

# Humanitas

Universidad Autónoma de Nuevo León  
Anuario del Centro de Estudios Humanísticos

Núm. 37 Vol. III  
Enero-Diciembre 2010

*Letras*



---

UANL®



Dr. Jesús Áncer Rodríguez  
Rector

Ing. Rogelio G. Garza Rivera  
Secretario General

Dr. Ubaldo Ortiz Méndez  
Secretario Académico

Lic. Rogelio Villarreal Elizondo  
Secretario de Extensión y Cultura

Dr. Celso José Garza Acuña  
Director de Publicaciones

Lic. Alfonso Rangel Guerra  
Director del Centro de Estudios Humanísticos  
Editor responsable

Mtro. Francisco Ruiz Solís  
Corrección de estilo y cuidado editorial

Lic. Juan José Muñoz Mendoza  
Diseño

Lic. Adriana López Montemayor  
Circulación y administración

*Humanitas*, año 37, núm. 37, enero-diciembre 2010. Fecha de publicación: 15 de enero del 2011.

Revista anual, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos. Domicilio de la publicación: Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, primer piso, Av. Alfonso Reyes núm. 4000 norte, col. Regina, Monterrey, Nuevo León, México, c.p. 64440. Tel: (52 81) 8329 4000, ext. 6533; fax: 6556. Impresa por la Imprenta Universitaria, Ciudad Universitaria, s.n., c.p. 66451, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México. Fecha de terminación de impresión: 20 de diciembre del 2010.

Tiraje: 500 ejemplares.

Número de reserva de derechos al uso exclusivo del título *Humanitas* otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2009-091012392000-102, de fecha 10 de septiembre del 2009. Número de certificado de licitud de título y contenido: 14,909, de fecha 16 de agosto del 2010, concedido ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. ISSN: en trámite. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial: 1,169,990.

Las opiniones y contenidos expresados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier forma o medio del contenido editorial de este número.

Impreso en México.  
Todos los derechos reservados.  
© Copyright 2010.  
cesthuma@mail.uanl.mx



# H U M A N I T A S

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

*Director fundador*

Agustín Basave Fernández del Valle

*Director*

Alfonso Rangel Guerra

*Jefe de la sección de Filosofía*

Cuauhtémoc Cantú García

*Jefa 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 2010

**Letras**



Alma Silvia Rodríguez Pérez  
Coeditora

## POESÍA E IMAGINACIÓN

Jose Javier Villarreal\*

GARCILASO TIENDE A LA SUMA CATULIANA. Dice Catulo:

Vivamos, querida Lesbía, y amémonos,  
y las habladurías de los viejos puritanos  
nos importen todas un bledo.  
Los soles pueden salir y ponerse;  
nosotros, tan pronto acabe nuestra efímera vida,  
tendremos que vivir una noche sin fin.  
Dame mil besos, después cien,  
luego otros mil, luego otros cien,  
después hasta dos mil, después otra vez cien;  
luego, cuando lleguemos a muchos miles,  
perderemos la cuenta para ignorarla  
y para que ningún malvado pueda dañarnos,  
cuando se entere del total de nuestros besos.  
(Versión de Antonio Ramírez de Verger)

---

\* Nacido en Tijuana, en 1959. Licenciado en letras españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León, master of fine arts por la Universidad de Texas en El Paso y doctor por el Colegio de Michoacán. Es poseedor de una obra poética, ensayística y de traducción. En 1987 recibió el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes y en 1991 el premio a las Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y funge como maestro de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de N.L. Produce y conduce el programa de radio *Las aventuras sigilosas* para Radio Nuevo León.

Tantos besos que nadie podrá saber cuántos, para escapar así de las malas artes de los ojeadores -*lançengiers* de todos los tiempos-, que la soledad corroe.

Garcilaso inscribe su canto dentro de la consecuencia estética de la tradición amorosa emanada de los *neoterói* de los últimos años de la República, que iniciarían la expresión lírica que conocemos hoy como la elegía erótica romana (Tibulo, Propertio y Ovidio, principalmente). Como también de los trovadores provenzales que en el *Tristán e Iseo* configuraron un universo de productiva pasión con base a la plataforma del deseo. El deseo aquí es un padecimiento del sujeto provocado por el objeto de deseo; al menos esa era la coartada. Este padecimiento de naturaleza neoplatónica, y soporte medular de la imaginación petrarquista, antepone el carácter ideal del objeto, al que obliga el *tempo* del deseo -el cortejo- a la realización y satisfacción del placer de experiencia física. Se atrevía un distanciamiento entre el deseo y la pulsión sexual.

Mi carne ignora el sensual deseo  
y obras de amor mi espíritu codicia.  
De aquella hoguera ciega de amadores  
no me inspira pavor volverme brasa.  
Otro designio mi querer persigue  
si en amaros, señora, se contenta,  
no así los amadores que se muestran  
apasionados y ante Amor indignos.  
(Versión de Pere Gimferrer)

Cantaría en octavas -en el siglo XV- Ausías March, antecedendo a los poetas del XVI y preparando el trágico enfrentamiento que haría de estos opuestos -el deseo y la pulsión sexual- Luis de Góngora, en su *Polifemo*, dándole la espalda a la tradición estética petrarquista. Esa poética que inicia en alto -en España-, gracias a los primeros adelantados (Santillana, Mena, Encina), con Garcilaso, Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza.

En esa distancia -la del amor/deseo y la pulsión sexual-, y a la intemperie, se instalaba la cortesía, “la razón de amor”, la sentimentalidad del deseante que es, precisamente, su fuerza transgresora, su torrente creativo que hará que Garcilaso exclame:

Y en medio del trabajo y la fatiga  
estoy cantando yo, y está sonando  
de mis atados pies el grave hierro.

Garcilaso ve ante sus ojos, sufre los usos del deseo en la figura de Elisa -la Celia lusitana de Sá de Miranda- y no hay selva o espesura que lo aparte de los ardientes rayos que escuecen, horadan y castigan su “carnalidad” rendida.

Garcilaso, en ese fluir de ríos atestados de la blanca espuma que movieron asiste al nacimiento de Venus, una y otra vez, hasta llegar al líquido extravío, ya que su canto sólo de las blancas nereidas da cuenta obligada. Naufragio que para encontrar ínsula se vale de una realidad ideal, estéticamente italiana. Góngora no. Para él, el zumbido escapa de las cosas y taladra, revela la recargada insinuación de la realidad.

La realidad es motor. El nauta se abandona a la catedralicia aventura de construir un universo estético donde el asombro produzca la resonancia del instrumento ovidiano. Dispareja mutabilidad en el juego de contrarios. Estamos hablando de la fascinación por el entorno, del hedonismo que hace suya la realidad circundante por medio del apasionamiento, no a partir de un señalado objeto de deseo, como sería el caso particular del petrarquismo, sino de la imaginación, de los poderes transgresores de la sensibilidad que recarga de significado y expresión a una realidad física que, en la imaginación del poeta, se transforma y metamorfosea en la expresión de una realidad liberada de sí misma. Gottfried Benn declara al respecto: “el gran poeta es un gran realista, muy cercano a todas las realidades: se carga de realidades, ama lo terrenal, es, según la leyenda, una cigarra nacida de la tierra, el insecto ateniense.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gottfried Benn, *El yo moderno*. Prólogo y traducción de Enrique Ocaña, Editorial Pre-textos, Valencia, 1999, p. 185.

Por demás ejemplar, a este respecto, es el caso de Fernando de Herrera, quizá el más petrarquista de los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XVI, y aquél que, a su vez, da un giro inusitado alejándose de esta estética para abrir las puertas, posibilitar la empresa imaginativa del barroco gongorino. Y esta empresa imaginativa surge de la experimentación formal y del dominio verbal. Herrera, en sus “Elegías”, “Canciones” y “Sextinas”, desde un planto de tono petrarquista donde la amada y su indiferencia provocan que el poeta se enfrasque en un amoroso i ciego labirinto que Amor dicta; donde los poderes del lenguaje se afinan para revelarnos los estados más profundos del sentimiento amoroso. Éste -el lenguaje-, en manos de Herrera, se rebela revelándonos un escenario visto desde la extrañeza de la pasión. Una pasión que importa en la medida que el lenguaje dé cuenta de ella al presentificarla. Herrera logra ir mostrando un entorno cargado de emoción que poco tiene que ver con el paisaje garcilasiano que arropa a los personajes y les confiere un espacio escénico. Herrera, en sus poemas de largo aliento, expone un paisaje que lejos de arropar a los personajes los descubre y, al desnudarlos, los muestra como voces de una doliente memoria.


El paisaje de Herrera abandona la plástica fidelidad del *locus amoenus* renacentista para convertirse en un sitio coloreado y registrado por la emoción que envuelve y traspasa al poema en su totalidad. Más que un paisaje se trata de un entorno imaginado que, las más de las veces, contrapuntea el tiempo doliente de la voz poética. La voz, en el caso de Herrera, obedece a un tiempo presente de emisión. Pero esta rogativa surge de la memoria de un pasado irremediablemente perdido al cual se le puede evocar, pero no tocar y menos habitar. No obstante, el paisaje presentado en el poema no obedece ni al pasado ni al presente físico del amante vuelto poeta en su evocación. El paisaje escapa del plano temporal para situarse como símbolo y alegoría de los reinos del amor.

En Herrera no hay paisaje, sino un universo que lo abarca todo: lo evocado, el largo instante de la evocación y el plano imaginado, presentificado, en el poema. Todo esto resuelto desde las potencias encantatorias del lenguaje poético. Porque no hay que olvidar que



en arte –nos advierte Gottfried Benn- “la forma es el contenido más elevado. (Benn, *op. cit.*, p. 187)”

Cubrió el sagrado Betis, de florida  
púrpura i blandas esmeraldas llena  
i tiernas perlas, la ribera ondosa,  
i al cielo alzó la barba revestida  
de verde musgo, i removió en l'arena  
el movable cristal de la sombrosa  
gruta, i la faz onrosa,  
de juncos, cañas i coral ornada  
tendió los cuernos úmidos, creciendo  
l'abundosa corriente dilatada,  
su imperio en el Océano estendiendo,  
qu'al cerco de la tierra en vario lustre  
de sobervia corona haze ilustre.

 Nos regala Fernando de Herrera. Pareciera que estuviéramos ante un imponente bosquejo de la gruta, la siringa y la barba del coloso Polifemo. Amén de la metáfora del sonoro y mudo cristal con que Góngora juega en la octava veinticuatro del *Polifemo*, cuando Acis -acalorado- bebe agua del riachuelo al tiempo que bebe, también, con los ojos, el “cristalino” cuerpo de Galatea, a quien califica de “sueño blando”.

Salamandria del Sol, vestido estrellas,  
latiendo el can del cielo estaba, cuando,  
polvo el cabello, húmidas centellas,  
si no ardientes aljófares, sudando,  
llegó Acis y, de ambas luces bellas  
dulce occidente viendo al sueño blando,  
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,  
al sonoro cristal, al cristal mudo.

En el caso de Herrera la metáfora no será tan audaz, ya que se tratará de un “movible cristal”, todavía en aristotélica correspondencia con la realidad externa del poema. Antecedente -éste, de Herrera- del *Polidemo*, muy estilizado y elegantemente pronunciado -como destacaba Azorín con respecto al estilo gongorino-.

Me gustaría detenerme en la audacia metafórica de Góngora en relación a Herrera. Este último califica al riachuelo de “movible cristal” siguiendo la máxima metafórica de las semejanzas enunciada en *La Poética*, de Aristóteles. Góngora, por el contrario, juega con una atrevida correspondencia al calificar de “cristal mudo”, no al cuerpo de Galatea, sino al “blando sueño” en el que se ha convertido -el cuerpo de Galatea- en el plano imaginario del poema. Góngora va más allá de una elegante metáfora, arriesga en lo que podríamos denominar como una imagen continuada: “sueño blando” igual a “cristal mudo”.

La deuda con Herrera es la transformación del paisaje en universo poético. El entorno bucólico-renacentista servía para ubicar el espacio escénico de los personajes del carmen. El Manierismo le dio movilidad a ese paisaje en proporción directa con el desplazamiento de los personajes. Concretamente del amante y de la amada, en el caso de las “Églogas”, de Luís Vaz de Camoes, o a la inversa: la amante en pos del amado, como bien cantara en sus liras san Juan de la Cruz. Herrera da un paso más, cuidando de comprender lo que le antecede. Si Petrarca, en su *Cancionero*, es sumamente estricto y parco con los elementos seleccionados de la realidad que acompañan la emblemática figura de Laura. Fernando de Herrera utiliza una realidad simbólica para revelarnos no un paisaje, sino un universo donde habitar, que, paradójicamente, nos habita.

Herrera crea un mundo que se desprende de la luz que irradia la amada. Luz, lumbre, fuego que irá develando una geografía imaginada desde el arte, producto de la pasión por el hacer. En este sentido Herrera, desde la exaltación formal y el arrebató de los poderes de seducción del lenguaje, posibilita los hallazgos del discurso poético de Luis de Góngora que, en el *Polidemo*, nos brinda un universo estético que se basta a sí mismo, más que un paisaje enmarcativo en

función de los personajes y sus acciones, tipo *locus amoenus* renacentista.

Aquí la tentación de enfrentar la “traducción” renacentista de Cristóbal de Castillejo, del canto de Polifemo, de Ovidio, con el poema de Góngora, se vuelve impostergable.

Hola, gentil Galatea,  
más alba, linda, aguileña  
que la hoja del alheña,  
que como nieve blanquea;  
más florida  
que el prado verde, y crecida  
mucho más, y bien dispuesta,  
que el olmo de la floresta  
de la más alta medida;  
más fulgente  
que el vidrio resplandeciente;  
más lozana que el cabrito  
delicado, ternecito,  
retozador, diligente;  
más polida,  
lampiña, limpia, bruñida  
que conchas de la marina,  
fregadas de la contina  
marea, nunca rendida;  
gracia y brío  
agradable al gusto mío,  
y del sabor dulce y tierno,  
más que soles del invierno  
y que sombra del estío;  
en color  
muy más noble, y en olor,  
que manzanas del labrado,  
más vistosa que elpreciado  
alto plátano mayor.

En blancura  
más reluciente y más pura  
que el yelo claro, lustrosa;  
más dulce que la sabrosa  
moscatel uva madura.  
Delicada  
y blanca, siendo tocada,  
más que la pluma sutil  
del blanco cisne gentil  
y que la leche cuajada;  
y aun diría,  
si no huyes a porfía,  
como sueles, desdeñosa,  
que eres más fresca y hermosa  
que la huerta regadía.  
Sus, pues ea,  
tú, la mesma Galatea,  
más feroz que los novillos  
no domados y bravillos,  
que nunca vieron aldea  
par a par;  
muy más dura de domar  
que la encina envejecida,  
más falaz y retorcida  
que las ondas de la mar;  
más doblada,  
con el salce comparada,  
que sus varas delicadas  
y que las vides delgadas,  
no sufridoras de nada;  
y a mi ver,  
muy más dura de mover  
que estas peñas do me crío,  
furiosa más que el río  
a todo todo correr;



más señora  
soberbia, desdeñadora,  
que el pavo siendo alabado,  
más fuerte que el fuego airado,  
en que me quemas agora.  
Desmedida,  
más áspera y desabrida  
que los abrojos do quiera;  
más cruel que la más fiera  
osa terrible parida;  
más callada  
y sorda, siendo llamada,  
que este mar de soledad;  
muy más sin piedad  
que la serpiente pisada  
de accidente...

Castillejo, dentro de la órbita estética del petrarquismo, y a pie quebrado, nos presenta el planto del desdichado cíclope. La parte oscura de la fábula. Digo oscura pensando en la diferencia que establece Baldassare Castiglione en su Libro cuarto de *El cortesano*, cuando Pietro Bembo afirma lo siguiente: “Y puédese muy bien decir que la hermosura es la cara del bien: graciosa, alegre, agradable y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal: oscura, pesada, desabrida y triste.”<sup>2</sup> Góngora, en su *Polifemo*, habría de explotar -desde el Barroco más extremo- dicha oposición en sus personajes.

Siguiendo el dictado retórico (metafórico) de Ovidio, Castillejo nos hace ver una realidad fragmentaria gracias a la incandescencia que la ninfa despide. En la descripción de Galatea se da noticia del mundo pastoril más próximo al amante: el prado, el olmo, los cabritos, las conchas marinas, las manzanas, el plátano, la uva, la leche cuajada, los quesos, los novillos, la encina, el salce, la serpiente. Sin embargo, y pese a esto, flotamos en la nada. El entorno no existe.

---

2 Baldassare Castiglione, *El cortesano*. Edición de Mario Pozzi, traducción de Juan Boscán, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, p. 516.

La imaginación no da para más que no sea la pura descripción de la amada. No pasamos del vértigo -del rendimiento- ante el objeto de deseo. La realidad, en Castillejo, permanece muda. En Góngora -un siglo más tarde- habrá de desbocarse.

Horacio, Ovidio y Góngora -Virgilio, con respecto a la escalada imaginativa, se inscribe tanto dentro de la categoría épica como de la lírica- establecen la trama imaginativa que da estructura y *tempo* al poema lírico al otorgarle un suceder expositivo que va mucho más allá de la pura evocación. El escenario, en estos poetas, se erige como agente activo del desarrollo emocional del poema. El placer por la vastedad se manifiesta en Horacio por medio de esa plástica delectación visual por el entorno. En Ovidio la velocidad de los acontecimientos cantados llega a su clímax en la transformación física de su consecuencia emocional. Transformación que nos habla de una explicación pasional de la realidad circundante. En Góngora la belleza de la composición no hace distinción entre personajes y entorno. Todo transcurre en un mismo nivel de conciencia artística que busca la resolución estética de la obra en su totalidad. La plasticidad de lo expuesto por Góngora descansa en la tensión hervorosa que manifiesta lo bello y elegante de la expresión conseguida en franco contraste a lo violento y físico del mundo expresado. A este respecto, y en atención a la preocupación expuesta por Antonio Carreira, cuando en su libro *Gongoremas*, afirma que debemos leer a Góngora siguiendo los parámetros del siglo XVII, con el fin de no caer en lecturas disparatadas, me resulta sumamente interesante el comentario que hace José de Pellicer, en el siglo XVII, de la octava XLII del *Polifemo*: “Nadie ignora lo hondo de esta metáfora: no me parece explicarlo más, por guardar la decencia a la frase, que en lo escondido de la locución es gallarda, aunque en lo significado lasciva.”<sup>3</sup> Esta tensión que provoca la expresión gongorina, por las razones que sean, está presente tanto en el lector del siglo XVII como en el lector del siglo XXI. La poesía no se agota en el tema del poema, sino que

---

<sup>3</sup> Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*. Edición de Antonio Piedra y Juan Bravo, prólogo de José María Micó, Fundación Jorge Guillén / Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002, p. 206.

lo redimensiona al volverlo materia, realidad revelada. Esto es, de la gaseosa condición abstracta del concepto, al peso único y revelador del objeto. Condición medular -ésta- de la poética gongorina que escapa a toda naturaleza ornamental, agregada, que obedece a su contexto y época y que envejece con ella. La forma, el contenedor, la estructura del poema. La poesía, por el contrario, desconoce esta decrepitud. No sabe del tiempo ya que funda su propio espacio, y en él el tiempo obedece a otra lógica que tiene que ver con el instante de lo epifánico. “La palabra poética no tiene historia. No se dice en el tiempo -es ella misma tiempo-; no remite a ninguna realidad: ella es su misma realidad. Aquí radica su función.”<sup>4</sup> Afirmar Luis Rosales. En el caso de esta octava gongorina supurando su carga objetiva, sensorial de lo lascivo. Ya sea en el siglo XVII o en el XXI, como habíamos apuntado.

Don Enrique de Villena, a principios del XV -como ya antes señalamos-, había hecho hincapié en la “Rimica dotrina”. Se fraguaba un gusto por el buen decir, una pasión por el lenguaje rítmico y metafórico. Juan de Mena -quizá el punto de partida de una selecta cadena de poetas cordobeses (Carrillo y Sotomayor y el mismo Luis de Góngora) preocupados de sobremanera por las potencias del lenguaje poético- le rinde homenaje en su *Laberinto de Fortuna*:

Aquel claro padre, aquel dulce fuente,  
aquél que en el Cástalo monte resuena,  
es don Enrique, señor de Villena,  
onrra d’España e del siglo presente.”  
O ínclito sabio, autor muy ciente,  
otra e otra vegada yo lloro  
porque Castilla perdió tal thesoro  
non conocido delante la gente.

---

<sup>4</sup> Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Ediciones cultura hispánica, Madrid, 1966, p. 15.

No sólo se trataba de un homenaje a don Enrique de Villena, sino que era una toma de conciencia del fenómeno poético y una posición con respecto a éste. Si Góngora, en el XVII, produce una tensión emocional gracias a la oposición entre la expresión conseguida y el asunto cantado, Juan de Mena hace lo propio en el XV cuando canta los “fenómenos” naturales de Sicilia, anunciando ya la música de Polifemo:

Mostróse Samos e las Baleares,  
Corcega e Bozis e las Ulcaneas,  
las Gorgonas, islas de las Meduseas,  
e otras partidas que son por las mares.  
Vimos a Trinaclia con sus tres altares:  
Peloro, Pachino e más Lelibeo,  
donde los fuegos insufla Tifeo,  
formando gemidos e bozes dispares.

Estos “gemidos e bozes dispares”, como veremos más adelante y en alta comunión con el petrarquismo, serán el núcleo sentimental y, a la vez, el pie argumental del *Polifemo*, de Luis de Góngora. El silencio onírico de los pobladores de Sicilia, de los mismos Acis y Galatea, de los tritones que -obviamente- no alcanzamos a escuchar, arropa y subraya el planto desgarrado del desdichado, del fiero jayán enamorado.

Del siglo XV al XVII se va desarrollando en España una poética atenta a los poderes de seducción y presentificación de la lengua. Se va elaborando una estética que pondera, cada vez más, la auto-suficiencia del poema con respecto a un posible asunto ajeno a la ejecución del mismo. La *res* pierde fuerza ante unas *verba* poderosas que sostienen al poema en su totalidad. La coartada del poeta es la emoción. Su fuerza y campo de trabajo: la tradición. Juan de Mena, en su *Laberinto de Fortuna*, dictaba la ambición por alcanzar un tono poético elegante y culto, por un cuidado en el discurso rítmico que



señaló Villena a principios del XV, y Nebrija avaló. El otro Juan (del Encina) apuntaría el filo de su inteligencia para señalar nos la importancia de la tradición a la hora de trovar. Ya que trovar, para él, -recordemos- era sinónimo de encontrar, y el encuentro sólo era factible dentro del cuerpo robusto de una tradición poética. Y en esta lucha por ir configurando una tradición no podemos olvidar al marqués de Santillana encargando la traducción de *La Eneida*, de Virgilio, al propio don Enrique de Villena. Batallando, el mismo Íñigo López de Mendoza -primer marqués de Santillana-, con la estructura precisa del soneto. Enseñándonos que traducir un poema es traducir la tradición a la cual pertenece dicho poema.

El XV, es obvio, prefiguraba ya la escalada de la verosimilitud sobre lo verdadero que se daría en el XVI, y la entronización de las *verba* sobre la *res* en el Barroco más radical del XVII.

Si leemos con atención el Libro primero de *El cortesano* nos daremos cuenta que el anhelo de una tradición poética, que va cobrando vigor y realidad del XIV al XVII -tanto en Italia como en España y Portugal, y aquí participan, categóricamente, las latitudes bajo las égidas imperiales-, no se queda sólo en el listado de autores canónicos, sino que su conformación y relación entre las obras y autores se hace compleja al grado que podríamos hablar de una “tradición de la ruptura”. Una memoria crítica del hacer poético que se va heredando, recibiendo, ponderando y seleccionando de acuerdo a las necesidades expresivas del poeta en cuestión. Se establecen líneas de parentesco de acuerdo a la intención estética del autor que recibe la influencia de una serie de obras y autores que apuntalan, o él establece que apuntalan, su proyecto de creación. Se sigue con fascinación lo conseguido por los autores tutelares pero anteponiendo una distancia crítica. Así es como se estipula en *El cortesano*:

Puédese probar con Virgilio; el cual, puesto que con su divino ingenio y juicio hubiese quitado el esperanza a todos de poder bien seguille, no por eso dexó él de seguir a Homero [...] Y Virgilio, que vosotros decís que siguió a Homero, no le siguió en la lengua” (Castiglione, *op. cit.*, pp. 154 y 158).

Esta resistencia por parte del poeta con respecto al poema padre -siguiendo la retórica de Harold Bloom-, la encontramos en el siglo X con Hrotsvitha de Gandersheim en relación con la obra de Terencio. La preocupación por una tradición literaria que diera autonomía al propio texto se remonta al fenómeno mismo de la creación poética. La tradición literaria se merece a partir de una obra que está en capacidad de recibir la presencia generatriz de dicha tradición. Se accede a una tradición en el entendido que se merece por la gracia que avala la misma empresa receptora de la creación poética. En este sentido se confirma el carácter activo y consecutivo de un quehacer. En literatura -a final de cuentas- todo transcurre en un presente que obedece a una *poiesis* permanente en la cual se realiza el fenómeno de la transmisión.

Varia imaginación, que en mil intentos,  
a pesar, gastas, de tu triste dueño,  
la dulce munición del blando sueño,  
alimentando vanos pensamientos,

pues traes los espíritus atentos  
sólo a representarme el grave ceño  
del rostro dulcemente zahareño,  
gloriosa suspensión de mis tormentos:

el sueño, autor de representaciones,  
en su teatro, sobre el viento armado,  
sombras suele vestir de bulto bello.  
Síguele; mostraráte el rostro amado  
y engañarán un rato tus pasiones  
dos bienes, que serán dormir y vello.

Asegura Luis de Góngora. Y así se hereda también el pecaminoso, incómodo “juicio” de la imaginación. La imaginación es una fuerza que el hombre deberá “reprimir y encauzar”. Ausías March consigue, a lo largo de su obra lírica, revelarnos una voz atormentada por

el deseo, la imaginación y la pasión. Pero también, por un acento retórico de índole moral que aspira al control y cobijo de la razón.

En la lírica de Ausías March tenemos fuertes ecos de un Garcilaso por venir, pero también de un fray Luis de León. La tormenta se desata -en esta voz, la de Ausías March- por la plena conciencia de la oposición entre imaginación -como juicio interno del hombre- y razón -como aspiración del hombre dentro de su contexto, tanto íntimo como social.

Carne es el hombre, y no madera;  
forzoso es que se deleite,  
y, sin enojos ni despechos,  
es grande su delectación;  
gran freno tiene la razón  
que a los dos bien puede domar.  
El oír, el ver y oler  
no son muy fuertes de por sí,  
y a gran deleite no conducen  
si no anticipan dulce tacto;  
mucho será, si tanto extienden  
su objeto hasta el juicio interior;  
pues el deleite y el dolor  
de los sentidos exteriores  
y de las grandes fantasías  
de las que siguen bien o mal,  
el gusto y tacto, claro está  
que son sentidos deleitosos.  
(Versión de Pere Gimferrer)

Todo se torna complejo cuando los sentidos externos se fusionan con el juicio interior dando por resultado “las grandes fantasías” que provocan el estado de pasión. La imaginación como camino de conocimiento. La razón como instrumento de control y poder. La primera, gracias a la comprensión; la segunda, gracias a un entendimiento y dominio del asunto en sí.

Góngora, en la octava treinta y dos del *Polifemo*, envuelve a Galatea en una mudez que amordaza el hemisferio de la razón al no poder nombrar lo imaginado, lo ya anhelado desde el juicio interior, pero desconocido aún por la experiencia de la razón, cuando expresa:

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,  
fngiendo sueño al cauto garzón halla.

No en vano el poeta de Gandía preguntó:

¿Por qué el deseo a la razón se opone?  
(Versión de Pere Gimferrer)

La imaginación, ha escrito André Breton, no perdona. Su ingobernabilidad confunde los píos senderos de la fe. Los poetas del Renacimiento tenían que acallar o, al menos, someter este juicio interno que los llevaba a contemplar lo impropio, lo inusitado. Petrarca, en el *Cancionero*, exclama: “que, donde mire, voy imaginando” (Versión de Ángel Crespo).

Baltasar del Alcázar, amigo de Cetina en sus madrigales y cómplice de don Diego Hurtado de Mendoza en su afición por Marcial y el verseo de lascivo regocijo, en su versatilidad, escribió también una “Epístola divina” que, sin arrebató místico alguno, nos advierte de los escollos que la imaginación y su orbe sensual levantaban por los caminos y veredas de finales del siglo XVI. Muestra, sin duda, mucho más acabada y dirigida de las emboscadas que la imaginación disponía por esos caminos no sólo peninsulares, sino también americanos, es el siguiente soneto del novohispano Francisco de Terrazas:

PARTE más principal de esta alma vuestra,  
beldad que sola fué sobre Natura,  
retrato de la suma hermosura  
sacado al natural por mano diestra.

La fuerza del deseo que me adiestra  
contino a lo imposible y lo procura,  
me hace que a pesar de la ventura  
quiera lo que a querer amor me muestra.

Y tiéneme en extremo la porfía,  
que no puede alcanzar el sentimiento  
qué más que veros quiere el alma mía.

Efectos son del loco atrevimiento,  
mas, pues no llega al bien la fantasía,  
con sólo desearlo me contento.

✚  
Góngora, a principios del XVII -aunque el soneto con que abrimos este apartado data de 1584, cuando el autor contaba con tan sólo 23 años-, utiliza la imaginación para sensualizar una realidad que no le satisface del todo. La imaginación es el instrumento de la pasión. “La fuerza del deseo que me adiestra / contino a lo imposible y lo procura,” ya nos ha dicho Francisco de Terrazas en su soneto. Lejos de ser un sentido, la imaginación, que hay que “reprimir”, es un instrumento que hay que avivar. Góngora, por medio de ésta, crea una realidad estética con precedentes, sí, pero sin sus alcances en la lírica de su tiempo. En el atrevimiento de su potencialidad imaginativa radica su visión poética: la sensualidad desatada de una realidad recargada de expresión. Y es esta realidad imaginada la que desborda en el *Polifemo*.

El salto, por su audacia, se ha emparentado con el vuelo. Todos lo admiran, muy pocos lo reconocen. Entre los pocos el Abad de Rute

y Pedro Díaz de Ribas convocando al simple disfrute del prodigio que las *frasis* gongorinas encierran. Pero las delicias que el mundo clásico grecolatino había brindado, desde el Boccaccio de *Las ninfas de Fiésole* hasta el Herrera preceptista; hoy -a principios del XVII- son cadenas, modelos que coartan la argentada reciprocidad del Lilibeo. Aristóteles pega de brincos levantando nubecillas sobre los petrificados que repiten al unísono la metálica verdad de la enseñanza y el deleite. Horacio se suma en la pureza de los géneros, en los blancos estandartes que señalarán la retórica que el poeta *deberá* utilizar para llegar a puerto. Y de reptiles el esfumino, la brevedad de su peso por los áridos caminos, de tan conocidos, ya no vistos. Nada con culebras de gorda molicie, de reptante estultez. Cero a las serpientes huidizas de torvo horizonte, de canallesca mordida. Laminada indiferencia hacia las viborillas ratoneras que del ajeno pan hacen su hacienda. Parasitaria grey. Sólo en Córdoba se podía dar lo imposible.

Pan, con su falo enhiesto, recorre las selvas inhóspitas del instinto. Su sexualidad revienta en la satisfacción a ultranza. No se detiene. Igual sacia su ardorosa necesidad con ninfas que con aves y bestias. Su temblor es conducido por la turgente flecha de su brújula (“la brújula del deseo”, escribiría sor Juana). Su hábitat está condicionado por los escollos y remansos de una naturaleza inculta, convulsionada, que atenta, selecciona, alimenta y da muerte a sus criaturas. Los montes y selvas son la geografía del instinto, de lo primario, de lo silvestre: lo sin memoria.

El mundo del instinto sexual es el mundo del presente. No existe atención alguna. Lo circundante está al servicio del instinto, de la satisfacción sexual. Se podría decir que el entorno sólo aparece en la necesidad, y desaparece cuando ésta ha sido colmada. La soledad del instinto condena al silencio. Todo brilla, fugazmente iluminado, por la imperiosidad animal, y todo vuelve a las tinieblas cuando el apetito ha sido saciado.

Los seres que habitan estos montes y selvas aún no han alcanzado -o asumido- su estadio “propiaamente” humano. Aún se mueven

en ese plano accidental del estímulo-respuesta. El mundo está a medio hacer, los Licaones no controlan sus apetencias de sangre. Los sátiros recorren la floresta derramando su lascivia en cuanto cuerpo encuentran. El minotauro se alimenta -en todos los sentidos- de las doncellas que le son ofrendadas. Sin embargo, el cíclope -el de Góngora, no así el de Homero- obedece a otro orden: es un pastor, un cuidador de rebaños que esquilma y escarda la lana de sus ovejas. Cuaja la leche y gusta de la miel que le proporcionan sus propios panales. La sencillez condiciona y da color a su visión del mundo. Un mundo sin aristas, sin recodos, un plácido lugar donde la rutina doméstica parece dirigir los motivos de su tranquila soledad. Soledad que será alterada y subrayada por la presencia del deseo, de lo humano, y ya no por el aguijón eléctrico del instinto. De la necesidad se ha pasado a la desdicha.

Pareciera que la idea de paraíso funda su existencia en lo inédito, en lo primigenio. Cada día es el primero y se vive a plenitud suspendido en un presente hecho de instantes irrepetibles. El paraíso, obviamente, tampoco soporta la secuencia de lo temporal. En el momento en que surge la memoria surge el tiempo y, con él, la añoranza. Lo inédito del eterno primer día se pierde y con él el mismo paraíso. Sin embargo, se canta el paraíso desde el paraíso mismo que es el poema. El poema es el espacio donde todo es nombrado por vez primera.

Es difícil no tener en mente ese espacio prodigioso que se va desdoblado, creando a su vez una sucesión de sub-espacios lejanamente hermanados entre sí que vienen a configurar la territorialidad de la arcadia. El poema es un escenario que se ilumina al ser cantado. Un espacio que se puebla al decir mismo del poeta. La lengua nombra y al nombrar es. Estamos ante una realidad primigenia cuya temporalidad se remonta a un origen mítico que crea, obviamente, su propio tiempo. Y este tiempo se desplaza por un espacio sagrado, apasionado, que es el canto mismo: la forma cargada de sentido, la realidad de lo encantado.

Del instinto sexual pasamos al vigor imaginativo de la pasión sexual. La atención ha sido fijada y ésta subraya la elección. La

inmediatez del instinto niega todo posible reconocimiento. Éste se da en la distancia que soporta el deseo, lo humano, propiamente dicho. El deseo sexual hace posible que el entorno se vuelva realidad apasionada, que la imaginación cree y pueble el escenario donde el objeto de deseo ha de desplazarse. El tiempo es liberado de su eterno presente y corre por los raíles sentimentales del enamorado, aquél que sufre los embates del deseo. Sujeto -éste, el enamorado- promovido ya a potencia imaginativa, memoriosa, creadora y, por lo tanto, transgresora. Transgresión que le vale la expulsión misma del paraíso. Errar será su destino, siempre en pos del objeto de deseo. Nunca junto a él, siempre a distancia. Una exacta y precisa distancia desde donde cantar el mundo creado; de tan intenso, el único posible.

Polifemo salta en el tiempo atendiendo las ordenanzas y minucias cotidianas que le son básicas. La vida campirana se ve modificada por la ninfa Galatea, quien surge de las aguas para descubrir el placer en brazos de Acis, su joven amante. El cíclope se enfrenta con su primer descalabro al no ser correspondido por su objeto de deseo. En vano canta sus desdichas, en vano se jacta de sus riquezas y de su particular fisonomía, siguiendo -en su inscripción culta- a la “Bucólica II”, de Virgilio. Sabemos de las espumosas aguas deslavando las tersas arenas del Lilibeo. De la agreste selva -hirsuta geografía que halla lugar para coronar su arcadia-. No nos es desconocido el nostálgico espacio que abriga y en el cual habita Polifemo. La linterna de su único ojo ha dado testimonio ya de las bondades de la isla. Isla, territorio rodeado por el prodigio. Los habitantes de Sicilia se rinden ante la belleza de la ninfa. Asistimos a la agudeza del ingenio, a la lógica de lo portentoso. Camoes, un siglo atrás, había hecho desembarcar a los portugueses en la isla de Cipris, los había enfrentado al ritmo hiperbólico del deseo. Góngora construye la desmesura, anida en el prodigio, se derrama en las agrestes feracidades del milagro cuando arma el tinglado escénico que la fábula significa y representa. Pero en su vena edificante, en su obsesión creativa, concurre a los jardines que la época se ha empeinado en abonar y hacer crecer. El siglo XVII es barroco no sólo en lo propiamente barroco, sino en la violenta convivencia que acusa. La línea clásica, desde las ruinas





de Roma, hace estallar no sólo la nostalgia de un Rodrigo Caro, también pule el mármol realista de un Bartolomé de Argensola; y Góngora, no desconoce el hecho, participa de la fiesta, establece las reglas del juego que está por iniciar. Por un lado, Polifemo con su complejidad a cuestras, con esa estética bizarra y fenomenal que habita en los claroscuros de lo relativo. Por el otro, Galatea definiendo en su propio ser la línea clásica, la belleza aceptada desde la frialdad que provoca la estatuaria. Noche y día. Siglo XVII, siglo XVI. Ahora ya: Góngora y Garcilaso.

Si Horacio y Ovidio le habían teñido el cabello de verde a todos los seres de stirpe marina (nereidas, tritones, etcétera.) Góngora, obedeciendo al mandato clásico e inscribiéndose en dicha tradición imaginativa, le tiñe de verde el cabello a Glauco, al igual que hiciera su “predecesor” Herrera con Neptuno. Sin embargo, Polifemo, hijo de Neptuno, y epicentro emocional del poema, lejos de lucir una verde cabellera, ostenta una melena oscura que deberá subrayar el carácter funesto de la pasión que presentifica dentro de este triángulo amoroso conformado por Galatea, Acis y el mismo Polifemo. Dice Góngora:

Negro el cabello, imitador undoso  
de las obscuras aguas del Leteo,  
al viento que lo peina, proceloso,  
vuela sin orden, pende sin aseo;  
un torrente es, su barba, impetüoso,  
que, adusto hijo de este Pirineo,  
su pecho inunda, o tarde o mal o en vano  
surcada, aun de los dedos de su mano.

Pero la edificación de esta potencia imaginativa que es el *Polifemo* no descuida ningún flanco, corre por todo el perímetro del poema y cuida el trazo y amarre del argumento sentimental que compone su área.

Si el joven Glauco, en la versión de Ovidio, es el perseguidor infatigable de la ninfa Escila, quien peina los cabellos de Galatea y escucha -paciente- las quejas amorosas de esta última. En la versión de Góngora, Escila desaparece, Galatea es quien escucha el planto de Polifemo, y Glauco es un tritón que se ve desairado por la misma Galatea, quien representa, en el poema de Góngora, el *non plus ultra* del ideal de belleza femenina renacentista enfrentado a la descomunal pesadilla barroca, encarnada en el despechado y marginado Polifemo. Esto, sólo en la superficie de una primera lectura.

Lo cierto es que Góngora recoge el tópico de Galatea como símbolo mismo de la belleza femenina. Un tópico que se alimentaba tanto de la estética trovadoresca, como de la petrarquista. Trovadoresca, en tanto a la naturaleza desdeñosa y soberbia de la ninfa. Petrarquista, en tanto símbolo absoluto de perfección (belleza) y obligada condición de destinataria y, a la vez, incitadora de los cármes del amante vuelto poeta por esta acción escritural a la que obliga el petrarquismo, y que veremos, en detalle, más adelante.

Francisco de Terrazas, en el siguiente soneto, presenta de manera impecable y descarnada a esta amada petrarquista. Mostrando, por una parte, el tópico de belleza; y por la otra, la actitud cruel y desdeñosa que la conforma:

DEJAD las hebras de oro ensortijado  
que el ánima me tienen enlazada,  
y volved a la nieve no pisada  
lo blanco de esas rosas matizado.  
Dejad las perlas y el coral preciado  
de que esa boca está tan adornada,  
y al cielo, de quien sois tan envidiada,  
volved los soles que le habéis robado.

La gracia y discreción, que muestra ha sido  
del gran saber del celestial maestro,  
volvédsele a la angélica natura,

y todo aquesto así restituído,  
veréis que lo que os queda es propio vuestro:  
ser áspera, crüel, ingrata y dura.

En esta dimensión simbólica Galatea ya había sido cantada por Garcilaso, Castillejo, Cetina y Herrera, entre otros. Lo que Góngora hizo fue conferirle movimiento escénico y gravedad dramática -no olvidemos que Góngora fue también autor teatral (*Las firmezas de Isabela*, *El doctor Carlino*, la *Comedia venatoria* y *La destrucción de Troya*, esta última apócrifa)- al otorgarle una sexualidad activa que la volvió personaje, alejándola de su estatuaría presencia que había ostentado en la lírica española del siglo XVI.

Baldassare Castiglione -Baltasar Castellón, en la traducción de Juan Boscán-, en el Libro tercero de *El cortesano*, a través de la voz del Manífico Julián, describe el ideal de belleza femenina que va a imperar en el Renacimiento español: el del equilibrio y depuración entre las calidades del alma y las calidades del cuerpo. Góngora juega con esto a la hora de trovar su *Polifemo*. Trastoca tal equilibrio al enfrentar y acentuar las diferencias entre las calidades del alma y las del cuerpo. Por un lado, Polifemo es la exasperación del alma, la hondura, la pasión. Por el otro, Galatea es la exaltación del cuerpo, la superficie, el deseo. Estos opuestos que atormentaban la voz lírica de Ausías March en el XV, en el XVII se enfrentan en el *Polifemo*, gracias a la potencia desplegada de la imaginación. El peso moral de la alegoría, todavía vigente en Ausías March, ha desaparecido en la extrema sexualidad imaginativa del barroco gongorino.

La belleza, en el imaginario renacentista (petrarquista) de estirpe neoplatónica, acusaba una severa delimitación de lo perfecto. Lo perfecto entendido como lo armónico. Lo armónico como producto de lo equilibrado, y lo equilibrado como el espacio de lo conocido y dominado. Es decir, la belleza como un límite, como una frontera que contiene y define, que da forma a lo finito. Todo esto vendría a ser Galatea en el *Polifemo*: territorio reconocible de la superficie. La relación epitelial que establece el deseo con el mundo. Sin embargo todo esto se ve trastocado y subvertido por la desmesura, por lo

otro. Lo otro como agente activo de la transgresión. Lo sin límites establece una configuración de perspectiva vertical. Igual se dispara hacia lo alto rebasando la escala de lo humano, como se sumerge a profundidades insospechadas que revelan zonas poco tolerables de lo humano para el deber ser social. El Barroco rasga la limitante de la belleza renacentista. Arrasa con las fronteras de lo conocido y explora territorios que desequilibran las balanzas de lo soportable, de lo bello. La belleza se distorsiona en la búsqueda de lo otro por medio de la desmesura, de lo descomunal. Geografías que permiten abarcar e imaginar lo infinito, lo sin forma. Entramos así al reino de la sugerencia, de las repercusiones, de la imaginación, de la pasión. Si el deseo petrarquista establece un conocimiento de la superficie del mundo, de la exaltación de lo que ya posee forma. El Barroco se sirve de la pasión como fuerza generadora de la imaginación para comprender las certezas de la realidad sensible, aquélla que se desplaza en punto de fuga permitiendo el asombro desde arriba igual que desde abajo. Tocando, en una misma expresión, los opuestos que el tópico renacentista le niega a la belleza, pero que el Barroco presenta en su pasión por alcanzar lo infinito, lo ingobernable; aquello que no tiene forma, pero sí certezas que demandan expresión que el artista descubre por medio de la imaginación o la conciencia del mundo. La poesía barroca no separó, en su expresión, lo bello de lo terrible, por el contrario, los fusionó en un inusitado marco de belleza. Todo esto vendría a ser Polifemo frente a Galatea: el mundo de los órganos, de las cavidades que el deseo no ve, pero que la pasión descubre. Se liberaba, con el poema de Góngora, el concepto mismo de lo bello.

Dos posiciones y dos tradiciones encontradas conviviendo dentro de un mismo cuerpo estético. Por un lado, la vena amorosa del ideal de belleza neoplatónico representado por la tradición petrarquista. La fuerza motriz de la memoria como impulso del canto dolorido del amante. Por el otro, la vena imaginativa (no épica, sí lírica) que se desprende de los *Epodos*, de Horacio, y llega a su clímax con las *Metamorfosis*, de Ovidio, para impulsar la aventura del *Polifemo*, de Luis de Góngora. Tierra fértil -éste, el *Polifemo*- de lo barroco, o de lo barroso, como apunta hoy el Neobarroco iberoamericano.

Y en este campo de cultivo que es el *Polifemo* todo sufre alteraciones cuidadosamente reflexionadas por el poderío de una conciencia creativa que se manifiesta en el hacer mismo del poema. Y esta conciencia creativa toma como modelo inspirador las *Metamorfosis*, de Ovidio, no para recrear el asunto de Polifemo y Galatea, sino para trasladar una actitud estética, una *poiesis* que rompe los moldes estróficos del poema lírico, así como su misma concepción que se fue elaborando desde el siglo XV hasta principios del XVII. Tener en cuenta que el concepto de poesía lírica, que abandonó el escenario europeo durante la Edad Media, es retomado por las poéticas hasta principios del XV. Esto no quiere decir que la lírica haya desaparecido, sino que su conceptualización, como categoría poética, fue olvidada. Por otra parte, Góngora, con el *Polifemo*, prolonga el *tempo* del poema lírico al escribir un poema de sesenta y tres octavas. Pero esto será sólo el comienzo, ya que en las *Soledades* la desmesura del canto, la prolongación de la exclamación hará que Octavio Paz, a finales del XX, niegue la dimensión de poema extenso a las *Soledades*, y mal comprenda la empresa realizada en el *Polifemo*, al juzgarlo fiel reflejo del poema ovidiano.

Si Dante, como ya hemos señalado, necesitó de la lección argumental de la *Eneida*, de Virgilio; Góngora asimiló y transformó la disciplina imaginativa que desarrolló Ovidio, en sus *Metamorfosis*, para elaborar su *Polifemo*. Tan es así que lo evidente transcurre en el canto. Nos dice Góngora:

Arbitro de montañas y ribera,  
aliento dio, en la cumbre de la roca,  
a los albogues que agregó la cera,  
el prodigioso fuelle de su boca;  
la ninfa los oyó, y ser más quisiera  
breve flor, hierba humilde y tierra poca,  
que de su nuevo tronco vid lasciva,  
muerta de amor y de temor no viva.

Góngora toma varios asuntos de las *Metamorfosis* para elaborar su *Polifemo*. Moldea momentos y transformaciones, atmósferas y sucesos que funde en su expositivo trenzado argumental. Por ejemplo, uno de los momentos más bellos del *Polifemo* lo encontramos en la octava diecisiete:

Huye la ninfa bella, y el marino  
amante nadador ser bien quisiera,  
ya que no áspid a su pie divino,  
dorado pomo a su veloz carrera.  
Mas, ¿cuál diente mortal, cuál metal fino  
la fuga suspender podrá, ligera,  
que el desdén solicita? ¡Oh cuánto yerra  
delfín que sigue en agua corza en tierra!

Este conclusivo remate *-leitmotiv* del poema- lo encontramos en Ovidio en el pasaje de Escila y Glauco. Escila se ha refugiado en la saliente de un alto roquedal y Glauco, impotente de poder seguirla por su naturaleza marina, le ruega corresponda a sus requerimientos. Sin embargo, la ninfa huye provocando la desesperación y enojo del joven dios. Canta Ovidio:

Entonces vi por primera vez esta barba verde orín,  
y mi cabellera con la que barro los inmensos mares,  
unos hombros enormes, unos brazos azulados y las piernas  
curvadas en su extremo en forma de pez con aletas.  
Pero, ¿de qué me sirve esta figura, de qué  
agradar a los dioses  
marinos, de qué ser un dios, si tú no te  
conmueves con eso?  
Mientras así hablaba y se proponía decir más,  
abandonó  
Escila al dios: se enfurece éste e, irritado  
por el desdén,  
se dirige a la mansión prodigiosa de la

Titánide Circe.

(Versión de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín)

La contundente precisión gongorina rebasa a su modelo. Pero en esta mixtura de argumentos líricos. Líricos por su fuerte carga emocional, no olvidemos la historia de Hipómenes y Atalanta: la cruel carrera que deberá verse coronada por el disfrute del tálamo nupcial o por la pena oscura de la muerte, y el hábil recurso de las áureas manzanas. Y no sólo el argumento, sino también el justo tino de la expresión, la agudeza superba de la imagen poética, basada en el ejercicio paciente de la dinámica contemplación, cuando Ovidio canta:

Las trompetas dan la señal, y los dos parten  
raudos de la salida  
y con sus ligeros pies van rozando la  
superficie de la arena:  
pensarías que iban rozando el mar sin mojarse  
las plantas  
o corriendo sobre blancas mieses sin tronchar las espigas.  
(Versión de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín)

Góngora, en su *Polifemo*, ensayará la aventura del hiperrealismo poético -siguiendo en esto muy de cerca al modelo ovidiano- cuando exclama, vencido ya por su propia exclamación:

Marino joven, las cerúleas sienas  
del más tierno coral ciñe Palemo,  
rico de cuantos la agua engendra bienes  
del Faro odioso al promontorio extremo,  
mas en la gracia igual, si en los desdenes  
perdonado algo más que Polifemo,  
de la que, aún no lo oyó y, calzada plumas,  
tantas flores pisó como él espumas.

Mas la velocidad del desdén se frena ante la sorpresa del deseo:

La ninfa, pues, la sonora plata  
bullir sintió, del arroyuelo, apenas,  
cuando, a los verdes márgenes ingrata,  
seguir se hizo de sus azucenas.  
Huyera, mas tan frío se desata  
un temor perezoso por sus venas,  
que a la precisa fuga, al presto vuelo  
grillos de nieve fue, plumas de hielo.

Góngora trova (encuentra), como se entendía a finales del XV, a partir de una plena comprensión del *ars* poética ovidiana, ya que no sólo el argumento hermana a Góngora con Ovidio, sino las razones más profundas del canto: “la última alternativa de salvación —diría Roberto Juarroz— que nos queda, el último recurso de nuestra misteriosa necesidad de ser.”<sup>5</sup> Éste es el nexo más profundo entre los dos poetas.



Con respecto a esta “última alternativa de salvación”, de la que habla Roberto Juarroz, y que es sumamente aplicable a Ovidio y a Góngora, en realidad se trata de la concepción del arte como “una historia de la obsesión”,<sup>6</sup> como lo subraya Salvador Elizondo en su libro *Teoría del infierno y otros ensayos*. Un ejemplo magnífico de tal obsesión, y preámbulo del canto petrarquista de Polifemo, es el siguiente soneto de Fernando de Herrera:

Llevarme puede bien la suerte mía  
al destemplado cerco i fuego ardiente  
de l'abrasada Libia, o do se siente  
casi perpetua sombra i noche fría;

<sup>5</sup> Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*. Editorial Pre-textos, Valencia, 2000, p. 32.

<sup>6</sup> Salvador Elizondo, *Teoría del infierno y otros ensayos*. El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista, 1992, p. 73.



qu'en la niebla tendré lumbre del día,  
templança en el calor, aunqu'esté ausente  
de vos, mi bien, i Amor siempre inclemente  
me niegue la esperança d'alegría.

I no podrá mi áspero tormento,  
i el inmenso dolor que temo tanto,  
turbarm'un solo punto de mi gloria;

qu'en medio de mi grave sentimiento,  
de mi ielo i mi llama, alegre canto  
de mi dichoso mal la rica istoria.

El último terceto es un rendido y logrado homenaje -caso de *contaminatio* a muy alto grado- al y del Garcilaso de la “Canción IV” ya citada anteriormente “y en medio del trabajo y la fatiga / estoy cantando yo, y está sonando / de mis atados pies el grave hierro”. Pero “la rica istoria” es, en realidad, la historia de la obsesión por el hacer: la *poiesis* individual que se fusiona con la Musa: la lengua, de carácter social, y se resuelve en el poema, en la obra de arte.

Góngora, en el *Polifemo*, da pasos insospechados. Traza rutas no antes atrevidas por la poesía lírica. Alarga la exclamación valérianas por medio de un dinamismo imaginativo. Es decir, extiende el transcurrir metafórico porque su referente obedece a un plano de una realidad imaginada, y, por ende, extiende también el cuerpo estrófico del poema lírico.

Góngora al celebrar la realidad la imagina. Y no sólo eso, sino que la desdobra al reflejarla, tanto en el plano de la imaginación de los personajes, como en el entorno físico que los rodea, creando así una suerte de reflejo encontrado que prolonga -ahora- el tiempo escénico del canto.

Ejes claves, claros y magistrales -de lo hasta aquí expuesto- son las octavas treinta y dos -ya antes citada- y treinta y cuatro. En la primera, leemos:

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.

Y digo leemos a la manera en que leemos la oda de “La vida retirada” o la “Canción de la vida solitaria”, como reza en el manuscrito del Palacio Real, de fray Luis de León.

Habíamos dicho que la arcadía de fray Luis se presentaba en blanco y negro, percibida por los sentidos de la inteligencia, presentando una equilibrada naturaleza moral de carácter marmóreo. Góngora, así concibe, en esta octava, la naturaleza imaginada, no vista, sino contemplada, por sus personajes. Pero, al fin jugador, guarda el as bajo la manga. La estrategia del juego se llama conciencia estética y el fin es ganar a través del asombro que provoque -en el lector- la edificación conseguida. Una estrofa más adelante nos obliga a ver:

Como la ninfa bella, compitiendo  
con el garzón dormido, en cortesía,  
no sólo 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,

Ahora sí vemos “Colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel que le clavó su pecho”. Del mármol de la inteligencia al cromatismo de los sentidos y todo esto a través de una imaginación que se resuelve por una edificación que, a su vez, obedece a una conciencia estética que marca los rumbos

del poema, alejándose del virtuosismo del ingenio para resolverse por medio de la sensualidad plástica de la imagen. El estricto registro sexual de los sentidos, aunado -como apuntara Ausías March- al juicio interior.

Y aquí se da un viraje que delimita y establece un cuerpo retórico dentro del poema mismo. Luis de Góngora nos ha seducido con el despliegue de un mundo de inaudita belleza, de una plasticidad arrebatada por sus brillos, por su discurso imaginativo. Góngora ha desplegado una muda escenografía que está a punto de quebrarse con la voz de Polifemo. Polifemo, en todo este despliegue visual, es el desdichado, el amante que canta y escribe su pena: el repetido desdén de que es objeto por parte de su amada Galatea.

Góngora hace fluir dos ríos discursivos. Por un lado, la exuberancia visual que presenta el poema por medio del monólogo lírico. Por el otro, la retórica del despecho que fluye en la voz misma del cíclope enamorado por medio del monólogo dramático. La imaginación plástica, el amor por el entorno, heredado de Horacio y Ovidio, sirve de fondo silente y contrapeso emocional a la exclamación petrarquista del desdichado.

Desde un principio se nos ha anunciado que el fin del poema es enmarcar el planto del fiero jayán. Así se explica en la temprana octava tercera, aún parte de la introducción-dedicatoria:

Treguas al ejercicio sean, robusto,  
ocio atento, silencio dulce, en cuanto  
debajo escuchas, de dosel augusto,  
del músico jayán el fiero canto.  
Alterna con las musas hoy el gusto,  
que, si la mía puede ofrecer tanto  
clarín, y de la Fama no segundo,  
tu nombre oirán los términos del mundo.

Y el poema se va desarrollando como un inagotable océano que rodea la isla plañidera del fiero Polifemo. Este océano visual escapa a la retórica y a la imaginación que le son propias al petrarquismo.

Petrarca, a lo largo de sus 317 sonetos, 29 canciones, 9 sextinas, 7 baladas y 4 madrigales que integran su *Cancionero*, es parco en relación al entorno físico. La aventura de Petrarca es la de una intimidad dolorida que puebla de símbolos a una realidad sumamente finita con respecto al número de sus elementos convocados. El sol es Laura y todo debe girar alrededor suyo. Góngora, se desboca en la presentificación de una realidad tocada por el impulso de lo sexual. Su *locus amoenus* está dictado por el gozo de los cuerpos. Si en Petrarca -en el soneto CCXXVI- el lecho es campo de batalla, lo será sólo por los temores y sospechas que aquejan al deseoso en soledad y lo mantienen en vilo la noche entera. En cambio, en Góngora -en la octava treinta y dos, ya doblemente citada-, el lecho será campo de batalla porque es el lugar donde se trenzan -como vid lasciva en el leño- los cuerpos anhelantes de Acis y Galatea.

Una condición fundamental en el amante petrarquista es la sonoridad de su planto, las quejas amorosas que se irán volviendo canciones que deberá escribir en soledad acerba. Los amantes de Góngora no hablan; hacen el amor. En cambio Polifemo, representante aquí de la postura, mas no de la imaginería petrarquista, no sólo canta su desdicha, sino que la escribe en el cielo. Dice Polifemo:

Sentado, a la alta palma no perdona  
su dulce fruto mi robusta mano;  
en pie, sombra capaz es, mi persona,  
de innumerables cabras el verano.  
¿Qué mucho, si de nubes se corona  
por igualarme, la montaña, en vano,  
y en los cielos, desde esta roca, puedo  
escribir mis desdichas con el dedo?

Esta acción escritural -dentro del poema- transforma al amante en poeta. El amor deja de ser el tema y se convierte en el poema mismo. No se antepone a éste, sino que, por el contrario, el poema triunfa en

su severa *poiesis*. Catulo es el prototipo del amante elegíaco porque es el introductor de la expresión retórica de la elegía latina y personaje de su mundo lírico. Los trovadores y *Minnesinger* trovan y crean el mundo imaginario del amor cortés donde habitan y escriben. Aquí, imaginario -obviamente- es sinónimo de conciencia de la realidad. Dante hace lo propio tanto en la *Vida nueva* como en la *Comedia*, donde, además de escribir los sonetos y canciones de la primera y los tercetos de la segunda, es personaje piramidal en las dos obras. Petrarca se retira a su celda de aflicción para verse y oírse escribir y sollozar su *Cancionero* en honor a Laura, a la que nunca nombra. Góngora, al igual que Garcilaso, cede su lugar -en el poema- a la voz dramática del desdichado. En el primero será Polifemo; en el segundo, Salicio. Y en los dos la ninfa:

Más dura que mármol a mis quejas  
y al encendido fuego en que me quemó  
más helada que nieve, Galatea!

⊕ Nos advierte Garcilaso. El tejido se iba confeccionando con hilos de diversa y antagónica naturaleza. Por una parte se usaba el patrón fabuloso de la octava ya ensayada con asombrosa y elegante inteligencia episódica por Ludovico Ariosto. Por otra parte, un lenguaje metafórico que se fraguaba en los alegóricos hornos de Dante -allá- y Juan de Mena, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, san Juan de la Cruz, Barahona de Soto y Luis Carrillo y Sotomayor -aquí-. La libertad expositiva de una imaginación fundante heredada de Ovidio y del cromático ojo sinestésico de Horacio. Pero también la retórica petrarquista y sus leyes éticas. Todo esto de manera rítmicamente tensa y, a la vez, extraña. No en vano Talía -musa de la comedia- es la protectora del *Polifemo*. Como Acis y Galatea -hermosos y clásicos personajes- representan y actúan la pulsión sexual -el deseo, recordemos. Y Polifemo -fiero y descomunal jayán- es el desdichado al cual las cabras le interrumpen el canto mas “no su dolor interno”. Pareciera que estuviéramos ante un enrarecimiento que rayara en la broma y en la carcajada. Se trata de ese humor que se redimensiona en la denominada

poesía jocosidad que tendría una de sus cumbres más soberbias en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, también de don Luis de Góngora.

El Barroco hizo de la imaginación la coartada del sueño suspendido en el lecho de la razón. Dice Góngora:

¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño  
el silencio del can siga, y el sueño!

Este sueño se convirtió en pesadilla, en sombras engañosas que, al desvanecerse, daban paso a una intensa y cegadora luz; al foco hiriente del desengaño. Tan tremenda realidad imaginada se refinaba en la lógica de la especulación. Ante la sexualidad del cuerpo gongorino la lúdica lucidez del concepto. De Quevedo, Villamediana y Soto de Rojas llegábamos a Calderón; es decir, a la imaginación especulativa. Una vuelta más habría de dar sor Juana con su imaginación indagadora, con esa fuerza chispeante de pasión e intelecto. Componentes que habrían de conducirnos a la imaginación como conocimiento del mundo y del hombre. Al poema como fin de sí mismo, a la “soledad en llamas”, como la calificara, mucho tiempo después, José Gorostiza en su *Muerte sin fin*. Sor Juana, a través de su brillante voz, destella huellas trágicas de un talento constreñido por los usos formularios de una implacable época que fue la suya. A pesar de su frágil condición estableció un diálogo con Góngora que redimensiona la recepción de su legado presentándolo en una dinámica de renovación constante. La tradición como un ser vivo de naturaleza revelatoria.

Castiglione, nuestro lente indagador, con respecto a la ideología de la élite intelectual del XVI, nos advierte, en el Libro cuarto de *El cortesano*, sobre la diferencia entre la imaginación y la contemplación de naturaleza mística. Sobre la imaginación apunta que se da cuando el pensamiento del hombre se vuelca a lo externo con el fin de apreciar la hermosura corporal. Mientras que la contemplación consiste en ver hacia dentro de uno mismo con los ojos del alma. Lo que Herrera hizo, a lo largo de su obra lírica, fue contemplar el paisaje -lo exterior- con los ojos del alma y convertirlo en universo poético.

Fernando de Herrera fusiona imaginación -al decir de Castiglione-, ávido de solazarse con la hermosura corporal, con el mundo interior de los ojos del alma, creando un universo poético -individual y sumamente complejo- donde lo interior se impone a lo exterior. Se vuelve lo exterior. Esta adecuación de lo interior en exterior, dando por resultado la transformación del paisaje, de naturaleza externa, en universo, de sustancia interna, hermana la expresión poética de Herrera y, después, de Góngora, con la expresión poética del expresionismo alemán de principios del siglo XX. El arte, la poesía -sobre todo- no se sitúa detrás ni delante del hombre: lo acompaña, va a su lado en una dimensión atemporal.

Góngora se abandona en la copia peligrosa del escarnio y la ironía. Lanza sus bajeles al torbellino de la mordacidad que cuanto leño encuentra destruye. Pero en aguas distantes y distintas también arría sus nadadores robles. Y son entonces la ternura, el asombro y la rendida fe: filo preciso y seguro de la agudeza libérrima del poeta.

El romance se desdobra en la severa disciplina del estribillo. La transparencia anecdótica de la *cansó* cede su lugar a la lujuria expositiva de la imagen poética. Se canta, se cuenta, se festeja en el nuevo romance que el pulso creativo de Góngora impone. Aljofarada señal que del ribazo asoma con todos sus claros acentos por los metros del poema. Se acorta la metrificación, y de corte se antoja el ingenio, la imago desplegando la gracia de una historia que por verdadera falsa y por falsa verdadera. Es elegante el tinte conseguido por don Luis con sus pescadores, pastores y graves forzados. No hay tregua, la guerra del amoroso cuadro se multiplica en fulgores. Y del mito clásico a la retórica italiana se inflama un nuevo ritmo (una nueva atmósfera) que nuevos metros emplea. “El verso con algunos vocablos –advierte Stéphane Mallarmé– restituye una palabra total, nueva, ajena a la lengua y como incantatoria, lleva a cabo este aislamiento de la palabra: negando, con un trazo soberano, el azar que

permanece en los términos a pesar del artificio de su nuevo sumergimiento alternado en el sentido y la sonoridad, y produce esa sorpresa de no haber oído jamás tal fragmento ordinario de elocución, al tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado se sumerge en una nueva atmósfera.<sup>7</sup>

Castiglione, en su fundamental Libro primero de *El cortesano*, nos sumerge en un avanzado discurso crítico, de una “modernidad” alucinante, cuando se refiere al quehacer poético. Ya desde ahí tenemos la defensa de lo difícil como reto de inteligencia y sensibilidad hacia el fenómeno poético que, siglos más tarde, destacaría José Lezama Lima en su obra de reflexión.

En *El cortesano* encontramos los principales argumentos que esgrimirán los defensores de la poética de Góngora a lo largo del siglo XVII. Baldassare Castiglione dicta el ojo y la sensibilidad del lector con respecto a la apreciación del poema como objeto de arte. Si una condición del poeta moderno -al menos de Baudelaire a la fecha- es su capacidad de reflexión en torno a su quehacer artístico. Castiglione cumple este precepto a las mil maravillas en su *Cortesano*.

La aventura poética de Góngora no surgió de la nada, lo cual a esta altura de la definición de una tradición culta es obvio. Sin embargo, si la obra demanda su propia tradición, la época demanda, asimismo, su propia expresión donde leerse y encontrarse.

La poética gongorina no escapa a esto. Castiglione, desde los albores del siglo XVI, exigía una poesía visual -como Garcilaso lo dejara asentado en su “Égloga II” y lo ensayara en la “III”- y un recargamiento de las *verba* sobre la *res* en pro de la autonomía de la expresión poética con respecto al orbe puramente anecdótico cuando escribe, en franca radicalidad mallarmeana, lo siguiente: “Pero si en el escribir las palabras escritas alcanzan una poca dificultad o (por mejor decir) una cierta agudeza sustancial y secreta, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan ciertamente mayor autoridad a lo que se escribe y hacen que quien lee no sólo está más atento y más sobre sí, pero aun mejor considera

---

<sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, *Variaciones sobre un tema*. Traducción y prólogo de Jaime Moreno Villarreal, Editorial Vuelta / Ediciones Heliópolis, México, 1993, p. 61.



y con mayor hervor gusta del ingenio y doctrina del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, recibe aquel deleite que hay en entender las cosas difíciles. Y si la inorancia del que leyere fuere tanta que no pueda valerse con la dificultad, será culpa suya y no del autor que aquello escribió, y no se habrá de juzgar por esto que aquella lengua en que aquello está escrito no merezca ser aprobada [...] Sería también bueno que alguna vez tomase algunas palabras en otra sinificación apartada de la propia y, transfiriéndolas a su propósito, las enxiriese como una planta en otra mejor por hacellas más hermosas y por declarar con ellas y casi figurar las cosas tan a lo propio que ya no nos pareciese oíllas, sino vellas y tocallas. De esto no podría dexar de seguirse gran deleite al que oyese o leyese. Y a vueltas de todo esto no ternía por malo que se formasen algunos otros vocablos nuevos y con nuevas figuras o términos de hablar, sacándose por gentil arte de los latinos, como los latinos los solían sacar de los griegos” (Castiglione, *op. cit.*, pp. 152-153 y 162).

El ojo de don Luis destaca una efervescencia imperial, un estado absoluto que descansa en el derecho divino, en la verticalidad elíptica del Greco, aunque Velázquez fuera quien lo pintara. Astringente sí, de innegable cítrico, es el saborcillo, el buqué que guarda y aromatiza el destello del decir gongorino.

La física del mundo se le revela por los ojos. Por las pupilas y el oído gusta de ese derroche que le exige la hedónica relación.

Si Garcilaso suavizó el sofocante trote de los versos del transitivo siglo XV llevándolos a un muelle paso de cuna, donde es posible soñar este mundo desde otro mundo; Góngora desboca al descansado bruto del verso español para proyectarlo a la velocidad y altura con que la realidad lo atosigaba a principios del XVII

porque en la fuga son alas  
las que en la muerte son flechas.

Góngora no se evade en su propuesta, pues ésta tiene que responder a la multiforme materia de lo cantado, y, además, embonar con su propia naturaleza. Escribe: “Caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria en empezar una acción que consumarla.”<sup>8</sup>

Don Luis no podía seguir utilizando las mismas texturas, los mismos colores, el mismo compás en la pincelada, la misma perspectiva, la misma luz. La semántica era otra, ya que -al igual que Velázquez- él habitaba en su propia tela, en su propio cuadro de cuadros, en su *Po-lifemo* y *Soledades*.

---

<sup>8</sup> Luis de Góngora, *Obras completas*. Tomo II, Edición de Antonio Carreira, Fundación José Antonio Castro, Madrid, 2000, p. 296.