngora.

Garcilaso, en esta “Égloga II”, se aventura más allá del ardid metafórico para provocar la ocasión de unas Soledades por venir.

La apuesta ya estaba en la panorámica garcilasiana. El caballero de Toledo arma, con versos y con hierros, ese locus amoenus donde descansar las ninfas de su contensión. Pero no sólo la sexualidad ronda tras la claridad del frágil velo:

¡Quién viese la escritura,
ya que no puede verse la pintura!

Y esta rogativa señala el atajo.

En la selva Garcilaso abre un camino. No basta, se repite, con pulir el endecasílabo, con honrar al objeto amado, con despreciar la realidad social para sumergirse en las doradas aguas de la realidad íntima, la del cuello del cisne sobre la verde, verdísima hierba. No, no basta. “¡Quién viese la escritura”.

Dimensión hiperbólica del aventurarse. Cristal que no contiene pócima alguna.

Espejo liberado de su prosaica y nefanda acuciosidad de reflejarlo todo. Espejo ser y no reflejar, no desdoblar el monstruoso acertijo de la imago en el desvelo de lo mecánico. Garcilaso había preparado el canto a tal extremo que mayor precisión en la violencia del adjetivo no se podía contener en la imagen leída.

Había que contemplarla, abarcarla con la mirada.

Del Arcipreste a Manrique. Ahí cuelga Boscán la filigrana de Mena atesorando los cristales de los elegiacos y sumando los cauces desatados por Petrarca para llegar a Garcilaso de la Vega. Y del Imperio al vuelo de los Felipes, a esa bruma dividida por el rictus memorioso de aquél que de la tradición hace su única libertad.

Roquedales había, soberbios hierros en su consistencia. Ausías March, desde 1539 -gracias al señor de Romaní-, acompañaba el paso. Pero la sed de Góngora no se sacia, no le basta el Tajo ni el Tormes, lo quiere todo, por el todo apuesta. El mundo “sensible” es su elemento, en él se siente cómodo, por él canta, a él celebra.

Góngora es el poeta de la realidad, pero no es un poeta realista. “El sentido de la realidad –dice Wallace Stevens-agudiza el sentido de lo ficticio.”

Es una voz -la suya, la de Góngora- ceñida al entorno físico, una respiración que ensalza y cuenta, pero que jamás narra. Su discurso es torrente que se aviene al ímpetu de la imagen, al capricho asociativo de las correspondencias con todos sus usos y abusos. Poco tiene que ver su exaltación discursiva con la secuencia “lógica” -dirigida- de la narración consecutiva. Su discurso brota de la simiente lírica que tensa un acontecer desde la materia sentimental. Los territorios gongorinos se perciben, precisamente, en la sensualidad, pero se contienen por medio de la inteligencia cognoscitiva, aquélla que imagina, funda y establece. Mas la realidad, en su univocidad, es pobre y repetitiva, en ella la poesía no existe, pues en su aplastante lógica las cosas, los seres y las situaciones sólo son lo que son. De ahí la burla, el juego eterno de sus letrillas descubriendo, revelando el verdadero imaginar.