

**Cinco ensayos deseantes: De *Cárcel de amor*
a la última poesía española**

Pedro Granados, PhD

INDICE

Prólogo de Alan Smith Soto

1. La cárcel de amor como exemplum
2. El mar como tema estructurante en la *Fabula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora
3. La novela como responso y elegía: La distribución de lo lírico en *Fortunata y Jacinta*
4. Fanopoeia y logopoeia en Guillén y Cernuda
5. Desde otra margen: La última poesía española

Colofón de Antonio Carreño

Estos artículos fueron publicados antes en:

La Cárcel de amor como exemplum

Lexis:-Revista de Lingüística y Literatura (Lexis). 1998; 22(2): 267-72

El mar como tema estructurante en la Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora

Lexis: Revista de Lingüística y Literatura (Lexis). 1994; 18(2): 177-96

La novela como responso y elegía: La distribución de lo lírico en Fortunata y Jacinta

Anales-Galdosianos (AGald). 2002; 37: 103-12

Fanopoeia y logopoeia en Guillén y Cernuda. En: Juan Matas Caballero (ed.) *Nostalgia de una patria imposible*. Madrid: AKAL, 2005.

Desde otra margen: La última poesía española

Babab, No 19, 2003 [www.babab.com]

Prólogo

“Deseantes” describe con propiedad la naturaleza de estos cinco ensayos críticos del excelente poeta peruano Pedro Granados. Responden, como diría León Hebreo, a un esencial y trascendente erotismo, que proscribiera la desidia y que abarca un concepto analógico del mundo. Mediante el análisis riguroso de una forma (un tropo, un tema, una obsesión), el profesor Pedro Granados da con el sentido, descubre y eleva al nivel de la aprehensión consciente los tonos armónicos más expresivos –tantas veces recónditos –y semánticamente centrales de los textos aquí considerados. Incluso en el ensayo final –tan personal, por tratar de la actual comunidad poética en lengua española, en la que destacan la fuerza, la justa ternura y la inteligencia clara de la poesía escrita por el autor de este libro– es manifiesta la capacidad “organizadora” de la mirada crítica granadina, pues desde dentro del bosque, nos describe sus parcelas grandes.

El primer ensayo –breve aperitivo, en realidad, de lo que será un generoso convivio– ya manifiesta el método señalado: a partir de un minucioso estudio formal, narratológico, del libro dolorido de Diego de San Pedro, llega Granados a elucidar la condición rezagada, ideológicamente, diríamos, de *Cárcel de amor*, que sacrifica el amor humano en aras –cruelles aras– del amor divino.

Extenso, dilatado, rítmico, deja el mar con sus algas su voluntad escrita, propiedades del mismo texto de Granados sobre el mar en el gran poema gongorino, *Poema de Polifemo y Galatea*. Éste, con el otro extenso estudio del libro, que le sigue, me han deleitado con especial insistencia, dentro de la fina búsqueda venturosa que es *Cinco ensayos deseantes*. De hecho, el ensayo empieza con estas palabras para mí

absolutamente caracterizadoras de la razón de ser del discurso crítico de Pedro Granados: “Iniciamos este trabajo con el placer [...]” Mediante un complejo de posturas críticas tan variadas y sugerentes como son las de Bakhtin, Barthes y Dámaso Alonso, explora Granados la presencia temática, así como la impronta formal, la liquidez modulante, del mar en esa gran obra, señalando un mundo inestable, que vive sin sosiego, pero con la sorpresa a punto de estallar a cada instante.

Hemos mencionado el capítulo galdosiano, que sigue al gongorino, y he de confesar que, como estudioso que soy del arte de Galdós, es éste mi predilecto. Es, sencillamente, un estudio portentoso. En mi opinión, se trata de uno de los mejores que sobre el maestro canario se escribieran. Aventura de la imaginación crítica es el hallazgo de núcleos líricos en la prosa de un escritor realista, cuya facundia poética ha sido –con excepciones recientes– casi totalmente ignorada. Nadie antes, que yo sepa, ha analizado estas bellezas de la más alta expresión lírica, que en Galdós son, ni más ni menos, la flor de un árbol todo él poesía: este regalo se lo debemos a Granados. Ni qué decirse tiene que, si bien el ejercicio de la poesía puede enriquecer una mirada crítica, estas páginas críticas difícilmente habrían podido ser escritas por quien no contara con el oído y la sensibilidad del poeta. Por ejemplo, leemos: “De Maxi: El desamor. ‘Ya no me quieres –le dijo un día con inmensa tristeza–, ya tu corazón voló, como el pajarito a quien le dejan abierta la jaula. Ya no me quieres’. Un intensísimo pasaje en el que en realidad Maxi ya no reprocha el desamor (la infidelidad) de Fortunata, sino que esto se vuelve para él profunda certidumbre de otra cosa, de sí mismo.” Tras manifestar la estructura versal de estas palabras, expone Granados: “A la exquisita contención y sobriedad del poema que enuncia el motivo en tiempo presente (‘Ya no me quieres’) y la contundencia

de lo irrecuperable en un llano tiempo pasado ('ya tu corazón voló'), se aúnan las aliteraciones del consonante /J/ en el encabalgamiento ('pajarito', 'dejan', 'jaula', de los versos 3, 4 y 5, respectivamente) para ofrecernos una estructura musical como de llanto seco."

A este estudio esencialmente poético, le siguen los dos últimos también sobre poesía: la de la generación del 27 y la actual. Aprovechando las categorías de Gastón Bachelard, estudia Granados a Guillén como "aereo" y a Cernuda como "terrestre" y "fogoso". Y así topamos con este delicioso –por travieso, por finalmente exacto– oxímoron: "Con estos antecedentes, creemos que podemos leer la décima 'Beato sillón' como la experiencia de un vuelo." La tierra ensombrecida cernudiana lleva a Granados a estas consecuentes caracterizaciones de ambos poetas: "son estas coordenadas de la sombra en la poesía de Cernuda la verdadera piedra de escándalo y justificación de toda su obra. Estamos en las antípodas de Guillén, ante un inconforme radical. Poeta pagano. Poeta de lo ignoto, a diferencia de la actitud omnisciente de Guillén. Poeta del yo roto y del mundo roto, en contraste con el yo integrado y henchido de fe de Guillén." Exactamente.

Granados cierra este libro de mirada inquieta y certera con una visión de su propio mundo, es decir, de la poesía hispánica de la cual forma parte con su propia voz. Este ensayo personal destaca finalmente dentro del panorama de la poesía española actual a tres poetas: Ángela Valley, Jesús Aguayo y Antonio Moreno Figueras como voces que, entre modas que Granados cuestiona, como la llamada "poesía de la experiencia", persisten, según sus palabras, dichas en una pregunta con clara respuesta, en "ensayar una voz personal en medio de tanto espejismo de mercado." Cierra, pues este libro con una

apelación a la honestidad, a la limpieza de acción e intención, libro éste donde se manifiesta el placer del pensamiento, la alegría de la creación, nutrido de conocimiento y rara sensibilidad. Enhorabuena.

Alan E. Smith

Boston University

La Cárcel de amor como *exemplum*

En el presente trabajo pretendemos demostrar que la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro se enmarca todavía—en España, en la frontera misma del Medioevo con el Renacimiento—en la literatura de *exemplum*.¹ Del mismo modo que la *Disciplina clericalis* y *El conde Lucanor*, la *Cárcel de amor* tiene un autor (narrador) omnisciente² análogo al de aquéllas obras: el que está más allá o por encima de la acción y desea brindarnos un sabio consejo, una plausible lección. En realidad, siendo la intención moralizadora evidente en esta obra, lo que haremos es intentar describir cómo se lleva a cabo dicho tratamiento; si de un modo declarado y directo como, por ejemplo, el texto de Pedro Alfonso, o si más bien conceptista o indirecto como en los cuentos de *El conde Lucanor*. Veremos que la táctica moralizadora de Diego de San Pedro, si no gradual como la del último libro,³ es también conceptista, es decir, refiere las cosas al cuadrado.⁴

¹ Según J. Th. Welter (*L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*) el *exemplum* es “un relato o una historia, una fábula o una parábola, una moralidad o una descripción que pueden servir de prueba en apoyo de un discurso doctrinal, religioso o moral” (cit. en Marchese y Forradellas 156).

² Pactamos con la distinción que establece Alfonso Rey respecto al punto de vista en la obra: “parece inevitable tener que hablar de dos puntos de vista diferentes en *Cárcel de amor*. Uno de ellos corresponde a un personaje testigo, es decir, el mensajero de Leriano . . . El otro punto de vista pertenece a su narrador omnisciente, cuyo ángulo visual es más amplio que el de sus personajes. Aparece este segundo enfoque narrativo como único medio de relatar algunas gestiones ante el rey y las relaciones de Laureola con sus padres, y es posible que abarque algunos otros momentos en que no está clara la actuación del autor como testigo presencial” (98).

³ Nos referimos concretamente al famoso ejemplo XLVIII “a lo divino” de *El conde Lucanor*: “De lo que contesció a uno que provava a sus amigos”, donde Don Juan Manuel no sólo ensambla de una manera particular las tres historias del folklore (la del medio amigo, la del amigo entero y la de los tres amigos), sino que las ordena y sistematiza de entrada desde una perspectiva religiosa o evangélica. Existen en el ejemplo tres etapas con tema único, pero a las que diferencia su grado de sutileza, su perfil didáctico; la última, claramente de cara a un lector mayoritario.

⁴ En analogía al típico modo de escribir que hallamos en el Barroco, y particularmente en Góngora: “La metáfora en Góngora es ya, de por sí, metalingüística, es decir, eleva al cuadrado un nivel ya elaborado del lenguaje, el de las metáforas poéticas, que a su vez suponen ser la elaboración de un primer nivel denotativo, ‘normal’ del lenguaje” (Sarduy 169).

En primer lugar, una vez ubicados los dos narradores que hablan en primera persona en la obra, tenemos dos historias; una, la explícita y ya de por sí ejemplarizante, según la cual “el honor de la dama tiene prioridad sobre el amor del caballero,”⁵ y la otra que debemos inferir tomando en cuenta --sobre todo, mas no exclusivamente-- la perspectiva del autor omnisciente, su planteamiento del problema en términos divinos: “y como ya Dios tuviese por bien que la verdad de aquella pendencia se mostrase, fue preso en aquella buelta uno de los damnados que condenaron a Laureola” (San Pedro 148). Es esta segunda historia la propiamente ejemplarizante y envolvente de la primera, de cara al envío de ella como totalidad—ambas historias—por parte de este “autor” a su señor, Don Diego Hernández, Alcaide de los Donzeles. De ahora en adelante, denominaremos segundo autor al mencionado “autor” mientras que llamaremos primer autor al “personaje.”

Esta dicotomía en el punto de vista y en la estructura de la historia (texto dentro de otro, texto al cuadrado) nos parece que está conceptualmente enunciada y anunciada, de alguna manera, desde el comienzo mismo de la obra. En la carta que la abre, poco después del “Muy virtuoso señor”, podemos leer algo fundamental: “Aunque veo la verdad, sigo la opinión”. En el contexto, esto puede pasar por una frase más de la retórica de la modestia; pero, creemos, que la sentencia puede aludir más bien (también) al Libro VII de La república de Platón, al famoso mito de la caverna que le sirve a este filósofo para hacernos distinguir entre la *doxa* (opinión) y la *episteme* (conocimiento); y valiéndose precisamente del recurso figurativo de la vista, del órgano de la visión. Mientras estamos dentro de la caverna, el mundo de la apariencia, de la *doxa*, y de la

⁵ Opinión de Joseph Chorpening que a su vez hace suya Sol Miguel-Prendes respecto a la definición del tema principal de la obra (Miguel-Prendes 2).

literatura—según Platón, la mimesis, inherente a aquélla, implica sumergirnos doblemente en la apariencia. Entonces, no vemos la verdad; sólo practicando la filosofía, una dialéctica racional y sistemática, podremos salir de la caverna y ver la verdad, el bien y a Dios.

Por lo tanto, consideramos que Diego de San Pedro tiene desde el principio una gran conciencia de lo que significa escribir esta obra, de lo que significa hacer literatura y no ensayar la mayerútica; aunque, sin expulsar al poeta ni menos a la poesía de su república, tratará de conciliar--y también sutilmente de distinguir-- ambos campos del conocimiento. De esta manera, esquematizando el argumento, el primer autor será hijo de la literatura mientras que el segundo autor lo será de la filosofía (léase religión). Ambas perspectivas, entonces, no están en la Cárcel de amor diametralmente separadas, más bien coexisten, se entrecruzan, pactan por momentos más con unos que con otros personajes.

En este sentido, a la vinculación o afinidad explícita entre el primer autor—confidente y embajador—y Leriano, sucede otra—más sutil—del segundo autor (omnisciente y moralizador) con Laureola. Estos últimos comparten, por ejemplo, un concepto común sobre Dios, una ortodoxia orgánica, una fe sin fisuras (Dios es verdad, Dios es justo, etc.), diferente al planteo que en algún momento hace Leriano: “aunque algunos en ella [en la fe] dudasen, siendo puestos en pensamiento enamorado creerían en Dios y alabarían su poder” (San Pedro 161). Dudamos que el segundo autor rubrique esta idea de Leriano, aquél pareciera no creer en el amor (al menos en esta clase de amor, el cortés) y considerara más bien desembarazar de él al héroe: “plega a Dios que lieve tal la dicha como el deseo, porque tu deliberación sea testigo de mi diligencia” (San Pedro 93). Más aún, es en función de segundo autor (“más obligado a la virtud que ha la vida”,

leemos en el comienzo de la obra) como debemos entender su aceptación de servir a Leriano: “En tus palabras, señor, has mostrado que pudo Amor prender tu libertad y no tu virtud” (San Pedro 92). Y viceversa, si como primer autor está más bien lejos de Laureola (no acata un acuerdo explícito con ella, ya que es sólo derivativamente su mensajero): ya hemos visto como segundo autor lo bien vinculado que está con ella.

Asimismo, no sin alguna fortuna, podríamos ir recorriendo el texto de la Cárcel de amor y ver cómo se sigue desarrollando esta dialéctica: amor cortés/ virtud. Por ejemplo, es muy importante regresar al “Comiença la obra” que es de alguna manera el lugar de tesis y antítesis conceptuales privilegiado de este libro, algo así como el repertorio dinámico de la poética de Diego de San Pedro. Aquí, por boca del caminante o primer autor, nos enteramos de lo que Leriano va gimiendo: “En mi fe, se sufre todo.” Entonces, por un lado, y de acuerdo a la relación que este autor-personaje mantiene con el lector, se cumple ceñidamente lo que muy bien apunta Alfonso Rey: “Su función primordial es la de enaltecer la figura del caballero enamorado, provocando en los lectores la conmiseración que experimentó su más directo colaborador” (98). Mas, por otro lado (la antítesis), y en cuanto al punto de vista del autor moralizante y omnisciente, en aquella frase de Leriano—que ilustra su culto del amor cortés—pareciera no haber lugar a ningún consuelo ni, por tanto, a la esperanza cristiana; es más, el mismo héroe, en uno de los típicos raptos de lucidez que lo caracterizan, explica: “como los oídos de los tristes tienen cerraduras de pasión, no hay por donde entren al alma las palabras de consuelo” (San Pedro 106) .

Otro ejemplo de esta dialéctica podría ubicarse en el contexto de la segunda “Respuesta de Laureola al auctor”, donde ésta califica la labor del mensajero de Leriano:

“si tu embajada es mala, tu intención es buena, pues la traes por remedio del quereloso” (San Pedro 103); literal tesis y antítesis que no tipifica sino la propia dualidad del autor de esta obra: la “embajada” va por el lado del primer autor o personaje, mientras la “intención” tiene que ver con el segundo omnisciente autor; obviamente, además, se subraya la complicidad moralizante ya antes explicada entre este último y Laureola. Afinidad ésta que explicaría el comportamiento final de la heroína, su real o aparente falta de amor por Leriano, digamos, su inevitable crueldad; ella tanto como el segundo autor están más interesados en la virtud que en el amor del héroe.

De este modo se van entretejiendo, en la Cárcel de amor, los cabos del amor cortés y la virtud; y es asimismo la manera en que ahora podemos ir entendiendo que, si bien la misión del primer autor, el personaje literario, fue un fracaso (intentar que cristalice el amor entre Leriano y Laureola), por otro lado, la del segundo autor, religioso o filósofo, fue un éxito: de ambos nobles protagonistas finalmente lo que se salvó fue la virtud. Luego, ésta es más importante que el amor. Y este, finalmente, es el discreto -- implícito o sobreentendido-- tema de la carta que dirige Diego de San Pedro a Don Diego Hernandez, el “Muy virtuoso señor” del encabezado.

Por otro lado, además, si tratáramos de señalar al mejor amante cortés en esta obra no sería el impulsivo Leriano;⁶ subrepticamente se va diseñando otro en sus páginas, el “autor”. Este es tan o más “delicado” que los amantes y siempre es mesurado, el amor a Dios lo ha vuelto así, su ejercicio del bien, de la bondad. No es que sea sólo más discreto porque ya no ame o tenga más distancia de las cosas, que es como lo entienden los

⁶ Una prueba de esto la tenemos aquí, en palabras de Keith Whinnom: “No consigue demostrar así la ‘mesura’ del caballero perfecto (a pesar de que nos va a decir Leriano que las mujeres nos hacen mesurados), porque Leriano, desesperado por la noticia de la condena a muerte de su amada, está dispuesto

críticos, entre éstos Bruce Wardropper: “comprende las congojas de Leriano, ya que él [el “autor”] también estuvo enamorado” (382), sino sobre todo porque ama de otra manera.

Tenemos nuevamente en esta obra, entonces, otra clara muestra de *exemplum*.

a asaltar la cárcel enseguida, y tiene que refrenarle el discreto Autor, proponiéndole que agote antes los posibles métodos pacíficos de conseguir su objeto” (63).

BIBLIOGRAFÍA

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas.

1986 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Miguel-Prendes, Sol.

1991 “Las cartas de *Cárcel de amor*.” *Hispanofila* 102: 1-22.

Rey, Alfonso.

1981 “La primera persona narrativa en Diego de San Pedro.” *Bulletin of Hispanic Studies* 58: 95-101.

San Pedro, Diego de.

1972 *Obras completas II. Cárcel de amor*. Keith Whinnom (ed.). Madrid: Castalia.

Sarduy, Severo.

1986 “El barroco y el neobarroco.” *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Wardropper, Bruce W.

1980 “Entre la alegoría y la realidad: El papel de ‘El autor’ en la ‘Cárcel de amor’.” *Historia y crítica de la literatura española*. Francisco Rico (ed.). Vol. I. Edad Media. Alan Deyermond (ed.). Barcelona: Crítica. 381-395.

El mar como tema⁷ estructurante en la *Fábula de Polifemo y Galatea*

de Luis de Góngora

I. Fundamentación

Iniciamos este trabajo con el placer⁸ que nos brinda la relectura de esta Fábula⁹. La hemos leído siempre encantados desde la lección provechosa de Dámaso Alonso: sus observaciones estilísticas y su prosificación del poema (1948). Pero, asimismo, siempre sospechamos insuficiente de parte de la crítica el tratamiento del tema marino en este texto de Góngora. Una y otra vez, y cada vez más, desde nuestra lectura este poema era casi una ilusión óptica, como aquella que producen las ondas del agua en un ensimismado observador¹⁰. Es decir, la perfección formal de este poema, su densa intertextualidad, la magia de su lenguaje, iban cediendo poco a poco para nosotros a una vena del propio texto, a una complicidad concertada entre determinadas imágenes. Necesitábamos, entonces, dar razón de la experiencia, casi de espejismo, que nos proporcionaba esta

⁷ Para ofrecer un concepto de tema, Ducrot y Todorov (advirtiendo de antemano que en lo que respecta a la descripción de las unidades del análisis temático tenemos un pobre aparato conceptual), precisan distinguirlo de lo que es un motivo, entonces nos dicen: “El término de motivo se toma del folklore, donde tiene, sin embargo, un sentido diferente (tópicos)ñ aquí designará la unidad temática mínima... El motivo debe distinguirse del tema. Esta última noción designa una categoría semántica que puede estar presente a lo largo del texto o aun en el conjunto de la literatura (el “tema de la muerte”)ñ motivo y tema se distinguen, pues, ante todo por su grado de abstracción y, por consiguiente, por su capacidad de denotación”. En este sentido, indicamos que en nuestro trabajo el tema del mar o subtema de la Fábula (según Jammes) se revela –de manera indirecta o elusiva, típica de Góngora-- a través de diversas metonimias mitológicas (Palemo, Polifemo, Doris, por ejemplo) que a su vez, veremos, son tópicos del mar, motivos entre los cuales tiene papel relevante el de la *muerte-renovación-fertilidad* (Bajtín) que está encarnado por Doris; de alguna manera ésta reúne y reconcilia en sí misma los demás motivos y metonimias. Véase O. Ducrot y T. Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (Ducrot y Todorov 257)

⁸ “Este placer puede ser dicho: de aquí proviene la crítica”, señala Roland Barthes, contrastándolo con lo que él mismo define como un texto de goce que “es absolutamente intransitivo” (1974: 66-7).

⁹ Utilizamos la edición de Alexander Parker, *Fábula de Polifemo y Galatea* (Madrid: Cátedra, 1983).

¹⁰ De una experiencia parecida ofrecen testimonio otros críticos. Walter Pabst, *La creación gongorina en los poemas de Polifemo y Galatea*, nos dice por ejemplo: “El auténtico objetivo de Góngora, su verdadero gozo es la luz. Su deseo, colocar al lector en un resplandeciente mar de luz” (90). Asimismo Andrés

Fábula. Aquellas imágenes, ahora lo sabemos, tenían un común denominador, y era el mar.

Obviamente, hay fundadas razones para no andar tan desamparados en nuestra hipótesis; el tema del mar ha sido tratado atinadamente por la crítica en torno a Góngora (especialmente por Alexander Parker¹¹); pero, sin más alcance que considerarlo sólo un subtema de la *Fábula*, eso sí, importante, sobre todo tomando en cuenta su posterior desarrollo en las *Soledades*¹². Lo que nosotros pretendemos ahora es estudiar el mar como tema autónomo que estructura esta obra. Pero, aclaremos, no se trata de una estructura inmóvil, o de la única organización posible desde esta perspectiva marina; no. Ya que para nosotros el poema está intrínsecamente involucrado con el mar (es uno con este espacio abierto y en movimiento), hemos seleccionado una serie significativa de imágenes¹³ que lo representan, pero que no es óbice para la elección de otro u otros repertorios. De esta manera, nuestro esquema será necesariamente parcial (como lo es una onda marina respecto de otra). Lo que nos interesa realmente destacar es la manera

Sánchez Robayna, "Góngora y el texto del mundo", expresa: "todo, o casi todo, adquiere en el poema gongorino calidad ocular: un mundo celebrado en los ojos" (6).

¹¹ "Si, tras llegar a la acogida del río por el mar, volvemos a mirar el poema, vemos cuán importante es el puesto que asume el mar en el marco de la *Fábula*. Rodea la isla. Se da gran importancia a los dioses del mar. Sin justificación alguna en la mitología" (115). Antes, en las páginas 88-9, este mismo crítico cita una interesante reflexión de Colin Smith en relación directa con el tema que vamos esbozando: "Los orígenes de la vida no son conocidos científicamente, sino explicados mediante frágiles historias, que pueden así seguir siendo glosadas de un modo poético exactamente acorde al arte de Góngora... Los seres humanos y semi-humanos surgen del mar, rica fuente de vida, y, quizás, el origen de toda vida, como lo sugieren los biólogos" ("An Approach to Góngora's Polifemo", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, 230-1). Asimismo, en la página 114 (nota 101), Parker se apoya en la autoridad de Mircea Eliade en torno a estos asuntos: "Las aguas simbolizan el universo entero de lo virtual; son el *fons et origo*, el depósito de todas las potencialidades de la vida; preceden toda forma y sostienen toda creación. La imagen ejemplar de toda la creación es la isla (Sicilia en el texto de la *Fábula*) que pronto 'aparece' de entre las olas. Recíprocamente, la inmersión en las aguas simboliza una regresión a lo pre-formal, una reintegración en el modo indiferenciado de la pre-existencia... Por eso, el simbolismo de las aguas incluye tanto la muerte como el renacimiento" (*Images et symboles*, Paris: Gallimard, 1952, 152-3).

¹² "El tema del mar y de las costas será objeto de un desarrollo aun más notable: relativamente reducido en el Polifemo constituye el tema central de la segunda Soledad (o al menos de sus primeros 700 versos) y del prólogo de la primera" (Jammes 480).

en el que el *corpus* elegido establece una lógica --significativa y discreta solidaridad entre ciertos elementos-- que al mismo tiempo va estructurando el texto general; es decir, la *Fábula*.

Ahora, en el detalle de esta íntima correlación entre el texto general y nuestro *corpus* --de la causa y efecto entre ciertas imágenes que van organizando el poema de Góngora—hemos creído conveniente mantenernos en el plano referencial del texto, en un tipo de análisis que Roland Barthes distinguiría del típicamente estructural¹⁴. No pretendemos, ni mucho menos, establecer una gramática determinista del poema; nuestras unidades no son abstracciones que postulen a su vez a otras aún más abstractas. Nosotros procedemos de un modo formal sólo en la medida en que creemos que existen algunas connotaciones de las imágenes más suscitadas que otras, en la medida en que queremos demostrar cómo esos significados connotativos sustentan nuestro *corpus* y, asimismo, van sustentando el texto del cordobés.

Aparte de la deuda crítica con Roland Barthes, en nuestra metodología también ha sido fundamental el aporte de Yuri Lotman, que nos ha brindado una manera específica de describir el paralelismo existente entre las imágenes seleccionadas¹⁵. Asimismo, en el

¹³Consideramos bajo el término “imágenes” indistintamente metáforas, metonimias y la enunciación llana de la palabra mar.

¹⁴ El análisis (estructural) busca “enfrentándose a todos los relatos del mundo, establecer un modelo narrativo... una estructura o una gramática del relato, a partir de las cuales (una vez descubiertas) podrá analizarse cada relato particular en términos de separación de la norma”. En cambio, nuestra perspectiva crítica guarda afinidades con lo que el mismo Barthes (1972) entiende por “análisis textual”: “no se trata de registrar una estructura sino más bien producir una estructuración móvil del texto... se trata de permanecer dentro del volumen signifiante de la obra (1972: 149-50). Luego, agrega: “Concederemos a nuestro análisis la misma movilidad de la lectura; sólo que esa lectura, en cierto modo, será filmada en cámara lenta. Esta manera de proceder es teóricamente importante: significa que no buscamos reconstruir la estructura del texto sino seguir su estructuración y que consideramos la estructura de la lectura más importante que la de la composición (noción retórica clásica)” (1972: 151). Aunque Roland Barthes se refiere explícitamente a la prosa, creemos que no menos útiles pueden resultar sus reflexiones en el análisis de la poesía.

¹⁵ “Repetition in the balletistic text is the traditional name for the relationship of its belletristic structural elements of comparison which can be realized as antithesis and identity. Antithesis designates the singling

trabajo de M. Bajtin sobre Rabelais hemos encontrado una manera de entender y dar nombre al dinamismo¹⁶ presente en el texto de la Fábula, el cual —en última instancia—es el motivo principal entre aquellos que conforman aquí el tema del mar. Por último, no queremos desdeñar ni minimizar la utilidad de los trabajos --siempre vigentes—de Dámaso Alonso, en particular: “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”¹⁷. Hemos aprovechado de éste un modo concreto de ubicar nuestro repertorio y caracterizar sintáctica y retóricamente cada una de sus unidades.

II. Algunas lecturas de la Fábula

Intentaremos hacer un breve recuento crítico de algunas de las lecturas más significativas de nuestro poema, pero, eso sí, teniendo presente sobre todo sus diálogos con la nuestra. Es decir, por un lado revisaremos sucintamente los diferentes enfoques teóricos y metodológicos y, por el otro, daremos relieve a sus aportes concretos para nuestro trabajo.

II.1 Dámaso Alonso: las fórmulas del estilo

out of the opposite in the similar (the correlative pair); identity, the combination of that which seems different; analogy, the isolation of the similar in the different, is a variety of antithesis” (Lotman 36)

¹⁶ Este dinamismo es el del motivo de la *Muerte-Renovación-Fertilidad* que ha ocupado el primer lugar en la obra de Rabelais y que éste percibe “en todas sus variaciones y matices, no en el estilo elevado de los misterios antiguos, sino más bien en un estilo carnavalesco, el de la fiesta popular” (Bajtin 295). Creemos que este esquema se puede aplicar de manera especialmente productiva en la descripción de los textos barrocos. Estos, en lo fundamental, so serían sino cadenas de imágenes en constante proceso de multiplicación, que nacen y se metamorfosean a la luz del principio de *Muerte-Renovación-Fertilidad*. A su vez, este principio creemos ilustra la fisonomía misma del mar, su movimiento característico. Antes del mar era el caos (“Ante mare... erat toto naturae uultus in orbe, quem dixere Chaos”) que, según Ovidio, un demiurgo desconocido trastocó muy al comienzo (6).

¹⁷ “Entran la alusión y la perífrasis dentro del carácter general de la poesía de Góngora; la segunda esquiva la palabra correspondiente a un concepto de realidad; la primera pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencia (la mitología greco-romana en nuestro caso). Ambas se completan hasta tal punto que la mayor parte de las veces aparecen asociadas” (Alonso 1955: 108).

En lo fundamental esta lectura ubica el tema de la *Fábula*, la analiza estilísticamente¹⁸, y la explica dentro y por el Barroco: “Góngora la intuyó [la *Fábula*] como una serie de temas de amor hacia Galatea, hacia la belleza: el amor del monstruo; el amor de toda una isla; el amor de Acis. Sólo el amor de Acis armoniza con la belleza de Galatea: sólo él será el correspondido. El amor de Polifemo, amor monstruoso, grotesco, es repellido, antitético de la Belleza” (1984: 211-2). Luego agrega: “Lo mismo que en nuestra fábula al tema de Galatea está opuesto el de Polifemo, así en la realidad del arte barroco, junto al contenido de belleza que desde Tetrarca ha ido heredando la poesía europea, hay ese elemento nuevo... empujón como de fuerzas telúricas, prurito expresivo de lo fuerte, lo abundante, lo lóbrego, lo deforme... El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva... es una enorme *coincidencia oppositorum*” (1984: 226-7).

Según Alonso, entonces, la coincidencia de opuestos que es el barroco explica el tema de la *Fábula*, y viceversa. Esto provoca un bimembrismo exagerado en su lectura, bimembrismo temático que además --así como la relación entre nuestro poema y el Barroco—justifica su análisis estilístico, y viceversa. Citamos: “sin necesidad de estadísticas, cualquier lector de poesía del Siglo de Oro sabe que nadie prodigó más la técnica de la bimetración ni con más exquisitos matices que don Luis de Góngora” (1955: 122). Lo cual también induce a decir a un crítico como Alexander Parker: “Alonso ve la forma del poema como un libreto con dos temas, Polifemo (oscuridad) y

¹⁸ Respecto a la noción de la estilística o estilos hemos recurrido nuevamente a Ducrot: “Definiremos más bien el estilo como la elección que debe hacer todo texto entre cierto número de posibilidades contenidas en la lengua. El estilo así entendido equivale a los registros de la lengua, a sus subcódigos... Y la descripción estilística de un enunciado no es otra cosa que la descripción de todas sus propiedades verbales” (344). Y éste es precisamente el ámbito de la crítica de Alonso.

Galatea (luz), que alternan a lo largo del poema y reaparecen con variaciones en cada ocasión” (85).

En realidad, este principio de simetría bilateral es válido en muchas de las descripciones de la lengua del poema (pensamos sobre todo en la simetría de las octavas). Mas nosotros requerimos guiarnos por un principio más plural, quizá “carnavalesco” y arbitrario pero que creemos que está más ceñido al carácter polivalente, proliferante¹⁹, metamorfoseante del texto. Y esto es así porque básicamente estamos asumiendo otro sesgo, no sólo metodológico, sino también teórico respecto al de Dámaso Alonso. Es decir, en palabras de Ducrot: “postulamos que en todo enunciado lingüístico se observa un determinado número de relaciones, de leyes, de obligaciones que no pueden explicarse por el mecanismo de la lengua sino únicamente por el del discurso” (96). Por lo tanto, al situarnos en la perspectiva del discurso rescatamos un tipo de unidades en el texto (Barthes, por ejemplo, las denomina *lexías*²⁰) que difieren de las de la estilística propiamente dicha y que, asimismo, exigen una metodología diferente.

Sin embargo, en cuanto a nuestros fines, lo más notable de esta lectura —sin mencionar la excelente, aunque discutible, prosificación del poema—es la demostración de la perífrasis elusiva como el recurso sintáctico básico por el cual se otorga el movimiento figurativo, imaginario, al texto de la Fábula: “En la perífrasis, la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa” (Alonso 1955: 93). El significado elíptico de este recurso --que, según Severo Sarduy,

¹⁹ La proliferación “consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita de cuya lectura --que llamaríamos lectura radial-- podemos inferirlo” (Sarduy 170).

²⁰ “son unidades de lectura... Evidentemente una *lexía* es un significante textual pero... nuestro objeto no es observar significantes (nuestro trabajo no es estilístico) sino sentidos”, luego agrega que estamos en el plano del discurso y no de la lengua (Barthes 1972: 150).

“es ese tema regularmente repetido (repetido como ausencia estructurante, como lo que se elude) (1972: 58)-- es lo que hemos de observar de manera esencial en nuestro trabajo ya que, creemos, la palabra “no expresa” por excelencia en este texto es el mar. Y para esto procederemos, también según la misma fuente, de la siguiente manera: “La cadena longitudinal de la perífrasis describe un arco: la lectura radial de esos fallos (los significados elípticos) permite descifrar el centro ausente (Sarduy 1972: 58). Ahora, estos significados ausentes, como quizá resulte obvio, están expresados mayoritariamente en la *Fábula* por metonimias mitológicas; he aquí nuestro *corpus*.”

Por otro lado, no ignoramos que Dámaso Alonso, quien también privilegia el protagonismo de la metáfora en este poema, nos dice: “Todo el arte de Góngora puede reducirse a un constante intento de eludir la representación directa de la realidad (origen de la perífrasis) sustituyéndola por otra que indirectamente la evoque... Esto se verifica centralmente en la metáfora, sustitución total” (1984: 172). Metonimia y metáfora²¹, pues, ambas como sustitución del nombre, la primera parcial y la segunda total (Alonso 1984: 165-6) constituyen el tejido en donde hemos de buscar nuestro repertorio, algunas realizaciones del tema del mar, algunos de sus motivos, sin menoscabo de la pertinencia de otros en el espacio textual.

II.2 Robert Jammes: la falacia de la intención del autor

“¿Por qué y con qué intención concibió y redactó Góngora el *Polifemo*?” (Jammes 450). Esta pregunta revela y resume la teoría y estrategia argumentativa del trabajo de este autor francés. Le interesa desentrañar la intención del autor cuando, desde la teoría

²¹ “Utilizando la terminología de Greimas, puede decirse que el lexema que forma metonimia o sinécdoque no es sentido como extraño a la isotopía (homogeneidad semántica de un enunciado o de una parte de un enunciado), salvo en casos particulares muy raros. Al contrario, la metáfora a condición de que sea

de la recepción, sabemos muy bien que “leer equivale siempre a reescribir. Ninguna obra, ni la evaluación que en alguna época se haga de ella puede, sin más ni más, llegar a nuevos grupos humanos sin experimentar cambios que quizá las hagan irreconocibles” (Eagleton 24).

Jammes, con este fin, pone en práctica una ambiciosa clasificación de los temas “tratados por Góngora en los veinticinco mil versos aproximadamente que escribió de 1580 a 1626” (Prefacio). Y cree encontrar su respuesta, es decir “lo que el autor quiso expresar en definitiva” (Prefacio), en el significativo desarrollo –en comparación con la *Metamorfosis* de Ovidio, texto modelo para el cordobés-- del encuentro de Acis y Galatea (160) versos. En resumen, Jammes considera que lo que Góngora básicamente se planteó en la *Fábula* fue reelaborar el tema del amor: “Lo que en Ovidio no es más que una manifestación bastante elemental, convencional y casi vulgar del corazón humano, se convierte en Góngora en un sentimiento asombrosamente profundo y diverso enriquecido, podríamos decir, con toda la experiencia acumulada por la humanidad en el transcurso de los dieciséis siglos que separan las dos obras” (453).

Sin embargo, desde la óptica de nuestro trabajo, creemos que esta lectura aporta algo más decisivo en cuanto a la poética del cordobés, y es distinguir los temas presentes en la *Fábula* de una manera más objetiva y equilibrada que Dámaso Alonso. De esta manera, Jammes indica: “El tema dominante del amor va acompañado de tres temas armónicos: el tema de la abundancia rústica..., el tema del mar..., y el tema de los navegantes fabulosos” (452). Por lo tanto, este estudioso ha precisado y destacado -- aunque sea con rango secundario-- el tema del mar en el texto: “rico de desarrollos

viviente y produzca imagen, aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que está inserta” (Le Guern 18-9).

posibles en torno al tema de las Nereidas y, en general, de la poesía de las costas y fondos submarinos” (452).

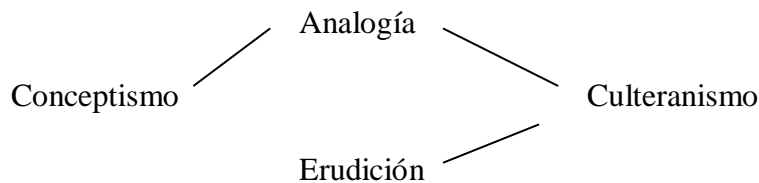
II.3. Alexander Parker: la retórica conceptista

Esta lectura quiere ser el complemento de la de Dámaso Alonso. El crítico inglés --citando el juicio que le merece a Gracián este poema de Góngora: “aliñado, elocuente y recóndito”-- se reserva la tarea la tarea de estudiar lo “recóndito” ya que sugiere, no sin sutil ironía, que al español le correspondió estudiar sólo lo “aliñado” (Parker 91). Poco antes había dicho: “La dimensión sensorial continúa dominando la visión del crítico [Alonso] incluso a pesar de que las sensaciones no sean ya nebulosas” (85). En otras palabras, según se desprendería de esta división del trabajo, es como si el crítico español sólo se hubiera ocupado del significante del poema para que ahora el inglés venga a ocuparse del significado.

Con este fin, Parker, basándose en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián resume del modo siguiente su propósito: “Buscar la unidad poética de la obra a través de la concentración en la agudeza de sus modelos metafóricos” (91), para “contribuir considerablemente a la comprensión de la forma y estructura del poema en su época” (80). Respecto a esta segunda parte de su propósito --en realidad indesligable de la primera-- que coincide con el de Jammes (intención del autor) creemos que ya hemos emitido, aunque concisa, claramente nuestra opinión. Cabría ahora más bien hacer un comentario de sus ideas en torno a Gracián que guarden, asimismo, alguna relación con nuestro trabajo.

Para el efecto, es decir, para hablar acerca del ingenio, el concepto y la agudeza --sobre los cuales existe profusa y dispar bibliografía que no es materia de nuestro estudio--

permítasenos al menos cotejar las ideas fundamentales de Parker con las de Lázaro Carreter. Según este estudioso español, en Gracián el concepto --piedra de toque de la discusión-- se confunde con el principio de la analogía²². Es decir, es en lo raigal un acto que consiste “en trabar relaciones entre los diversos objetos” (43). Así, el llamado culteranismo de Góngora sería esquemáticamente la suma de este principio analógico (conceptismo) más la erudición: “la culta dificultad postulada por Carrillo y, después, por Jáuregui” (43). Graficamos:



Esta interpretación de Lázaro Carreter del conceptismo, “arte de relaciones y metamorfosis” (38), le otorga una dimensión abierta a la lectura de la *Fábula*, una posibilidad de que el lector, así como hizo el poeta, entable “relaciones radiales entre un centro poético... y una serie de elementos dispares y no comunicados entre sí” (23). No sucede lo mismo desde la lectura de Parker; aquí el concepto de Gracián no se confunde con la analogía (“acto”) sino que es a un tiempo además “idea” y “expresión verbal” (162). Es decir, en la lectura del investigador inglés aquel término es quizá justificadamente más complejo, pero su ámbito de referencia es menos libre, lineal y no radial; siempre hay un “significado básico” (50) por descifrar y esto, a nuestros ojos, más

²² Antonio Carreño sintetiza: “la analogía infiere una imagen que por similitud y diferencia evoca, asocia o encadena otra” (146); luego, agrega --algo fundamental para entender de una vez lo que tienen en común las imágenes de nuestro *corpus*-- “en el campo de la representación simbólica se extiende [la analogía] a la

que hacerla autorizada (que lo es, y mucho, e incluso muy sugerente) la hace desgraciadamente autoritaria. En el fondo, Parker quisiera arrogarse la exclusividad de haber explicado todo el conceptismo de Góngora tal como Dámaso Alonso, según él, “ha explicado completamente el culteranismo” (85). No hace falta, creemos, explayarnos más sobre con cuál de aquellas dos lecturas pactamos; es, sin duda, la interpretación de Lázaro Carreter más afín con nuestra teoría y metodología. Y más bien pensamos, con Antonio Vilanova, que es el sentido metafórico (analógico, en términos de Carreño) el “único inteligible para el lector moderno” (329).

Sin embargo, no debemos soslayar la extraordinaria importancia que Parker otorga al tema del mar en la *Fábula*; amplificando el texto citado en la nota número 5: “Sin justificación alguna en la mitología, Góngora hace que los tritones Glauco y Palemón le hagan la corte a Galatea, ella misma una ninfa del mar. Acis es el hijo de una ninfa del mar. Polifemos es el hijo de Neptuno; y la diosa que preside el poema, Venus, nació también del mar. A la luz de la metamorfosis de Acis, parece como si el género humano, simbólicamente, hubiera nacido del mar y retornara a él”. Esta es la pista que hemos de seguir en nuestra lectura.

II.4. Nuestra lectura: una relectura

La *Fábula de Polifemo y Galatea* de don Luis de Góngora, excluyendo la dedicatoria al conde de Niebla, se abre y se cierra con el mar: “Donde espumoso el mar siciliano” hasta “Doris” (metonimia mitológica). Círculo, pues, que, como esperamos demostrar, está sosteniendo el texto como un tema de múltiples motivos (tópicos). No sólo es el espacio de la anécdota. Ni tampoco es sólo la colección de alusiones

metáfora y a los múltiples niveles retóricos con los que hace frontera: la metonimia, sinécdoque, catacrexis” (147).

mitológicas que brindan los personajes principales de la Fábula (Galatea, Acis, Polifemo), y le otorgan al texto un hilo narrativo y su efecto de realidad. Más bien, pensamos que el tema del mar o, para ser más precisos, uno de sus motivos predominantes está en la base del dinamismo textual, de la proliferación que a todo nivel comprobamos en este poema de Góngora. Aquel motivo predominante, postulamos, está encarnado en “Doris” y se trata del de la *Muerte-Renovación-Fertilidad* señalado por Mijail Bajtin (ver nota 10), pero que también podemos ubicar, desde una perspectiva antropológica, en el simbolismo general de las aguas (ver la referencia a Mircea Eliade en la nota 5). De esta manera, por ejemplo, y gracias a la acción fundamental de las aguas, toda imagen del mar en el texto será siempre parcial: a partir de nueva información se renovará, dando lugar a nuevos productos, a un nuevo grupo de imágenes. Y esto es precisamente lo que analizaremos en nuestro *corpus*, cómo se establece dicha circularidad.

Con la intención de ilustrar en un esquema lo hasta ahora expuesto hemos de partir de la división de los temas que efectúa Jammes en la Fábula. Así tenemos en ese orden:

Temas	1. Amor		Galatea
	2. Abundancia		Acis
	rústica	metonimias	Polifemos
	3. El mar	mitológicas	
	4. Navegantes	fundamentales	Palemo
	fabulosos		Neptuno
			Doris

Palemo	Motivos	Erótico
Neptuno		Fiero
Doris		Bienhechor (<i>Muerte-Renovación-Fertilidad</i>)

Como podemos observar, y más adelante intentaremos demostrar, el tema del mar --basándonos en sus metonimias-- crea por lo menos dos bloques de personajes. Por un lado, están Galatea, Acis y Polifemo, los protagonistas clásicos de esta Fábula; y por el otro están Palemo, Neptuno y Doris, en un paralelismo semántico que nos invitaría a establecer otra historia de amor (tema al cuadrado). Pero esto no es exacto, aunque sea en principio tentador afirmarlo; es casi exacto, eso sí. En realidad Doris es la invitada de piedra en esta fiesta de las correspondencias; ella no es semánticamente paralela y equivalente a Galatea; ella es algo más: el motivo privilegiado donde coinciden y se conciertan los demás tópicos del mar (el erótico, Palemo, y el fiero, Neptuno); ella es la madre, el aspecto bienhechor del mar (salva a los náufragos, sirve a los pescadores, sostiene los navíos). Luego veremos que la que sí es paralela y equivalente a Galatea es Sicilia: isla, mas ninfa ella también. Sicilia es el auténtico gozne entre ambas historias de amor.

III. Imágenes del tema del mar en la Fábula

III.1. Repertorio

Como indicamos en la nota número 7, consideramos bajo el término imágenes indistintamente metáforas, metonimias y la enunciación llana de la palabras mar.

Asimismo, señalamos para cada secuencia si se trata de una alusión o de una perífrasis aunque “ambas se completan hasta tal punto que la mayor parte de las veces aparecen asociadas” (ver nota número 11).

1. “Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo” (vv. 25-6)
(perífrasis de Palemo)
2. “Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio *el reino de la espuma*” (vv. 97-8)
(metáfora lexicalizada, perífrasis de Palemo, alusión al mar)
3. “Marino joven, las cerúleas sienes,
del más tierno coral ciñe *Palemo*” (vv. 121-2)
(metonimia mitológica, alusión al mar)
4. “perdonado algo más que Polifemo,
de la que, aún no le oyó, y, calzada plumas,
tantas flores pisó como él *espumas*” (vv. 126-8)
(metonimia mitológica, alusión a Palemo)
5. “Huye la ninfa bella; y el marino
amante nadador, ser bien quisiera,
ya que no áspid a su pie divino” (vv. 129-31)
(perífrasis de Palemo, alusión al mar)
6. “Oh cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra” (vv. 135-6)
(metáfora, perífrasis de Palemo, alusión al mar)

7. “Sin aras, no: que el margen donde para
del *espumoso mar* su pie ligero” (vv. 153-4)
(perífrasis de Palemo)
8. “monarca de esas grutas hondas” (vv. 153-4)
(metáfora, perífrasis de Neptuno, alusión al mar)
9. “Marítimo alción roca inminente
sobre sus huevos coronaba el día
que *espejo de zafiro* fue luciente
10. la *playa azul*, de la persona mía” (vv. 417-20)
(metáforas lexicalizadas, perífrasis del alta mar, alusiones a Neptuno)
11. “Yugo aquel día, y yugo bien suave,
del *fiero mar...*” (vv. 437-8)
(metáfora lexicalizada, perífrasis de Neptuno)
12. “De los nudos, con esto, más suaves,
los dulces dos amantes desatados,
por duras guijas, por espinas graves
solicitan *el mar* con pies alados” (vv. 473-6)
(enunciación llana del mar)
13. “Viendo el fiero jayán, con peso mudo
correr *al mar* la fugitiva nieve” (vv. 481-2)
(enunciación llana del mar)
14. “Con lágrimas la ninfa solicita
las deidades *del mar*, que Acis invoca” (vv. 493-4)

(enunciación llana del mar)

15. "Doris"

Este es un repertorio de 15 secuencias que, como hemos formulado más arriba, está dividido en tres bloques que representan cada uno de ellos el mar: 1-7, el mar de la superficie y las riberas, "el reino de la espuma", Palemo, motivo erótico; 8-11, el mar de las profundidades, Neptuno, motivo del mar sordo o fiero; 12-15, Doris, el tópico maternal, bienhechor del mar.

III.2 Análisis

Secuencia 1: "Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo"

Como bien dice Mircea Eliade: "La imagen ejemplar de toda creación es la Isla que de pronto "aparece" de entre dos olas (ver nota número 5). Y es esto justamente lo que sucede en el principio mismo de esta Fábula, Sicilia nace como Venus de entre las aguas. Es decir, no indica sólo el lugar de la historia tal como lo leemos en la prosificación de Dámaso Alonso: "Antes que nada, nos indica el poeta el lugar de la acción" (1984: 573); como lo afirma Antonio Vilanova discutiendo el adverbio de lugar ("Donde") y remontándose a sus fuente (312); o como lo interpreta, por ejemplo, Parker: "Sicilia es el escenario pastoral del poema" (92). Creemos muy limitado el comentario de José Pellicer ("pintando el sitio imita a los clásicos todos") (cit. por Vilanova, 311). Más bien Góngora desliza el "Donde" --en un caso típico de anfibología-- directamente al pie de la humanizada Sicilia. Esto mismo también lo señala Vilanova: "Góngora ha procedido a la humanización del promontorio Lilibeo, cuyo pie la espuma argenta de plata" (329).

Tenemos de entrada en este poema, pues, un caso de animización. Sicilia no es sólo una isla, anfibia ella también, Sicilia es una ninfa que desdeña al mar: en paralelismo de identidad con Galatea (ver Lotman, nota 9). Es desde esta óptica como debemos entender la descripción que junta a ambas en la estrofa 19 (un cuarteto de la octava para cada una); y, es más, desde aquí quedan asimismo iluminados unos versos de sutil erotismo: "Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece" (v. 137). La isla no es sólo, pues, feraz y abundante.

Mas, en esta secuencia, ante quien en realidad también estamos es Palemo, del cual el verso "Donde espumoso el mar Siciliano" no es sino su perífrasis. "Marino joven" (v. 121), rico dios de las riberas (v. 123), "amante nadador" (v. 130); Palemo encarna el tópico del mar que avanza tercamente enamorado hacia la tierra (Sicilia) y, analógicamente (nota 9), es Acis. Sobre este último personaje mitológico, apunta muy bien Aurora Egido: "La dialéctica entre la tierra y el agua, expresión del amor imposible de los dioses marinos que por más que rodeen la isla jamás darán alcance a la ninfa, se resuelve con la mutación renovadora de Acis" (395). Es decir, Sicilia es la ninfa de Palemo como Galatea es la ninfa de Acis; aunque éste, como sabemos, por haber conseguido su objetivo tuvo que cumplir un destino trágico.

Ahora, es importante reparar asimismo que en el cotejo de fuentes que hace Vilanova del epíteto "espumoso" este estudioso destaque un pasaje del *Arauco Domado* de Pedro de Oña como próximo al de la *Fábula*. El fragmento es el siguiente:

"Entró por donde el cano mar se espuma,
Delante de su gente, el nuevo Marte" (316)

Lo que queremos puntualizar, una vez más, es la antropomorfización del mar ("cano" es un adjetivo que pertenece al campo semántico de cabeza y se refiere figurativamente a un anciano, *Diccionario de la Real Academia Española*); es decir, "espumoso" es como una parte del cuerpo del mar, su vértice evidente, de sutiles y no desdeñables connotaciones eróticas sobre todo si es que estamos hablando aquí de Palemo. Esta metonimia mitológica es entonces, a través del epíteto "espuma", la sustancia misma de la fertilidad; motivo que pensamos le lleva a decir a W. B. Yeats:

"flash fishlike; nymphs and satyrs
copulate in the foam" (324)

Por otro lado, , y conectando con la siguiente parte de nuestro análisis, Sicilia (la tierra) es en su superficie un regalo a la vista, pero en su interior oculta un monstruo: Polifemo. La imagen "Donde espumoso el mar siciliano" tiene en sí misma, pues, el principio de su propia *muerte y renovación* como imagen, principio que la hará proliferar en otras: las que conciernen al monstruoso cíclope o a su padre Neptuno (secuencias 8-11).

Secuencias 2-7

Estas imágenes guardan un claro paralelismo por identidad (nota 9). De acuerdo con el principio dinámico señalado por Bajtin (el de la *Muerte-Renovación-Fertilidad*), este conjunto sería --considerado como una sola imagen-- el momento estable de la misma y, de hecho, la confirmación del carácter erótico de la primera parte de nuestro *corpus* y, por ende, de la *Fábula*.

Secuencia 8-11

Polifemo es por sí mismo metonimia mitológica del mar, pero no de cualquier mar, sino de aquel "fiero" (v. 438) y "monarca de esas grutas hondas" (v. 403) que son en realidad epítetos y tópicos del dios supremo del mar: Neptuno. Por tanto las características atribuidas al padre son asimilables al hijo, Polifemo; es decir, estamos otra vez en un caso de paralelismo por analogía (nota 9). Entonces, de las espumas (secuencias 1-7) hemos pasado al hondo mar.

Durante este canto del cíclope --que por su extensión (estrofas 43 a 59) pareciera un poema dentro de otro poema en la *Fábula*-- además del cambio semántico indicado, también ocurre en el texto una alternancia de voces muy significativa para la estructura del mismo. De esta manera, incluyendo lo que sucede o el cambio que se opera en la tercera parte de nuestro repertorio, tendríamos el esquema siguiente:

	Estrofas	
	1 a 43	Narrador
Alternancia de voces	44 a 56	"Polifemo"/ En contrapunto con los silenciosos amantes (Galatea y Acis)
	57 a 63	Narrador

Otro cambio que nos llama la atención entre la primera y la segunda parte de nuestro repertorio es el operado en torno a las imágenes que los integran; se ha pasado de la metonimia, preponderante en la primera parte, a la metáfora --aunque sea lexicalizada-- característica de la segunda. En síntesis, agrupados todos estos cambios, podríamos afirmar que estamos en el momento coral de esta sinfonía (comenzada con una obertura de las "espumas"), pero no sólo por el contrapunto de voces que ejecutan "Polifemo" y

los "silenciosos amantes", sino también por la densidad y color inherente al cambio en el tipo de imágenes; densidad, profundidad, resonancia mayores, acordes con el cambio semántico operado. Mas plenitud y derroche que --asi como en las sinfonías-- asimismo exige un remanso cuya secuencia necesaria (la tercera parte de nuestro repertorio) debe estar caracterizada por la brevedad y la parquedad.

De esta manera, entonces, podemos concluir que las imágenes que conforman la segunda parte de nuestro *corpus* y que se ligan unas a otras según un paralelismo de identidad (nota 9), se reproducen esta vez en nuevas imágenes por una lógica diferente de la observada entre las secuencias 1-7 y 8-11. En realidad, el principio de *Muerte-Fertilidad-Renovación* actúa exigiendo un cambio necesario en el clímax generalizado del discurso, un cambio que introduzca la coda en la sinfonía de la *Fábula*.

Secuencias 12-15

Recuperado el discurso por parte del narrador, esta secuencia de imágenes coincide con la ira de Polifemo y la muerte de Acis. Ahora, por lo tanto, es preponderante la acción en el poema y, en consecuencia, las imágenes --si es que es posible hablar con propiedad de ellas-- reflejan esta emergencia, el auxilio que Galatea y Acis invocan del mar. Discurso sobrio y austero, pues, dada la riqueza de la acción y que pone de relieve los hechos, entre éstos el más importante: la respuesta maternal de "Doris" (v. 503). Imágenes del mar coincidentes con esta economía, ni metáforas ni metonimias. Crisis del paralelismo, de la iconicidad. Lenguaje digital que al unísono señala al mar con los jóvenes protagonistas: "el mar", "al mar", "del mar", "Doris" (la mar). Todas las formas abreviadas y posibles de nombrar el océano. También todos los géneros: "In the Polifemo we find an unregulated circulation of signs, and, indeed, of

sexes", nos dice Paul Julian Smith (66). Pero esto y --citando a este mismo autor-- otras "per-versiones" (54) de los textos de Góngora creemos no deben verse como el "collapse of the economy of meaning" (67), sino más bien como consecuencia del motivo predominante del mar en la Fábula; esto es, "Doris"; esto es, el tópico bienhechor; esto es, la actuación misma del principio de *Muerte-Renovación-Fertilidad* que, repetimos una vez más, es el origen del carácter polivalente, proliferante y metamorfoseante del poema.

Conclusión

Estimamos que hemos cumplido en subrayar la gran importancia que tiene el mar como tema estructurante de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Tal como lo anticipamos en la fundamentación del trabajo, pensamos que hemos mostrado cómo nuestro *corpus* establece una lógica que al mismo tiempo va estructurando el texto de la Fábula. Y creemos también que ha quedado muy claro cómo en la base de esa lógica está actuando el motivo marino por excelencia, el de la *Muerte-Renovación-Fertilidad* encarnado en la metonimia mitológica, "Doris", y que, asimismo, es el origen de la polivalencia y la circularidad de los signos en el poema; y también la explicación --tal en Ovidio-- del carácter metamorfoseante en esta obra de Góngora.

Por otro lado, y en consonancia con la naturaleza radial del poema, creemos que hemos ensayado un tipo de lectura no autoritaria; es decir, abierta en más de un sentido e incluso llena de fisuras, de fugas; en una palabra, analógica, pero al mismo tiempo en diálogo con la tradición de lectura de esta obra. En fin, según también lo señalamos en la fundamentación, nuestra lectura ha intentado permanecer en el volumen significativo de la

obra y brindar una estructuración móvil del texto y, esperamos, lugar donde se pueda vislumbrar el placer que la guió.

BIBLIOGRAFIA

Acosta, Luis

1989 *El lector y la obra*. Madrid: Gredos.

Alonso, Dámaso

1984 Góngora y el gongorismo en *Obras Completas, VII*. Madrid: Gredos.

1955 *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.

Bajtín, Mijail

1989 *La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Barthes, Roland

1989 *S/Z*. México: Siglo XXI.

1974 *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

1972 "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe". *Comunicaciones*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carreño, Antonio

1992 "De Conciertos y 'Desconciertos'. La analogía en la lírica del Barroco: de Góngora a Sor Juana". *Voz y letra*, 143-156.

Ducrot, O.

1974 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eagleton, T.

1984 *Teoría literaria*. México: FCE.

Egido, Aurora

1980 "Góngora". *Historia Crítica de la Literatura Española, III*. Barcelona: Crítica.

Jammes, R.

1987 *La obra poética de Don Luis Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.

Lázaro Carreter, F.

1984 *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra.

1953 *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

Le Guern, M.

1985 *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra

Lotman, Yuri

1976 *Analysis of the poetic text*. Michigan: Ardis/ Ann Arbor.

Ovidio, P.

1964 *Metamorfosis*. Barcelona: Alma Mater.

Pabst, W.

1966 *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*. Madrid: RFE.

Paz, Octavio

1974 *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Parker, A. A.

1983 *Fábula de Polifemo y Galatea*. (ed.) Madrid: Cátedra.

Princeton

1972 *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.

Sánchez Robayna, A.

1983 "Góngora y el texto del mundo". *Sintaxis* 1(Tenerife), pp.

Sarduy, S.

1986 "El Barroco y el Neobarroco". *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 167-181.

1972 "La metáfora al cuadrado". *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Smith, P. J.

1989 "Góngora and Barthes". *The Body Hispanic. Gender and Sexuality Spanish and Spanish American Literatura*. Oxford: Clarendon Press.

Vilanova, A.

1957 *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: CSIC.

Yeats, W. B.

1986 *The Collected Poems*. New Cork: Macmillian.

La novela como responso y elegía: La distribución de lo lírico

en *Fortunata y Jacinta*

Introducción

Los buenos narradores --y también los buenos poetas-- son aquellos que saben entregarse a su discurso, que saben cuándo y cómo mostrarse enteros en él y, asimismo, la manera de evitar esto, de soslayarlo o cancelarlo --sin dejar de mantener interesado al lector-- en salvaguarda de la eficacia de su propio discurso; esto es algo análogo a lo que, por ejemplo, ocurre en el erotismo, como nos dice Roland Barthes: “es la intermitencia la que es erótica” (17). En *Fortunata y Jacinta*, creemos, tenemos un narrador que sólo se da a conocer plenamente en sus “poemas”; textos estos todos de amor, de diferentes tipos de amor, y posibles de analizarse en su particular prosodia; textos dispuestos cuidadosamente en la estructura de la novela, y sutilmente ensamblados en la urdimbre de la prosa²³. Poemas puestos en boca --al menos en una oportunidad-- de la mayoría de los personajes más importantes; en el instante preciso que en un rapto de lucidez se

²³ La justificación para considerar la relevancia de la poesía en las novelas de Galdós, se la debemos, en alguna proporción, a este mismo escritor; en *El Dr. Centeno*, creemos que sin ironía, nos dice en un aparte: “la poesía se mete en todas partes, aun donde parece que no la llaman, y así, cuando se cree encontrarla en los arroyuelos [alusión a la poesía cursi o falsamente bucólica], aparece en las matemáticas. ¡Cuántas veces, en un bosque de versos, no se encuentran ni rastros de ella, y se la ve callada, discreta, vestida con túnica de verdad en la zarza luminosa de una fórmula, enteramente contraria a las formas del Arte!” (1966: 1304). Este mismo espíritu de contradicción, y otro que esperamos demostrar en este ensayo, lo lleva a incluir la poesía en su prosa. Asimismo, como nos dice Sebastián de la Nuez, si bien es cierto nuestro autor “enfrenta el realismo con el lirismo idealista que merma las dotes de observación del español hacia las cosas reales” y “como lector y como prologista de libros de poesía, tuvo una clara tendencia a elegir la poesía satírica y humorística”; no es menos cierto que “establece, en sus críticas de la poesía contemporánea, una clara oposición entre el realismo naturalista, relato folletinesco y el puro lirismo lleno de profundo mensaje moral y de exquisitos sentimientos” (130). En síntesis, Galdós tiene “un elevado concepto de ella [la poesía] que se la quiere guardar, celosamente, de los malos poetas que la prostituyen y matan” (121). A Galdós siempre le interesó la poesía.

encuentran consigo mismos²⁴ --transitoria, mas esencialmente-- por la honestidad que trae el amor o el desamor a sus vidas.

Diríamos que estructuralmente estos poemas --por ejemplo, el de Maxi, el de La Dura, el de Fortunata o, incluso, el del mismo narrador-- revelan el yo de Galdós; es decir, el sujeto de la escritura presente en su obra.²⁵ Esto, a pesar y a través de un discurso aparentemente no marcado, caracterizado por la colosal enumeración de datos y sucesos; de modo equivalente a cómo la elegía por la alcahueta Trotaconventos en el Libro del buen amor revela, según Pedro Salinas, el yo del arcipreste: “se entrega a su tema, lo vive entero, sin la duplicidad intelectual implícita en la parodia burlesca” (54). Es más, pensamos que ambos narradores, Galdós y el Arcipreste, guardan una afinidad básica en cuanto a la actitud frente a sus personajes, siguiendo a Salinas: “no distinguió en el mundo [el Arcipreste] entre las innumerables formas con que la vida se le presentaba y las tenía a todas por buenas, con tal de que palpitaran y le conmovieran” (54). Al narrador de Fortunata y Jacinta sus personajes sólo le conmueven cuando aman y, a su vez, cuando esto sucede, son los momentos más intensos e íntimos que comparte con el lector. Intensidades del texto, figurativamente saltos a otra dimension discursiva, que complementan a los “zigzagueos” de la narración u oscilaciones del punto de vista (Kronik 52). Son lo excepcional frente a una constante en el texto: la recreación costumbrista, el chisme político, el apunte histórico, la gracia del refranero y el lenguaje popular, la simbología de los nombres, la descripción exacta y el ritmo monótono de la

²⁴ En contraste con la alienación que pareciera estar bien asentada y generalizada entre los personajes de la novela; a decir de Ricardo Gullón: “llevan en el cerebro ese cascabel que se llama idea fija” (251).

²⁵ De modo semejante a como, en la obra en verso de Quevedo, podemos distinguir frente a “tipos de emisor muy ficcionados: el consejero, el encomiasta, el plañidero, el pastor, el murmurador, el cínico, el pícaro, el cornudo, etc. [...] tipos de emisor menos o nada ficcionados, que parecen dirigirse no a un destinatario interno del poema, sino al lector directamente o indirectamente [...] Y aquí las tres voces

prosa.²⁶ Lo ordinario de la condición humana --dicho sea de paso tratada con bastante indulgencia-- frente a lo extraordinario del amor; ambos, un homenaje común de la memoria, pero a los que otorgaríamos denominación diversa: responso para lo ordinario, elegía para lo extraordinario.

El intento por parte del narrador será, entonces, querer salvar por la poesía algo que inevitablemente va a luchar hasta sucumbir contra el destino, el amor. Y es que destino tenemos, y mucho, en esta obra; no sólo como muerte²⁷, sino porque “lo que se desea no se tiene nunca” (Ribbans 218). Es algo así como el mundo al revés: Juan no es el albañil de Fortunata, Moreno no es el marido de Jacinta, Feijóo no tiene 20 años menos, y La Dura no es una santa a la manera eclesiástica pero sí una mística, etc. Los poemas de Galdós tratarán de preservar para el lector aquellos momentos estelares del amor o del desamor, y es que en estos “ se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás [...] mientras el tiempo de la parodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical” (Barthes 90).

Distribución de los “poemas”

Los poemas de amor o desamor son simultáneos con los momentos de máxima tensión en la evolución de la conciencia de los personajes, la pasión así acendrada es,

mayores son las del penitente (en la poesía moral), la del creyente (en la religiosa) y la del amante (en la amorosa), refiriéndome sólo a la poesía ‘grave’” (Sobejano 49).

²⁶ Respecto al ritmo monótono de la prosa, y a la función que cumplen los “poemas” en esta novela, se estaría ilustrando lo que lúcidamente señala otra vez Roland Barthes: “es el ritmo de lo que se lee y de lo que no se lee [como prosa] aquello que constituye el placer de los grandes relatos” (19).

²⁷ No debemos soslayar, en cuanto a este tema, la presencia de las Coplas de Jorge Manrique en este “suceso contemporáneo”. Los famosos versos: “Allí los ríos caudales,/ allí los otros medianos/ e más chicos,/ e llegados, son iguales/ los que viven por sus manos/ e los ricos” y, sobre todo: “non curemos en saber/ lo d’ aquel siglo pasado/ qué fue d’ ello;/ vengamos a lo d’ ayer,/ que también es olvidado/ como aquello”; resumen, a fin de cuentas, el carácter conciliatorio o igualitario de la muerte presente asimismo en

curiosamente, instante de lucidez; mas, estas catarsis solamente están reservadas a los personajes que, a decir de Ribbans: “a través de la pasión, la ambición o la frustración se revelan contra las normas y convenciones [de la sociedad]” y no a aquellos que “aceptan los valores y las oportunidades de la sociedad sin dudarlos” (221).

Queremos precisar, asimismo, que entre estos poemas están los del propio narrador. Este infringe la norma social a partir de ser un voyeur, cuando se detiene a contemplar y celebrar el cuerpo de Fortunata; subrepticamente –y de manera análoga a la educación sentimental que imparte don Evaristo Feijoo a nuestra heroína²⁸—estamos, entonces, frente a unos poemas de amor perverso. Sobre todo es de este modo como se maneja el foco erótico que va implicando al lector, también como un mirón; en realidad, es el deseo la constante que lo mantiene atento. Deseo sobre un cuerpo siempre renovado a pesar de sus vicisitudes; hasta el momento preciso de su maternidad (la segunda) que es cuando el relato –quizá precipitadamente—concluye para no contaminarse de filantropía, ya que con ésta tampoco conjuga –como para el caso del diseño del héroe trágico, según Aristóteles—el discurso erótico. Desde este punto de vista, sólo Maximiliano tiene el mismo nivel de frustración sexual del narrador, ambos no pueden concretar la posesión

Fortunata y Jacinta, y que se constataría también en el hecho de que, según Geoffrey Ribbans: “las dos heroínas poco a poco se van juntando” (219).

²⁸ Mas con la atingencia, oportunamente señalada por Peter B. Goldman, que: “Nor is Fortunata socially, or sentimentally a victim of Feijoo. Rather, as John Kronik suggests in this volume [“Feijoo and the Fabrication of Fortunata”], she is a pupil who cannot learn her lessons well. [...] Furthermore, it is time we recognized that Feijoo and Fortunata share many of the same ideas about society, about life in society, and about love [...] Feijoo’s wish to teach her to be “práctica” is nothing less than a desire that she be able to live her own life in society, if necessary by subverting it” (98). Esta atinada observación de Goldman nos permite matizar la relación Feijoo-Fortunata, no insistir en que ésta es sólo una pupila, sino también –y sobre todo en cuanto a la entrega amorosa-- una gozosa cómplice.

de Fortunata. Y ya que esta óptica los empareja o iguala, esta novela podría ser no sólo la del explícito narrador, sino también la de Maximiliano²⁹.

POEMAS

A) De Maxi: El desamor.

“Ya no me quieres –le dijo un día con inmensa tristeza--, ya
tu corazón voló, como el pajarito a quien le dejan abierta
la jaula. Ya no me quieres” (281)

Un intensísimo pasaje de la novela en el que en realidad Maxi ya no reprocha el desamor (la infidelidad) de Fortunata, sino que esto se vuelve para él profunda certidumbre de otra cosa, de sí mismo. El medio hombre, entonces, el impotente, resulta de esta manera enoblecido, colocado a la misma altura de su parca y contundente verdad. Este texto posee, además, una prosodia que podemos desconstruir del modo siguiente:

Ya no me quieres	5
ya tu corazón voló, +1	8

²⁹ De alguna manera, a riesgo de simplificar o simplemente equivocarnos, en *Fortunata y Jacinta* estaríamos en un tercer período respecto a lo que podríamos denominar --junto con Germán Gullón (Gold 43-44)--sondeo galdosiano de la naturaleza de la realidad. En sus novelas de la primera época (Por ejemplo, *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia de León Roch*) la realidad sería unitaria, homogénea, singular, tendenciosamente inclinada hacia una inquebrantable verdad ideológica con exclusión de todo otro punto de vista. La segunda época, representada por la trilogía *El Dr. Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*, estaría caracterizada más bien por mostrarnos una realidad múltiple y opaca, yuxtapuesta, menos partidista y donde no habría un solo narrador que reconcilie estas diversas perspectivas. Por último, según Hazel Gold (43-44), seguiría una etapa, representada por *La incognita y la realidad*, donde se radicalizaría esta última tendencia; es decir, la intuición de la fragmentación de la realidad en oposición, claro está, a la representación expresiva del narrador. Sin embargo, la tercera etapa que nosotros distinguimos con *Fortunata y Jacinta*, sería una especie de síntesis entre fragmentación y expresión; la sustancia del narrador seguiría existiendo aunque fundida --plenamente identificada-- con las anagnórisis al interior de la novela, con los momentos emotivos en que algunos personajes acceden a aquella experiencia. No existiría una subjetividad fragmentada, sino múltiple; el narrador y la verdad de la realidad serían varios en la novela, y en este sentido asumirían funciones virtualmente intercambiables, al menos para el caso de la función de la autoría disputable entre el narrador y Maximiliano.

como el pajarito	6
a quien le dejan	5
abierta la jaula	6
Ya no me quieres.	5

Se trata de una composición en versos de arte menor, de rima libre. El primero y el último verso estructuran paralelísticamente este sexteto y configuran su fisonomía de arte menor; con esta pauta hemos de medir los versos encabalgados: 3, 4, 5; el v.2 está de por sí delineado, gracias a la presencia de la partícula “ya” y de la coma.

A la exquisita contención y sobriedad del poema que enuncia el motivo en tiempo presente (“Ya no me quieres”) y la contundencia de lo irrecuperable en un llano tiempo pasado (“ya tu corazón voló”), se aunán las aliteraciones de la consonante /J/ en el encabalgamiento (“pajarito”, “dejan”, “jaula”, de los versos 3, 4 y 5, respectivamente) para ofrecernos una estructura musical como de llanto seco. La ternura, entonces, la comprensión, incluso el perdón son —paradójicamente—la atmósfera de este poema de desamor. Qué clase de infiel es sino aquella cuyo “corazón” se compara (en diminutivo) con un “pajarito”, que soporta una situación insufrible (“jaula” = cárcel) y a la cual otros (por la construcción reflexiva “le dejan”) la instan a retornar a su habitat natural. Cómo fiscalizar a dicha infiel.

En este poema el yo poético se manifiesta sabio, plenamente adulto; pero lo curioso es que estos versos están puestos en boca de Maxi, el despreciable e inmaduro Maxi; al menos aquí, por tanto, él es mucho mayor que Fortunata, más persona mayor. De alguna manera en este discurso Maxi enlaza con Feijoo (probablemente el personaje

“más centrado” de la novela), el amante otoñal de la heroína, el que en una situación semejante quizá hubiera echado mano a las mismas palabras de aquél. Más aún, creemos que ambos personajes bosquejan los protagonistas típicos de una égloga, por ejemplo, los famosos Salicio y Nemoroso frustrados de amor, por infidelidad el uno, por muerte el otro (aunque haya sido de la amada), por la índole adversa de la dama o por la decrepitud, Maximiliano y Feijoo, respectivamente.

B) De Mauricia: La mística.

“Si no te voy a hacer mal ninguno. Diosecito mío; si voy a llevarte con tu Mamá, que está ahí fuera, llorando por Tí y esperando a que yo te saque... Pero qué..., no quieres ir con tu Mamaíta? ...Mira que te está esperando..., tan guapetona, tan maja, con aquel manto todito lleno de estrellas y los pies encima del biricornio de la luna ... Verás, verás, qué bien te saco yo, monín... Si te quiero mucho; pero no me conoces? ...Soy Mauricia la Dura, soy tu amiguita.” (255)

Este pasaje de Fortunata y Jacinta fue citado por Luis Cernuda en “Galdós”, un artículo de 1954 —incluido en su libro Poesía y Literatura—apuntando a un doble objetivo, por un lado como argumento de su reclamo (a esa fecha) por los verdaderos lectores del escritor canario y, por otro, para poner de relieve las calidades poéticas de dicho texto, citamos: “¿No tienen esas palabras, en su fervor sencillo y pasión extraña, algo que las enlaza poéticamente con otras de nuestros místicos” (67).

Y, efectivamente, la beoda Mauricia está arrebatada esta vez por su visión de la Virgen y por su tiernísimo amor a un Dios-Niño que ella percibe en la hostia consagrada, “la representación visible de Dios”, encerrada en la Custodia. Y texto místico y poeta místico al unísono, ya que en este pasaje se cumple lo esencial que caracteriza a este tipo de poesía, nos dice Ciriaco Morón Arroyo: “lo privativo del místico frente a esos poetas [se refiere propiamente a todas las otras clases de poetas] es el objeto que cantan o expresan, objeto del cual refluye la actitud hacia el poeta. El místico canta y escribe desde el absoluto abandono en Dios [...] actitud de radical serenidad y confianza opuesta a todo sentimiento trágico” (38). Nosotros agregaríamos: opuesto también a todo aspaviento grandilocuente, a toda retórica de lo “inefable” –recordemos lo que de los pucheros dice Santa Teresa--, a todo lenguaje codificado místico a priori. Si reunimos todo esto y volvemos al discurso de Mauricia, podemos comenzar –quizá, nunca terminar—a sopesar sus alcances.

Mauricia la Dura se presenta como la “amiguita” de Cristo, donde el trato infantil y maternal se tocan; esto contrasta con el erotismo (dada la intensidad de la experiencia religiosa), digamos, del discurso místico convencional (el Cantar de los cantares, San Juan de la Cruz, etc.); y también contrasta, por supuesto, con el ascetismo o gravedad o rigidez de los que censuran –en cuanto a la comunicación de este tipo de experiencias-- a la imaginación o “loca de la casa”. Aquel personaje, Mauricia la Dura, vive plenamente la imaginación, su experiencia espiritual opera incluso desde una subcultura kitsch –rasgo, además, generalmente vinculado a su clase o grupo social--, a pesar de (o gracias a) una condición considerada alienada; por ejemplo, la Virgen se nos describe: “con aquel manto todito lleno de estrellas y los pies encima del bicornio de la luna”. Es Mauricia,

pues, en este instante, el contrapunto de la “inteligencia” que mueve el mundo, también esta novela, y que hace observar al narrador: “máquina admirable de las pasiones” (216).

El poema trata de un niño (“Diosecito mío”) y de una niña algo mayor (Mauricia la Dura) que no entiende cómo el chico puede estar encerrado (en la Custodia) y que desea sobre todo complacer a la mamá (la Virgen) que reclama a su hijito. Esta es una escena familiar, absolutamente cotidiana y popular —como lo ilustran la oralidad (puntos suspensivos) y los diminutivos del ejemplo—de la que Mauricio participa, pero que, paralelamente, revela la identidad profunda de ésta. Al margen de su más o menos evidente locura, en realidad ella es una madre-niña o una niña (recordemos cómo la domina la menuda y viejita Marcela); mas, sobre todo, sírvenos de referencia el pasaje siguiente: “[después de abrazar y besar con efusión tiernísima a su hija] Sí, que te lleven, que te quiten de mi lado... No merezco tenerte... Me tienes miedo, rica... Como cuando seas mañosa no te dirán que viene el coco, sino “que viene tu madre”... **Pero estoy conforme** [subrayado nuestro]... Y mi hijita está mejor en la tierra con la señorita que conmigo en el cielo... Y nada más”. Se percibe, otra vez, la ambigüedad que produce el contraste de lo “lúdico” de la enunciación con lo “serio” del afecto maternal; contraste “opuesto a todo sentimiento trágico”, igual que en el poema místico. Y esto no es porque Galdós intente restar dignidad al tipo de poesía que analizamos o que esté parodiando el género; más bien, pensamos que se propone todo lo contrario: bajar al llano —como Santa Teresa lo hizo—ese tipo de experiencia.

En el contexto de los otros discursos religiosos de la novela, los que podríamos atribuir a Nicolás o a la “santa” Guillermina, el de Mauricio la Dura —que habla desde la niñez evangélica—es el más honesto, el no alienado y, por tanto, el único con el que de

verdad transige el narrador. Nicolás está cerrado “a la realidad del alma humana” (216), y el apostolado de Guillermina está contaminado, digamos, de una alcahutería a lo divino. En un pasaje de evidente indicio sexual en el que hablan Manuel Moreno y Jacinta, aquélla promueve la “iniciación” de ésta a la santidad: “Decidirse pronto, caballero. Es la primera vez que ejerzo de santa. Si me echa la limosnita, usted me estrena” (402), con el consiguiente alborozo del caballero: “Pues doy, pues doy...” (misma página), y la lógica congratulación final de la matrona a la iniciada: “Has estado muy hábil” (403); claras muestras de un campo semántico —el léxico y el tono de este diálogo— que podría instalarnos más bien en el ámbito de un prostíbulo.

C) De Fortunata: La amistad

¿Qué es de mí?

¿Qué me aconsejas?

¿Qué me dices?

¡Qué ganas siento de llorar!

¡Oh, qué amiga me he perdido! (408-09)

Puede resultar por lo menos curioso no haber seleccionado en lo que respecta a Fortunata un poema de pasión erótica, aunque sin duda existen —y memorables— como aquél del reencuentro con Juan después de varios años (277), un discurso fragmentado, un balbuceo casi, dada la convulsión que provocan la ternura y la risa entrelazadas, la ansiedad del deseo. Pero, creemos que la crítica ya ha hecho bastante hincapié en esto y, sin que pretendamos encontrar una Fortunata diferente a la amante entregada de la novela, consideramos que su catarsis (auto-conocimiento, desalienación, humildad

radical) no se realiza vía el amor erótico con Juan ni con ninguno de sus amantes, sino a través del amor amical-filial con Mauricia la Dura, y que esto se refleja en la increíble intensidad –probablemente la mayor entre todos los discursos de la Izquierdo—del texto escogido.

Esta, digamos, una jarcha, la hemos entresacado del angustiadísimo pensamiento que sucede al iracundo monólogo de la protagonista después de su altercado con Jacinta, cuando ésta la trata de “mujerzuela” y “ladrona”. Fortunata ha llegado a una situación límite del conflicto con la sociedad, está muy sola: no ama a su esposo, no cuenta con el desinterés –ciertamente imposible—de Doña Lupe, ni con la sinceridad de Guillermina, y Don Evaristo ya no la puede ayudar; ha vuelto a su “idea fija”, y antes de entregarse aún más resueltamente a ésta (“Tiene que volver... Y si él no me busca, le buscaré yo”, 411), recuerda a su confidente muerta ya como amiga, ya como hermana, pero también como madre (todas estas posibilidades es el esquema de las jarchas) en una tristísima elegía – mitad en verso, mitad en prosa--, donde la segunda parte se constituye en glosa de la primera: “Mauricia, amiga de mi alma, ven y las dos juntas nos contaremos nuestras penas, hablaremos de cuando nos querían nuestros hombres y de lo que nos decían cuando nos arrullaban, y luego beberemos aguardiente las dos, porque yo también quiero el aguardentito, como tú, que estás en la Gloria, y lo beberé contigo para que se duerman mis penas, sí, para que se me emborrachen mis penas”.

Volviendo a nuestro poema; dijimos que era una jarcha –desconocida, desde luego, por Galdós; aunque ya en el Cancionero hay cosas parecidas--, y todo pareciera indicar que es así: “oscilan entre dos y seis versos, entre doce y treinta y dos sílabas” (Reckert 73), “maneja[n] preferentemente formas de paralelismo abierto. El núcleo

simplísimo o estrofa de cabeza engendra nuevas estrofas empalmadas mediante la anáfora de la frase inicial” (Asensio 77), “se mueven en un estrecho recinto, el recinto de los sentimientos –de ciertos sentimientos—de la mujer... Lo único verdaderamente tangible en la mayoría de las jarchas son los sentimientos del Yo que habla y la presencia muda de sus interlocutores” (Frenk Alatorre 78). Pasemos al análisis:

		Ritmo
¿ <u>Qué es de mí?</u> +1	4	1-3
¿ <u>Qué me aconsejas?</u>	5	1-4
¿ <u>Qué me dices?</u>	4	1-3
¡ <u>Qué ganas siento de llorar!</u> +1	9	2-4-8
¡ <u>Oh, qué amiga me he perdido!</u>	8	1-3-7

Como podemos observar es un texto de cinco versos, cada uno de los cuales una oración independiente, que tiene en los dos últimos versos la clave de su medida (9 y 8 sílabas métricas, respectivamente); ya que si juntamos el v.1 con el v.2 tenemos 8 sílabas métricas, y si medimos considerándolo también como uno solo el v.2 con el v.3, tenemos 9 sílabas; los cuatro versos del poema entonces: 8, 9, 9, 8, respectivamente. Donde, sin embargo, a pesar de estos notables paralelismos y equivalencias, se cumple otro de los rasgos que, Eugenio Asensio, asimismo juzga fundamental en la poesía popular: “La eficacia del poema aumenta cuando la repetición sirve de marco a la variación” (77); verbigracia, baste observar la riqueza de su estructura rítmica.

Mas, “variación” entre el v.1 (“¿Qué es de mí?”) y el v.3 (“¿Qué me dices?”), interrogaciones básicas en el coloquio, que es de naturaleza más semántica que formal.

Ambas preguntas, considerando el contexto --el lugar de enunciación-- en que se las plantea Fortunata, no sirven en realidad para entablar cualquier tipo de diálogo, sino aquél entre lo fundamental de un ser y lo fundamental del otro. En este sentido, la pregunta del v.2 (“¿Qué me aconsejas?”) resulta más impostada (al otro se le clasifica de antemano como consejero) que la del v.3, aquélla se percibe ligeramente marginal a la urgente y desnuda oralidad del poema. Formalmente, es obvio, el v.1 y el v.3 constituyen la auténtica secuencia de las interrogaciones por ser equivalentes, por poseer la métrica y el ritmo comunes.

Conviene, en todo caso, detenernos un poco más en la temática de esta jarcha; a primera vista pareciera que estamos ante un discurso atípico de Fortunata, y esto no es así. Lo que pasa, más bien, es que aquí se pone de relieve algo cuidadosamente escamoteado en la narración para preservar, es lógico, el balance erótico que brinda este personaje a la novela, nos referimos a la aguda orfandad de la heroína; pero, también de Mauricia y, probablemente, de todos los demás personajes de extracción popular en la obra: no sabemos quiénes son sus padres, ignoramos o conocemos muy poco de su ámbito familiar. Esto, significativamente, se corrige --hasta llegar al exceso-- conforme se describe a la clase social superior que incluso --para sus vidas como personajes-- aquello (la cantidad de la información) les resulta un lastre pesadísimo; de esta manera podríamos clasificarlos en “livianos” y “pesados”: Fortunata y Juanito Santa Cruz, respectivamente.

Mas, es esta misma “liviandad” o “levedad” lo que impide a los personajes populares, llámense Fortunata o Mauricia, establecer la “casa”, fundar la “sociedad”; desamparados en el mundo, también lo están en la novela. Gran paradoja, entonces, la

protagonista en verdad no es protagonista de nada; de allí su efervescencia, la gracia palpable e impalpable que cautiva al lector. Y es por esto que sólo desde unos sujetos diseñados así, uno de ellos puede articular un poema con preguntas tan básicas o radicales, desde una orfandad que no puede consolar, finalmente, erotismo alguno, desde una perfecta soledad.

D) Del Narrador: El voyeurismo (pags. 327-340)

Así como, unos párrafos más arriba, concebimos a Maxi como virtual autor de esta novela, del mismo modo queremos retomar el “foco erótico” que empleamos al intentar bosquejar el manejo de la técnica narrativa que emplea Benito Pérez Galdós en Fortunata y Jacinta. La palabra foco es para nosotros fundamental; alude, por un lado, al voyeurismo antes comentado como, por otro lado, a la dimensión cinematográfica del relato. Son muchas las ocasiones en que la cámara pone en primer plano el cuerpo deseado, o bien directamente o bien valiéndose de los otros ojos masculinos de la novela. Mas entre estos personajes se establece una suerte de contrapunto y paradoja; el grupo de los que se supone “ven mucho” por su larga intimidad con la protagonista (Maxi o Juan, por ejemplo), pero que en realidad “ven poco”: sus miradas no están suficientemente fijadas en el texto; y el grupo de los que deberían “ver poco”, dada su ocasional cercanía con la protagonista, pero que en realidad “ven mucho”: sus miradas marcan la temperatura erótica de la narración. Es, por esta vía hermenéutica, que el que más goza o posee a Fortunata es Don Evaristo Feijoo, la contraparte de Maxi y, por ende, también la catarsis del narrador. Siendo esto, asimismo, absolutamente conveniente en la estructura

de la obra: después de unos episodios de austeridad erótica (el matrimonio de los Rubín) había de aplicarse el narrador a la generosidad e incluso al derroche.

Don Evaristo es, pues, hasta antes de volverse un crío (Galdós no modifica la realidad a favor de sus personajes, según comunicación personal de Frank Durand, el canario no les hace concesiones) el amante por excelencia de Fortunata. No Juan, porque en la economía erótica del discurso con la sola excepción de su primer encuentro con la heroína –cuando él tiene curiosidad viva y cierta capacidad de entrega a sus 25 años— pronto se cancela esto restituyéndose el Delfín al conformismo y egoísmo característicos de su clase. Es más, pareciera que éste en su vida plenamente adulta, ya casado con Jacinta, no hiciera realmente dichosas a las mujeres. Por ejemplo, su esposa revela en el aspecto un tono monocorde, opaco, de salud y belleza; mientras el amor de Feijoo por Fortunata produce en ésta un efecto radicalmente distinto: “Y la verdad era que con aquella vida tranquila y sosegada, eminentemente práctica, se iba poniendo tan lúcida de carnes, tan guapa y hermosota, que daba gloria verla” (334).

Ya Alicia Andreu –aunque en otro contexto—nos advierte que Juan es un Don Juan de ínfima categoría, y lo que en realidad estaría haciendo Galdós en esta novela es una parodia de aquel personaje de leyenda a través del Delfín: “Los malabarismos discursivos de Juanito [pone énfasis en el diminutivo –ito] Santa Cruz manifiestan ya plenamente el extremo nivel de enajenación ha que ha llegado el mito de don Juan y su inevitable deterioro” (16-17). Este “deterioro”, entonces, este tan devaluado mito poco podría hacer feliz a nadie, menos a un ser de “carne y hueso” como es el caso de nuestra protagonista.

Por consiguiente, las pocas páginas que van desde el entusiasmo de Don Evaristo: “Esta mujer me vuelve loco” (329), piensa --seducido por el verbo de aquella muchacha que en una frase inocente le muestra su cuerpo desnudo--, hasta su franca decadencia, constituyen el clímax erótico de la obra, el texto más perverso –por voyeurístico—del narrador. Erotismo por la plenitud de la hermosura de la heroína, erotismo por la plenitud de la sabiduría del amante: no sólo filosófica, sino también física a sus 69 años: “el buen señor llegó a sentir por su protegida un amor entrañable, no todo compuesto de **fiebre de amante** [subrayado nuestro], sino también de un cierto cariño paternal” (335). Y si atendemos lo suficiente a estas palabras, sabremos aquilatar asimismo --acorde con su rol de amante-hija-- la compleja satisfacción de Fortunata: “Me ha entrado un desasosiego! [dice Don Evaristo alarmado ante su inminente decrepitud]... Qué gruesa estás y qué hermosota, y yo..., yo..., concluído, absolutamente concluído! Soy un reloj que tocó su última campanada, y aunque anda poco todavía, ya no da la hora./ -No –murmuró ella, frotándole el pecho con su cabeza--, no... Todavía...” (340). Pocas veces, por la maestría en el manejo del silencio y de la alusión, nos topamos con un pasaje de esta categoría en la novela.

No en vano, estas páginas coinciden con las primeras de un capítulo titulado: “Un curso de filosofía práctica”; como si de esta forma también el narrador quisiera inmiscuirse en la vida de su personaje principal –y, por tanto, afectar al mundo que la rodea—para desbaratarle sus ilusiones, su “idea fija”, y devolvérselas quizá transformadas en auténtica poesía.

Obras citadas

Andreu, Alicia

1986 “Juanito Santa Cruz en diálogo con el mito de Don Juan”. Revista Hispánica Moderna, XLII, I: 16-17.

Asencio, Eugenio

1980 “Folklore y paralelismo en la cántiga de amigo” en Historia y Crítica de la Literatura Española. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Crítica.

Barthes, Roland

1974 El placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cernuda, Luis

1975 Poesía y Literatura I y II. Barcelona: Seix Barral.

De la Nuez, Sebastián

1977 “Galdós y la poesía” en Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Gran Canaria.

Frenk, Alatorre, M.

1980 “Imagen y estilo en el villancico” en Historia y Crítica de la Literatura Española. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Crítica.

Gold, Hazel

1985 “Tormento: vivir un dramón, dramatizar una novela”. Anales Galdosianos, Año XX.

Goldman, Peter B. (ed.)

1984 Conflicting realities: Four readings of a chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Parts III, Chapter IV). London: Tamesis. [Artículos: John W. Kronik, “Feijoo and the Fabrication of Fortunata” (39-72); Peter B. Goldman, “Feijoo and the Failed Revolution: A Dialectical Inquiry into Fortunata y Jacinta and the Poetics of Ambiguity” (95-145)].

Gullón, Ricardo

1960 Galdós, novelista moderno. Madrid: Taurus.

Morón Arroyo, Ciriaco

1971 La mística española (antecedentes y Edad Media). Madrid: Alcalá.

Pérez Galdós, Benito

1966 Obras Completas. v.4. Madrid: Aguilar.

1950 Obras Completas. Madrid: Aguilar.

Reckert, Stephen

1980 “Poética mínima de la copla” en Historia y Crítica de la Literatura Española.
Francisco Rico (ed.). Barcelona: Crítica.

Ribbans, Geoffrey

1988 Dos novelas de Galdós: Doña Perfecta y Fortunata y Jacinta. Madrid: Castalia.

Salinas, Pedro

1947 Jorge Manrique o tradición y originalidad. Buenos Aires: Sudamericana.

Sobejano, Gonzalo

1982 “La imaginación nocturna de Quevedo y su “Himno a las estrellas” en James Iffland (ed.) Quevedo in perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial.
Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

FANOPOEIA Y LOGOPOEIA EN GUILLÉN Y CERNUDA

En un sugestivo libro sobre la lectura, Ezra Pound concibe tres medios para dotar al lenguaje de lo que podríamos denominar poesía y que él califica “sentido al grado máximo”:

- I representar el objeto (fijo o en movimiento) ante la imaginación visual.
 - II sugerir correlaciones emocionales por el sentido y el ritmo de lo hablado.
 - III sugerir ambos efectos estimulando las asociaciones (intelectuales o emocionales) que han quedado en la conciencia del receptor, respecto de las palabras reales o de los grupos de las palabras empleados.
- (fanopoeia, melopoeia, logopoeia) (51)

En este ensayo nos proponemos esbozar cuál es la naturaleza de la fanopoeia y la logopoeia en la poesía de Jorge Guillén y Luis Cernuda. En realidad, queda implícito que ambas formas de cargar al lenguaje con “sentido al grado máximo”, su simbiosis, es la característica más relevante en la obra de estos poetas, lo que al respecto ha caracterizado Octavio Paz como “meditación poética” (1977: 148). Deseamos, pues, establecer un paralelo entre lo que podríamos denominar la imaginería de ambos poetas, término que implica tanto lo visual como lo intelectual. Es decir, de qué manera cada uno de ellos trabaja sobre ciertas imágenes o sustantivos favoritos, qué lugar ocupan estos en su poética y cuáles son los matices o las variantes al establecer dicho paralelo.

Para el efecto hemos elegido un *corpus* representativo de cada poeta³⁰. En lo correspondiente a Guillén nos centraremos en *Cántico*, específicamente en algunos textos anteriores a su famoso poema “Beato sillón”, el cual tomamos como paradigma de la colección titulada “El pájaro en la mano”. Creemos que aquí Guillén es más que nunca, en palabras de Ramón Xirau, “poeta del estar” (140); su constante tendencia a la reflexión o a la conciencia del poetizar sigue intacta, pero ahora, creemos, se ha condensado en imágenes, de lo cual es índice asimismo -- a diferencia de los poemarios posteriores a *Cántico*-- la general economía del lenguaje presente en este libro. De este modo, y en este contexto, podemos aquilatar mejor la frase entera de Xirau: “Poeta del estar, Guillén es solamente poeta del ser en cuanto este ser se revela, multiplicado en cada árbol, cada río, cada pájaro”.

En cuanto a Luis Cernuda, nuestro *corpus* será su poesía de juventud (“Los placeres prohibidos”, “Un río un amor”, “Donde habite el olvido”, “Invocaciones”). Esto, porque como dice Octavio Paz: “Sus primeros poemas me parecen un ejercicio cuya perfección no excluye la afectación, cierto amaneramiento del que nunca se desprendió del todo. Sus libros de madurez rozan un clasicismo de yeso, es decir, un neoclasicismo... el lenguaje no tiene la fluidez del habla sino la sequedad escrita del discurso” (1977: 141). Por ende, pensamos que en nuestro *corpus* la imagenería de Cernuda está más viva, fanopoeia y logopoeia, plasticidad y logos, se interpenetran, pactan equitativamente al compás de la melopoeia.

De esta manera, y a grandes rasgos, lo primero que podríamos decir --glosando a Curtius (que a su vez glosa a Aristóteles)-- es que Guillén es un poeta del elogio,

³⁰ . Usamos las ediciones siguientes: Jorge Guillén, *Cántico* (Barcelona: Seix Barral, 1974); y Luis Cernuda, *La realidad y el deseo* (México: FCE, 1958).

mientras Cernuda es uno de la censura (208). Dicho en otras palabras, pareciera que en la poesía de Guillén “Un jubiloso movimiento asciende, cada vez más alto, atraviesa todos los límites: más allá” (Curtius 210), mientras en Cernuda la poesía “es temporal: la existencia humana es su reino” (Paz 1977: 148). Creemos que si bien esta caracterización puede resultar simplificadora, al mismo tiempo puede ser útil didácticamente. Nos dice otra vez Octavio Paz: “Abundancia del ser: las cosas son lo que son y por eso son ejemplares. En cambio, el hombre no es lo que es. Guillén lo sabe y de ahí que *Cántico* no sea un himno al hombre: es el elogio que hace el hombre al mundo, el ser que se sabe nada al ser henchido de ser” (1975: 251). Y podemos observar, para el caso de Cernuda, que éste --a la manera en que lo hizo Charles Baudelaire-- al menos canta al poeta: “Demonio hermano mío, mi semejante” (“La Gloria del poeta”, 115).

Conviene, antes de pasar adelante y entrar propiamente en el análisis, detenernos en otro aporte teórico. Gastón Bachelard, en su libro *El aire y los sueños*, considera que las imágenes (en sentido amplio):

- a) tienen una vida propia y autónoma, independiente de la voluntad del creador;
- b) se agrupan o diferencian entre sí según predomine en ellas uno de los cuatro elementos básicos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego;
- c) tienen un dinamismo, sufren transfiguraciones, apuntan a un infinito según cuál sea su elemento homogeneizador. Dicho infinito da el sentido a ese universo de imágenes (10).

Es decir, según la descripción del sabio francés, Guillén sería un poeta típicamente aéreo, mientras Cernuda sería uno de la tierra o del fuego (del instinto,

entendido como cuerpo –tierra-- y deseo –impulso ardiente, fuego--). En las siguientes páginas intentaremos demostrar esta hipótesis.

“Al aire de tu vuelo” (verso de San Juan de la Cruz) es el título del primer poemario que abre Cántico. Clara vocación aérea desde el principio y que expresa, también desde el principio, la naturaleza de su “infinito”: “Arriba dura el sosiego./ Nada humano lo corrompe./ Eternamente refulgente/ Las soledades mayores” (“Las horas”, 61). Poeta aéreo por excelencia, en la poesía de Guillén a los elementos de la naturaleza los preside el viento, y éste preside al sujeto poético mismo: “¡Oh violencia de revelación en el viento/ Profundo y amigo!/ ¡El día plenario profundamente se agolpa/ Sin resquicios!/ .../ ¡Soy/ del viento, soy a través de la tarde más viento,/ Soy más que yo!” (“Viento salado”, 125-5). Mas, precisemos, la naturaleza netamente vectorial y ascendente de esta fanopoeia no alude sólo a lo exterior; tiene su punto de arranque aquí, pero compromete la plenitud de la intimidad del sujeto; como bien dice Georges Poulet acerca de nuestro poeta: “Porque si es verdad que la única realidad se da al exterior, este exterior, reflejándose, se vuelve un exterior inverso [...] un exterior que está interiorizándose” (241).

Con estos antecedentes, creemos que podemos leer la décima “Beato sillón” como la experiencia de un vuelo. Entendámonos. Tenemos un mueble (“¡Beato sillón!”) (A), “la memoria” (B), el sujeto (C), y el “mundo” (D), elementos pasivos que en un momento, por acción del “instante”, entran en relación de reciprocidad y armonía; A con B, C con D, pero también A con D y B con C. Es decir, el instante” como sinónimo de revelación, no espectacular (“No pasa/ nada”), como conciencia de cima, como si toda la realidad e incluso la memoria (lo objetivo y lo subjetivo) fueran –dispuestas tal como

están—momento de excepción y de perfección: “A marea, de tan alta,/ De tan alta, sin vaivén”. No es casual que para ilustrar esta plenitud y armonía se recurra a la imagen del mar o de sus olas; la acción del viento en la marea está implícita en Guillén siempre que se hable del mar, y de alguna manera este elemento es recurrente en toda su obra. No se trata pues de un poeta del agua, sino de su fuerza impulsora tácita: el aire, el viento.

Estas elementales observaciones alrededor del carácter aéreo de la poesía de Jorge Guillén, en realidad, no hacen sino seguir la pista a lo que ya E.R.Curtius advertía en su artículo de 1951. Citamos: “El camino desde el inicial estremecimiento puntual a la imperiosa función de la línea y de ella a la colmadora presencia de la figura espacial es una de las formas en que se manifiesta en Guillén la vivencia del ser. Un análisis de esta vía y de este movimiento nos dará la poética de Guillén” (211). Aquí no hemos hecho sino comenzar este análisis. Y en este sentido, a manera de síntesis previa, podríamos afirmar que en textos como “Beato sillón” —y en general en *Cántico*—Guillén alcanza una feliz armonía entre fanopoeia y logopoeia sobre todo porque está en su elemento, centrado en su pasión o “infinito” predominante que es este anhelo de alcanzar junto con la cosas: “desde arriba, remotos,/ Invulnerables, juntos,/ A orillas de un silencio/ Que abajo es murmullos” (“Salvación de la primavera”, 101). En cambio, en poemarios posteriores —sobre todo aquellos agrupados en *Clamor*, que desean plasmar la historia— el matrimonio entre la fanopoeia y la logopoeia de sus versos fracasa. Como dice acertadamente Octavio Paz: “Guillén no es Whitman. Tampoco es Mayakowsky [...] la historia no es su pasión aunque sea su justa y honrada preocupación”, y luego agrega estableciendo un excelente paralelo con la poesía de César Vallejo: “El tema de Guillén es más vasto y universal que el de Vallejo, pero más exterior: denuncia al mal, no lo

expía. El mal no es sólo aquello que nos hacen sino lo que nosotros hacemos. Reconocerlo es una de las pocas vías a la historia real [...] Guillén no interioriza el mal” (1975: 253). De esta manera, entonces, en *Clamor* existe un desbalance entre fanopoeia y logopoeia, de alguna manera esta última está desfocalizada, le falta el sustento de su más pertinente pasión, y la fanopoeia asimismo está fuera de contexto, sin delinear su auténtico paisaje.

Por otro lado, respecto a la poesía de Luis Cernuda, y en cuanto a nuestro repertorio elegido, podemos observar que la fanopoeia del sevillano —en significativo contraste con el espacio abierto y luminoso del vallisoletano—reelabora constantemente el tema de las sombras. Por ejemplo, en el poema “Destierro” (“Un río, un amor”, 44), la sombra se identifica con el llevar el poeta “su destino a solas”, y en esta idea o logos inciden los dos versos finales: “Le abandona la noche y la aurora lo encuentra,/ Tras sus huellas la sombra tenazmente”. Siendo el reino de Cernuda —como ya lo hemos mencionado más arriba—el de la existencia humana, no podría ser su espacio sino otro que el de Guillén, y su fanopoeia no otra sino ésta de desenvolverse en el ámbito cerrado y oscuro del monólogo, aunque éste, asimismo, no sea otro sino el del deseo —el de la voluptuosidad, según José Lezama Lima (50)-- y del autoconocimiento.

En realidad, la poética (fanopoeia y logopoeia) de la sombra, de la oscuridad o de la noche así definida está presente ya desde sus “Primeras poesías”, más aún, diríamos que es el paisaje de cada una de las XXIII décimas que componen aquella colección. De esta manera no nos ha de sorprender que aparezca y reaparezca también en nuestro *corpus*, como en estos versos tan reveladores de “Linterna roja”: “Mas las sombras no son mendigos o coronas,/ Son los años de hastío esta noche con vida;/ Y mi vida es ahora

un hombre melancólico/ Sin saber otra cosa que su llanto” (53). Mas, debemos tener cuidado de no identificar siempre la sombra con el “hastío”, muchas veces aquélla es además sinónimo del deseo, tal como lo podemos apreciar en el poema “Razón de las lágrimas”: “La noche por ser triste carece de fronteras./ Su sombra, en rebelión como la espuma,/ Rompe los muros débiles/ Avergonzados de blancura;/ .../ La noche, la noche deslumbrante./ Que junto a las esquinas retuerce sus caderas,/ Aguardando, quien sabe,/ Como yo, como todos” (55). Es más, es este aspecto gozoso de las sombras el que irá predominando en los libros posteriores a “Un río, un amor” y caracterizarán al Cernuda más memorable.

Estamos, pues, ante una ambigüedad de las sombras y de la noche, estas son, esquematizando, negativas o positivas; además, estamos también ante una ambigüedad del sujeto, éste es denostador o elegíaco según actúen en él uno u otro de los valores de las sombras. Lo que transforma a éstas es la impronta del deseo, de alguna manera el mundo y el sujeto mismo están en sombras hasta que irrumpe el deseo. Mas ahora, lo que interesa averiguar no es tanto el objeto de este deseo, obviamente uránico, sino su fuente o inspiración que nos brindará asimismo una idea más exacta de su naturaleza. Para intentar esto quizá sea conveniente proyectarnos a un texto en prosa de la colección de madurez “Ocnos”. Este texto se titula “El poeta y los mitos” y aquí Cernuda recuerda su infancia del modo siguiente: “cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuvieses alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes”. Es así

que ya enfrentados con la plenitud cernudiana que significa un poemario como “Los placeres prohibidos”, constatamos la complejidad y urdimbre de su deseo, por ejemplo en el poema “No decía palabras”: “No decía palabras,/ Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,/ Porque ignoraba que el deseo es una pregunta/ Cuya respuesta no existe,/ Una hoja cuya rama no existe,/ Un mundo cuyo cielo no existe” (171).

Cuerpo como interrogación y deseo como pregunta fundamental serían juntos, empleando la terminología de Bachelard, el “elemento homogeneizador” de la poesía de Luis Cernuda. Infinito que lo convierte, a diferencia de Jorge Guillén, en un poeta de la tierra y también, con más énfasis que el vallisoletano, en un poeta del mito ya que éste revive en Cernuda como una memoria de fuego que deslinda dramáticamente lo auténtico de lo inauténtico, y lo deslinda a él mismo entre lo que podríamos denominar un hombre moderno de uno muy antiguo. La fanopoeia de la sombra alcanza aquí su logopoeia esencial, aquella es virtualidad lúcida en el sujeto y al mismo tiempo amenaza del mundo sumido en la alienación, dice de los hombres el poeta en “Invocaciones”: “Mírales perdidos en la naturaleza,/ Cómo enferman entre los graciosos castaños o los/ taciturnos plátanos./ Cómo levantan con avaricia el mentón,/ Sintiendo un miedo oscuro morderles los talones” (116).

Son estas coordenadas de la sombra en la poesía de Cernuda la verdadera piedra de escándalo y gratificación de toda su obra. Estamos, en las antípodas de Guillén, ante un inconforme radical. Poeta pagano. Poeta de lo ignoto, a diferencia de la actitud omnisciente de Guillén. Poeta del yo roto y del mundo roto, en contraste con el yo integrado y henchido de fe de Guillén. Poeta de la soledad y del amor: “Yo, el más enamorado,/ En las orillas del amor,/ Sin que una luz me vea/ Definitivamente muerto o

vivo,/ Contemplo sus olas y quisiera anegarme,/ Deseando perdidamente/ Descender,
como los ángeles aquellos por la escala de espuma,/ Hasta el fondo del mismo amor que
ningún hombre ha/ visto” (“Donde habite el olvido”, II).

Referencias Bibliográficas

Bachelard, G. (1982): *El aire y los sueños*. México: FCE.

Ciplijauskaite, B. (ed.) (1975): *Jorge Guillén*. Madrid: Taurus. Artículos de: Curtius, E.R., “Jorge Guillén”, 207-13; Paulet, Georges, “Jorge Guillén y el tema del círculo”, 241-5; Paz, Octavio, “Horas situadas de Jorge Guillén”, 247-54; Xirau, Ramón, “Lectura a ‘Cántico’”, 129-40.

Harris, D. (ed.) (1977): *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus. Artículos de: Lezama Lima, José, “Soledades habitadas por Cernuda”, 47-52; Paz, Octavio, “La palabra edificante”, 138-160.

Pound, E. (1968): *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Desde otra margen: La última poesía española

Prolegómenos

Corría el mes de agosto de 1988 en El Escorial. Nos encontrábamos gozando de una beca al Primer Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid. En un recinto abarrotado, de iniciados y de público en general, se asistía a algo así como a una sucesión en el trono o al cambio de posta en alguna final de prueba olímpica. Incómodamente embutido en una silla de ruedas, hallábase en lo alto del prosenio el poeta Rafael Alberti; también la figura con aire adolescente de Luis García Montero. El poeta mayor, pues, cedía los lauros, monitoreaba, empleaba sus buenos oficios --no sabríamos cómo precisarlo-- a favor de uno joven (andaluz como el autor de Marinero en tierra) e importante gestor de lo que llegaría a denominarse --un poco más tarde-- “poesía de la experiencia”.

Después de los discursos de orden y la lectura de algunos poemas de Alberti, le tocó el turno al granadino. Aunque en ese entonces no conocíamos su obra, fuimos testigos incrédulos de lo bien que se pagaba en España el fácil recurso a la eufonía, y del montaje oportunista de cierta prensa capitalina. Parecía que --en tanto Alberti y García Montero representan, más bien, de algún modo lo rural o la tradición inmediata española-- Madrid estaba decidida a consagrar esta poética de nítidos visos canónicos (folklóricos) y conservadores. A este evento, entonces, podría ya haberlo ilustrado muy bien el título del ensayo de Miguel d’Ors, En busca del público perdido (1994); como los de la “experiencia”, otro poeta descreído de la vanguardia y de la poesía latinoamericana

en general. Obviamente, la mira para el disparo --el tiro de gracia, más bien-- estaba dirigida directamente contra los “culturalistas” o “autonomistas de la obra de arte” del 70’, cónclave de poetas agrupados sobre todo en la célebre antología de José María Castellet, Nueve novísimos poetas españoles (1970). Es decir, para el público congregado aquella tarde en El Escorial no debían bastar ni las monocordes colecciones de archivos y vocabularios que, acaso, podrían describir las obras de un Jaime Siles, Guillermo Carnero o Antonio Colinas. Se quería ahora ser sincero, directo y sentimental, aunque ello no conllevara aventura personal o riesgo vital alguno asomando entre las líneas de aquella poesía de circunstancias. Sin embargo, esto es válido sólo por un lado; por el otro, el blanco de aquella sorprendente consagración de García Montero, era --podríamos denominarlo así-- el control del desborde de raigambre popular: *mass media*, personajes excéntricos, costumbres alternativas, lenguaje crítico y altamente politizado que para entonces ya se había filtrado en la poesía española; incluso --aunque de modo no orgánico-- en la antología de Luis Antonio de Villena, Postnovísimos (1986). En realidad, esta última obra es un documento importante de lo que se gestaba en aquella época, un intento de abrir la puerta del mundo ilustrado o “culterano” a los registros de la vida cotidiana contemporánea, juvenil, y los *mass media*.

Desde esta perspectiva, pues, podemos percatarnos del doble fuego al blanco, artístico e ideológico, que la consagración poética de Luis García Montero representaba y, sin duda, del carácter hondamente reaccionario de su propuesta. Su objetivo no era --quizá como sí fue, por ejemplo, el de la antología de Víctor Pozanco, Nueve poetas del resurgimiento (Barcelona: Ambito, 1976)-- contraponer “a la pretención de especificidad poética propia de los novísimos, una poesía de relación, entornal” (Fany Rubio y José

Luis Falcó, Poesía española contemporánea, 1939-1980, Madrid: Alhambra, 1984, p. 82).

Más bien, aunque aquí se enfoque a García Montero en su papel de crítico (no menos versificador o declamador), señala con acierto el Colectivo Alicia Bajo Cero³¹:

“La escritura concreta de Felipe Benítez Reyes [y de Luis García Montero] apuntaría, en fin [...] hacia la difusión ideológica de mensajes de signo narcisista, indiferentistas, totalitario e idealista y, en consecuencia, hacia toda una ideología conservadora de la aceptación que, interesadamente, es perfectamente aceptable y solidaria con el discurso político institucional de la afirmación ensimismada del sujeto y de la no-tensión, de la conformidad acrítica [paradójicamente autodenominada progresista] con el mundo en que se instala” (“A propósito de Poesía (1979-87) de Felipe Benítez Reyes”

(<http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/Alicia>], p.51)

La poesía de la “experiencia” no es, pues, sólo un período artístico-ideológico del pasado y ahora alegremente superado. Sería interesante investigar cómo --con sus propios matices -- se expresa esta misma ideología conservadora de los 80’ en los países latinoamericanos, y en su relación editorial con España. Al menos en el caso de Perú y República Dominicana, por ejemplo, dicho paralelo puede resultar muy productivo. Investigar cómo dialoga la poesía de la “experiencia” con sus pares: “del pensamiento” (República Dominicana) o simplemente de la tradición o del canon literario occidental en

³¹ Grupo literario valenciano que se expresa a través de la revista electrónica “Lunas Rojas”, tiene una editorial y, asimismo, mantiene una biblioteca en la red. Sus íconos literarios van de Mario Benedetti a Kiko Veneno; también Nicanor Parra y Roque Dalton aunque, la verdad, en ninguno de sus poemas --ni, menos, en sus ensayos-- percibimos siquiera algo del humor desequilibrante del chileno o del nicaraguense. Es, digámoslo así, básicamente un grupo intelectual --incluso a la hora de escribir poesía--; pero tiene el mérito de propiciar el necesario debate de ideas en una España muy autocomplaciente con su literatura “oficial” y, también, tímida aún respecto al centralismo de todo tipo que representa Madrid. Las personas adscritas a este grupo practican, por lo general, una poesía cercana al social-realismo, a cierto naturalismo

el Perú. Describir sus relaciones con el periodismo, las editoriales, otras instituciones y, claro, con un público particular. Como botón de muestra tenemos la publicación, por parte de Visor a finales del 2002, de la poesía y ensayos completos de José Marmol, el más importante propulsor de la “poesía del pensamiento” entre sus pares dominicanos; y, tampoco hace mucho, el peruano Eduardo Chirinos, de obra militantemente conservadora, ganó un premio que buscaba --de modo expreso-- poesía innovadora y que convocaron la editorial Lengua de trapo y la Casa de América de Madrid.

Pero volviendo a nuestro testimonio, y para añadirle complejidad al panorama, en aquel I Curso de Verano de la Universidad Complutense también se reivindicó, muy merecidamente, la obra de uno de los fundadores del Postismo: Carlos Edmundo de Ory. Recordamos que en aquella ocasión --una vez que la charla se abrió a los asistentes-- le preguntamos (en realidad sólo para complacer a Fany Rubio que había sido una de nuestra profesoras y que en esa oportunidad se hallaba entre los panelistas) por su lector ideal; el poeta nos respondió: -“los delfines”. El público, como es obvio, premió su ocurrencia con prolongados aplausos; Fany Rubio nos reconoció entre la multitud y, al menos ella, nos congratuló con la mirada; pero a alguna fascista --nunca faltan, incluso en los recitales de poesía-- le divirtió enormemente, en toda la cara, que nuestro acento sudamericano o nosotros mismos (nuestra persona en su totalidad) quedáramos apabullados por respuesta tan ingeniosa. Mas Ory, por supuesto, no es un Alberti --con lo que nos gustan los versos de la paloma equivocada-- ni, menos, es un García Montero. De cara a la poesía que escriben ahora mismo los más jóvenes, creemos que su obra --como la de Vallejo, de un vanguardismo no deshumanizado y con sentido del humor--

tipo Zola y, en el mejor de los casos, a un intentar aplicar las lecciones del distanciamiento crítico aprendidas en un autor como Bertold Brecht.

junto con la de Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma son las más gravitantes en todo el ámbito de la poesía española. No son los polos, entonces, y por lo tanto las simplificaciones didácticas las que se perpetúan; sí, las personas --complejas y contradictorias-- que saben aproximársenos en sus poemas. No son, por lo tanto --y hablando sólo de España--, ni los consabidos pregones de José Hierro ni los tics de Octavio Paz, clonados por José Angel Valente, los caminos a seguir. Ni uno ni otro merecen darle cuerpo a ninguna de nuestras desconcertadas almas.

Es necesario, pensamos, que el lector se percate de una vez por todas del rol finalmente nefasto de la obra del mexicano. Como muy bien señala Ricardo Piglia³²:

“la crisis de los intelectuales como voceros, la figura dominante del especialista y del técnico, del periodista como ideólogo, ha desplazado por completo la tradición del poeta como vocero de la tribu [...] Quizá ahora que en este sentido la literatura ha muerto, se pueda por fin, escribir. La muerte de Octavio Paz podría entenderse como la muerte del último que intentó conservar una función que la sociedad había perdido y la conservó a cambio de perderlo todo, a cambio de

³² Piglia es un crítico y novelista argentino que ha logrado fundir dos tradiciones culturales y epistemológicas muy distintas. La anglosajona, pragmática, que entiende que la verdad sólo tiene un valor de uso; es decir, es un producto desechable más. La otra es la humanística, propia de la tradición hispana, que entiende, por ejemplo, que hay una verdad escondida en lo que leemos y con esfuerzo debemos sacar a la luz. Del primer aspecto de su crítica deriva su idea de que la literatura es un combate: ¿la verdad para quién?; y, por ende, el aspecto político y del poder implícitos en aquella lucha. El segundo aspecto epistemológico y cultural se revela en cuanto Piglia postula que el crítico --convirtiéndolo así en un detective o en un aventurero-- es el que busca desentrañar un “secreto” ya que “la realidad está tejida de ficciones”. Hemos introducido este comentario porque creemos que lo que ha hecho Piglia es muy pertinente para evaluar en profundidad nuestra actual poesía hispánica. Dados los tiempos que corren, creemos que el futuro de ésta también está en saber congregarse --de algún modo, ya que no existe uno solamente-- ambas tradiciones culturales; mas no solamente en la epidermis, es decir, en el léxico y las referencias más o menos exóticas o globalizadas. Probablemente los poetas que hacen esto último estén ubicados sólo en una de las dos tradiciones: en la hispana y tratando vanamente de ampliar o “modernizar” sus contextos, o abiertamente en la otra, la anglosajona, con lo nos hallamos ante curiosas caricaturas del original. No, no se trata de nada de esto en Piglia. Su obra es, más bien, prueba de que es posible fundir ambas maneras de conocer, de situarse en el mundo, sin que esto implique ausencia de conflicto personal ni, tampoco, se trate de un mero eclecticismo cultural (al modo del voceado, pero realmente inexistente,

excluir la literatura para conservar la figura pública del escritor como ideólogo [...] Y fue el primer intelectual de nuevo tipo, digamos, el primero que se dedicó sistemáticamente, no a crear focos de discusión alternativos y contrapúblicos, sino a reproducir, a legitimar y a “modernizar” los temas y las cuestiones que querían imponer el Estado y que preocupaban a la cultura dominante” (Crítica y ficción, Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p.193-94).

De este modo, resulta por lo menos curioso (aunque este tema lo conservamos para un ensayo posterior), percatarnos que la Galaxia Paz es la que realmente ha elaborado la tan difundida Las islas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000) (Madrid: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2002). Para comprobarlo no tenemos más que revisar la obra y antecedentes de los antologadores. De los cuatro de este apocalipsis, tres son absolutamente panceanos: Blanca Varela, de la que Paz fue mentor poético y cuyo narcisismo no ha rebasado al del mexicano; Eduardo Milán, por muchos años principal colaborador ideológico de Vuelta, revista creada y dirigida por Paz; y José Angel Valente, otro aprovechado discípulo del autor de El arco y la lira. Del crítico-poeta barthesiano Andrés Sánchez-Robayna poco tenemos que decir, salvo que solamente el fervor por su propia obra supera a su interés por la poesía de Góngora (en la que Robayna es un experto) y también por la del escritor mexicano. En este sentido, es loable y lúcido el gesto de Carlos Sahagún al haberse negado a figurar entre aquellas “islas extrañas”. Y al reparar en otras ausencias --para no referirnos a alguna de las absurdas inclusiones--, ¿cómo Raúl Gómez Jattin, poeta grande, podría

multiculturalismo norteamericano). En síntesis, nos hallamos ante una nueva forma, muy contemporánea, de pensamiento crítico (y poético); un modo, cabe esperar, más rico y productivo de estar a la intemperie.

calzar semejante zapatillica de ballet?, ¿por qué Alejandra Pizarnik, inventora del ascensor, tendría que subir los fatigosos escalones de Blanca Varela?

Antología

Proponemos ahora una muestra de la última poesía española escrita en castellano. A esta delimitación --o limitación, según como se le mire-- agregaríamos el hecho de que nos hemos basado, a su vez, en otras antologías. En este caso son tres: la de Basilio Rodríguez Cañada, Milenio. Ultimísima poesía española (Madrid: Celeste/ Sial, 1999), la de José Luis García Martín, La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española (Oviedo-Asturias: Clarín, 1999) y la de Juan Cano Ballesta, Poesía española reciente (1980-2000) (Madrid: Cátedra, 2001). Juntas, sin contar a los autores que se repiten, las tres reúnen a 121 poetas, cuyas fechas de nacimiento van de 1950 (Ana Rosetti) a 1977 (Yolanda Castaño) y donde está representada, además, gran parte de la geografía de España.

De ellas, es obvio que la de Cano Ballesta es la menos arriesgada, incluye a dos indiscutibles como son Ana Rosetti y Blanca Andreu; mas, básicamente representa a cierto sector de la generación del 80', al identificado con la "poesía de la experiencia" o de la "nueva sentimentalidad". Y, en este sentido, ni Carlos Marzal (Valencia, 1961) ni el mismo Felipe Benítez Reyes (Cádiz, 1960), quizá sus más decorosos representantes, se salvan. Aquella estética no es sino, como sostiene con lucidez Jorge Rodríguez Padrón al hablar de la reciente poesía española, machacona retórica narrativa de los sentimientos y de la moral ("Las vanguardias tardías en España." En Las vanguardias tardías en la poesía Hispanoamericana. Luis Sáinz de Medrano (ed.)

Roma: Bulzoni, 1993, pp. 331-44). Por su parte, en lo que respecta a la antología de Rodríguez Cañada, podemos percibir que --aunque éste no sea el caso de María Antonia Ortega (Madrid, 1954)-- existe mayor aventura en la propuesta al incluir autores más jóvenes. Sin embargo, también es cierto que constatamos mucha influencia de la poesía de los 80'; no sólo en los poemas, sino --a manera de un canto alternado-- también en las notas críticas introductorias a la obra de cada autor. De esta manera, Luis García Montero presenta a la granadina Marga Blanco Samos (1973); Leopoldo de Luis al madrileño Ignacio Elguero (1964); Jesús Hilario Tundidor al también madrileño Javier Fernández Aracama (1970), autor de uno de los mejores --por breve-- poemas de toda la colección: "No. Miento. Tengo miedo"; Miguel d'Ors al paulista Eduardo García (1965), y la lista podría continuar. Mas, para intentar también ser justos --y creemos que no por simple coincidencia-- los versos de los poetas más valiosos en esta antología van anteceditos, asimismo, por notas críticas sencillas y lúcidas. Por ejemplo, cuando Florencio Martínez Ruiz escribe su carilla sobre Antonio Moreno Figueras (Madrid, 1965), quizá el poeta más completo entre los 121 de las tres antologías: "Sólo la fauna indiscriminada en que se ha convertido el panorama de la poesía española de hoy obtura la deslumbrante transmisión de una voz que, en mi opinión, se erige como una de las más proféticas de este fin de milenio". Otro ejemplo valioso es el de Clara Janés comentando los versos de María Antonia Ortega: "su voz es siempre amorosa y alerta, casi sorprendida de las palabras que enuncia". Precisamente, es este carácter de "inevitabilidad" del lenguaje el rasgo que le otorga interés a la poesía de Ortega la cual, de otra manera, estaría ya subsumida en la obra de otras poetisas, en particular en

la de sus contemporáneas Ana Rosetti o Blanca Andreu. Por último, otro afortunado texto crítico que revela a otro poeta interesante podría ser el de Selena Millares presentando a Niall Binns (Londres, 1965), nos dice la crítica: “Binns sabe del hechizo pero pasa de largo, desdeñoso de los cantos de sirena que (di)secan las palabras. Y rinde el debido tributo a sus mayores --desde Parra o Gironde hasta muy lejos, Cátulo o Aristófanes”. Agregaríamos, nomás, que al cultivo de la antipoesía -- gesto actual ante la literatura, y en general ante el arte, tan contemporáneo y universal-- no se le debe contraponer el de la hondura; sea la del performance sobre el blanco de la página o, incluso, la de la más abierta frivolidad (Andy Warhol, por ejemplo, anhelaba saberse profundamente frívolo). Creemos que sin esta pauta de aventura íntima, finalmente de generosidad para el lector, el arte de la antipoesía -- que aparentemente expresa el egoísmo en estado puro-- paradójicamente no funciona; se vuelve penosa enumeración de nuestra rutina, más que anunciado desengaño, y fallido humor; en una frase, se vuelve mera tecnología. En este sentido, la actual antipoesía española es, curiosamente, equivalente al cada vez más extendido neobarroco de la poesía latinoamericana (muy especialmente el masificado del Río de la Plata). Sin capacidad metamorfoseante en sus imágenes --precisamente por falta de hondura--, el neobarroco, tal como aquella mala antipoesía, es sólo una lista invertebrada de inhibiciones.

Mas, debemos saludar la antipoesía de Binns y la de algunos otros jóvenes poetas de los 90'; muy en especial la de José Martín Molina (Madrid, 1971), por su acendrado hedonismo y excelente sentido del humor. La antipoesía de ambos autores, a su modo diferentes y complementarias entre sí, nos permite reparar, tal como César Vallejo nos lo

enseñó, en que el hábito no hace a la poesía ni, mucho menos, al poeta. Es decir, nos permite mantener abiertas las ventanas, de saludable aire fresco, en la irrespirable capilla de yuppies en que pareciera iba a convertirse toda la poesía española a manos de los del negocio de la “experiencia”. Lo mismo --aunque su obra no figure en ninguna de las tres antologías, pero sí en el Colectivo Alicia Bajo Cero, y sea una de las más relevantes aquí-- vale decir de la obra de Jorge Riechmann (1962). Su poesía política, obsesionada con renunciar al “centro”, quiere ser amiga de la del autor de Trilce; mas, de un César Vallejo encerrado tras los barrotes de cierta lectura tópica: la denuncia de la injusticia y el reclamo de un orden social nuevo; cuando éste es sólo uno de los ingredientes de la poesía del peruano, los otros son su insondable inteligencia y su generoso (humanísimo) sentido del humor. Ingredientes, estos últimos, intimamente fundidos con el anterior, pero que lamentablemente no percibimos en la escritura de Riechmann: “Unos pocos hacen la historia:/ los más la sufren:// ¿A ti qué te parece:/ podemos desuncirnos de esta noria?” (27 maneras de responder a un golpe).

Por otro lado, pasando a la tercera y última antología consultada, la de José Luis García Martín, resaltan --como zarzas en un sembrío de coliflores-- las obras de Jesús Aguado (Madrid, 1961) y Angela Valley (Ciudad Real, 1964). Creemos no equivocarnos cuando consideramos a estos poetas, junto a Antonio Moreno Figueras, los mejores poetas españoles nacidos en los años 60. La capacidad fabuladora de Jesús Aguado es extraordinaria, asimismo, la soltura con que maneja un lenguaje conceptista muy apropiado a aquélla:

“La poesía es el modo más perfecto inventado hasta ahora de hacerle justicia a la complejidad del mundo y de la existencia. En eso se parece al deseo, que es una

chocolatina con siete vidas, que es un cuerpo que, al margen de la postura que adopte y de dónde venga la luz, siempre proyecta una sombra con forma de gato, que es un arañazo al vacío, ese matón al servicio de los dioses y los psicoanalistas”

Por su parte, en Angela Valley, cuya obra recién empieza a aparecer en libros en 1995, son conmovedores --a la altura de la emoción que requieren estos tiempos-- esa especie de orfandad humana a la que nunca abandona la reflexión inteligente. De este modo, dicha orfandad, en su misma fragilidad y ambigüedad, se transforma en algo indoblegable, acaso en fortaleza:

“Ya no sé de otra luz que la que nace de su nombre,/ ya no añoro el sexo ni el amor,/ ni leer a los filósofos:/ sentada a la orilla del mar, espero/ simplemente a la profundidad del cielo.// Mientras haya vino,/ ¿qué me importa el vacío?./ ¿qué me importa la noche?”

Aunque con un rasgo algo más romántico, la poesía de Valley se inscribe en lo que con fortuna denominamos ya post-feminismo que, en términos sencillos, entendemos como un no cargar las tintas en el fundamentalismo, en este caso, el del género, y tratar de religarnos los hombres y las mujeres y los objetos y lo aún desconocido. En otras palabras, relativizar la pesadez angustiosa que tiene el femismo en otras latitudes (a causa de responder a específicas sociedades, procesos históricos y símbolos culturales) y que en el ámbito hispano ha sido, muchas veces, torpemente imitado o, cuando no, oportunistamente asumido. Por ejemplo, las poetas más valiosas del Perú actual -- Magdalena Chocano, Rosella Di Paolo e Isabel Sabogal-- concurren en ese mismo territorio; tal como lo que también observábamos en la poesía de su contemporánea

española María Antonia Ortega, prefieren permanecer receptivas a lo más hondo de sí mismas, disponibles a la palabra “inevitable”.

Conclusión

Después de este somero análisis de la poesía del fin de siglo española, bien podemos colegir que aún está vigente el lastre de la “poesía de la experiencia”. Por este motivo, la mayoría de los poetas que figuran en las tres antologías son virtualmente intercambiables entre sí. Asimismo, este yo poético general mal podría revelar signos de futuridad; aquella es más bien una poesía terriblemente vieja y que, a veces, se apoya en un nacionalismo intrascendente. Sin embargo, no podríamos tildarla de banal en la intención que la inspira, pero sí en el producto que elabora. Dicha estética de la “experiencia” se filtra incluso en la obra de los poetas del 90’ que practican la antipoesía. Pensamos que es urgente una autocrítica en este sentido.

Por otro lado, en medio del monocorde panorama general, también hemos podido toparnos con muy agradables sorpresas. Comprobar, por ejemplo, que excelentes poetas como Angela Valley, Jesús Aguayo o Antonio Moreno Figueras comparten los mismos sobresaltos de sus pares latinoamericanos: ¿cómo persistir en ensayar una voz personal en medio de tanto espejismo de mercado? u otra también pertinente y, quizá, más agobiante en Latinoamérica: ¿cómo sobrevivir sin perder el sentido del humor, sin que la política mate en nosotros lo mágico? Obviamente, en nuestra época hipercrítica nadie, mucho menos los poetas, quisieran que los tomen por ingenuos en política; mas, tampoco, creemos sea obligatorio tener que pensar y expresarnos siempre como si fuésemos ministros del interior. Sin embargo, a aquellas didácticas y, por lo tanto, simplificadoras preguntas nos responde de forma mucho mejor el poema “Esperanza”, del último de los

poetas nombrados: “Derrocado el corazón,/ intento salvarme de la tragedia./ Hago como si no estuviera muerto”.

Colofón

La sabia mixtura de intuición poética y percepción crítica ha dado con frecuencia excelentes resultados en la historia literaria, ya desde la Antigüedad Fernando de Herrera, tildado por algunos de sus contemporáneos como "El divino", combinó tal don: poeta excelso e insigne comentador de los textos de Garcilaso. Sus anotaciones pertenecen al canon de la mejor labor exegética y crítica. Los ejemplos cunden en otros periodos y en otras literaturas: de Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Jorge Guillén (los llamados poetas profesores) a Alfonso Reyes y Octavio Paz. Pedro Granados pertenece a tal estirpe. Poeta sutil, epigramático, agudo, combina la virtud del buen crítico que borda y desborda, con un conocimiento cabal y justo, textos y contextos de variados géneros y épocas: desde la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro a la última poesía española. Con envidiable maestría de términos críticos y de referencias textuales, Pedro Granados concluye que el mar es el gran tema que estructura el andamiaje retórico y textual de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Pero la misma maestría la muestra en el excelente ensayo sobre la gran novela de Galdós: *Fortunata y Jacinta*. Se realza su trazado lírico y el desvelo erótico a medio camino entre elegía, responso y conciencia de mortalidad. Un penúltimo ensayo enfrenta al poeta de la omnisciencia, que es Jorge Guillén, con el inconforme y radical, pagano y escéptico, que es Luis Cernuda. La experiencia personal y docente (un verano de agosto de 1988 asistiendo a los Cursos Internacionales de Verano que ofrece la Universidad Complutense en el insólito paraje de El Escorial) originan el último ensayo de Pedro Granados: un recorrido por las antologías

más recientes de la poesía española y de los poetas jóvenes más destacables. El lector ávido, perceptivo, se da la mano de nuevo con el creador. Un magnífico vuelo de bumerán: las lecturas del crítico, en sinuosos movimientos giratorios, vuelven al punto de partida: al lúcido poeta que es Pedro Granados. Pero sus ensayos pertenecen también a la mejor tradición crítica y exegética actual.

AntonioCarreño

Brown University