

01086

dej. 1

vol. 1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

"Las transfiguraciones de Narciso"



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS
PRESENTA

JUAN CORONADO LÓPEZ

1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PRIMERA PARTE

El espejo: lectura en imagen

Los poemas: el Poema

Góngora: las Soledades. Sor Juana: el Sueño .

Lezama: Muerte de Narciso. Gorostiza: Muerte sin fin.

Mano era sin sangre la seda que borraba
con el aliento denso que exhalaba;
rostro absoluto, firmeza mentida del espejo.
Pobre choza de redes impedida
que se agobia de cándidas prisiones
con tardo vuelo y canto, del oído
por la entumida noche submarina,
no lejos de un escollo coronado.

En chillido sin fin se abría la floresta
sobre esa libertad enardecida
de mayor proporción tal vez, que el viento
alga todo y espumas
en las tenues volandas de la nube.

El viento sosegado, el can dormido
cumple una edad amarga de silencios
al airado redoble en flecha y muerte.

Llegó después el mancebo, y saludado
con indicante dedo,

triste recorre –curva ceñida en ceniciento airón–
un coagulado azul de lontananza.

El sueño todo, en fin, lo poseía
entre fiebres y llagas
de ponderosa vana pesadumbre
del dormir, llama fría y lengua alfilereada.

Un cóncavo minuto del espíritu,
sobre un arroyo de quejarse ronco
cobarde embiste y vence perezoso
la frente que se abría en loto húmedo.

Orientales cestillas cuelan agua de luna
que a través de su nítida sustancia
cuerpo finge formado
de su volante nieve.

Su dulce lengua de templado fuego
en un llanto de luces se liquida.

Figuras sobre el tapiz

La noche se puso a caminar por los rincones más oscuros de su cuerpo. Todo estaba cubierto de ramas y olores verdes. Las alas negras al acariciar, herían. De pronto, un claro rompió la monotonía de lo lúgubre. En el claro un lago y en su fondo una luz, contó alguien que aparecía. Claro, lago, luz, espejo. En la orilla un poeta se contemplaba. Cuatro caras veía. Se acariciaba todas las mejillas. Peinaba sus infinitos cabellos. Sonrió cuatro veces en un instante solo. Entrecerró los ojos y vio cruzar por sus frentes las imágenes encadenadas de su soledad, su sueño y su doble muerte.

Esto vio cuando a su soledad miraba:

Desdeñado y ausente llegó, depositado por el mar, un joven a la orilla. El sol secó con lengüeta tierna, vestido y cuerpo del por su voluntad perdido. Una pena de amor es su única marca del pasado. Acepta su condición de peregrino. Sube a la cumbre de un peñasco. Una luz le sirve de esperanza. La sigue. Llega hasta el círculo que forman los cabreros alrededor de una hoguera. Encuentra refugio en la cabaña de los pastores. Cena y duerme. Amanece el segundo día. Así pasa el tiempo y no pasa nada. Serranas, pastores, pájaros, flores, arroyos, alegría, hermosura, tristeza. Largo discurso de un viejo montañés. Cantos, danzas y llega la noche. En el tercer día se realizan las bodas. Oímos los cantos a Himeneo. Banquetes, nuevas danzas y juego de los cuerpos:

lucha, salto y carrera. Con los juegos del amor termina la soledad primera. No ha pasado nada, sólo el tiempo... que es, en verdad, mucho pasar. El segundo momento de la soledad no es ya tan apacible. Nace al cuarto día. La cercanía del mar alimenta una inquietud. El peregrino se encuentra con dos pescadores. Sube a una barca. Se suceden las lentas descripciones de la pesca. Se oye, por fin, la voz del por amor errante. Pide la muerte y el mar no oye sus quejas. Llegan a una pequeña isla cercana. Un viejo pescador y sus seis hijas reciben en su choza al pescador. Comida, historias sin historia, cantos de amor. Al quinto día los pescadores lo regresan a tierra firme. Escuchan una trompeta de caza. Cambia el mundo y es siempre el mismo: pastores, pescadores y ahora cazadores. Vuelan las aves en el tiempo infinito del poema. Escenas de caza. Cetrería. Triunfa el espíritu aristocrático sobre el rústico. Se interrumpe el poema. Mi soledad es un eterno errar sin sentido.

Contempló después su sueño:

Una sombra se levanta de la tierra al cielo. Cae la noche. Todo duerme. La noche se hace silencio. Sombra, noche, silencio. Nace el alma y quiere alcanzar las alturas. Las pirámides tienden a la Causa Primera. Así también el alma. La lumbre del sol ciega los ojos. Frente a tanta luz, no se ve nada. Hay que conocer paso a paso el orden universal: lo mineral, lo vegetal, lo animal, lo humano, lo angélico, lo divino. Si mi flaca razón no puede llegar al más mísero ser, ¿qué pretende? Sin embargo, el afán mismo no puede ser detenido. No pasa nada; los pensamientos

pasan. No pasa nada. Despierta el cuerpo. Triunfa la luz del día. Sueña el alma que conoce: vuela, intenta, se deslumbra y cae... no tiene más remedio que regresar al cuerpo.

¿En qué se embriaga el cuerpo de la soledad? ¿Qué pretende el cuerpo del sueño? ¿No tiene alma el primero? ¿Tiene demasiada el otro?

Descubrió, más tarde, su primera muerte:

Ya no hay nada. Ni siquiera el tiempo pasa. Muere Narciso en una bien fraguada danza de imágenes. Sin tiempo, sin espacio, sin historia, sin sentimiento, sin pensar... cae el río, la fuente, la flor, el espejo. Muere Narciso para que viva la poesía.

Y vio, por fin, su muerte eterna:

Es mi ahogo mi conciencia. Agua y vaso se contienen. Hombre y Dios se pertenecen. El instante y lo eterno son y se diluyen. En un universo infantil, por un futuro, estoy preso. No pasa nada, sólo el sueño. La imagen pasa y se deshace. Mis ojos abiertos lo ven todo, para mi desdicha. ¡Ay, pobre dios Narciso! Ves en espejo pasar al mundo y no ves nada, pues está disfrazado de diverso. Y sabes que ese mundo nunca ha dejado de ser la misma muerte. ¡Y yo que me dejé engañar por los aires de importancia del espejo! ¡Vaya... tampoco la muerte sabe a nada!

¡Qué triste es el camino de estos cuatro poemas! Caminan sin sentido, vuelan en pretensión vana, se arropan con una imagen ligera, se dejan incendiar por la conciencia, se dejan abrazar en un abrazo. Vaga la soledad por la tierra. Vuela el sueño por los aires. Narciso se deja engañar por la imagen y muere. Se

enciende, en fin, la muerte eterna en un círculo de fuego. El ser, el alma, la apariencia y la conciencia, todo en uno, se resuelve en polvo... en nada.

Introducción a las promesas

La poesía es un espacio que ayuda a soportar la nada. En ese ámbito nos vamos a meter ahora. Con cuatro poemas formamos un cuerpo. Y ese cuerpo será nuestro punto de partida y puerto de llegada. Hay mucho de arbitrario y, también, mucho de congruente en la elección realizada. Las Soledades de Góngora –¿por qué no uno de los Sueños de Quevedo?–; el Sueño de Sor Juana –¿y la Grandeza mexicana de Balbuena?–; Muerte de Narciso de Lezama Lima –¿el Diario de Martí no habría también cabido?–, y Muerte sin fin de José Gorostiza –¿y Canto a un dios mineral de Cuesta o Sindbad el varado de Owen?– conforman nuestro corpus. Una soledad, un sueño y dos muertes, he ahí nuestro ligero cargamento.

La pretensión no es desmedida. Sabemos medir bien nuestras fuerzas. Sabemos que uno solo de los poemas llevaría a escribir gruesos tratados. No buscamos engrosar las filas de los libros. Nuestra intención, dentro de lo mucho, es poca, flaca, humilde: soñar con las imágenes de estos poemas. Al unirlos, ya estamos afirmando algo de ellos. ¿Sobre qué hermandad se inscriben? Eso lo vamos a ver en el camino. Algo hay que los atrae. Son cuerpos de un mismo universo poético. ¿Por qué quieren que hable de más? Esperen, ya se develará el secreto.

¿Cuatro caras del mismo poema? ¿Cuatro poemas con la misma cara? ¿Tres signos fundamentales: soledad, sueño y doble muerte? ¿Hay sueño en la soledad y soledad en el sueño? ¿Muere Narciso

en la soledad o muere en el sueño? ¿Es el sueño una muerte sin fin? ¿Significa la soledad la muerte de Narciso? ¿Las muertes se sueñan en la soledad? ¿Caminan de la mano muerte y muerte? ¿Ven como no podrían esperar de mí gruesos, sólidos y fuertes tratados? Un librito ligero pretendo entregarles.

Los cuatro poemas forman dos parejas de tiempos diferentes. Del siglo XVII una y la otra del siglo XX. Estamos también en dos ámbitos geográficos: Europa (España) y América. Pero un espíritu une esa dispersión de tiempos y espacios: la crisis. Los cuatro poemas desatan una conciencia que nace de la misma crisis. ¿La crisis del XVII es igual a la del XX? No, no son iguales. Sólo son hermanas. Les pido paciencia otra vez, no me ~~unjan~~ apresuren, al hablar de la historia y marcos culturales, pondremos más empeño en desenredar los hilos. Por ahora conformémonos con saber que nuestro corpus habita el mismo ámbito: la conciencia trágica de un mundo en crisis.

Ya empecé a caminar y tengo miedo. ¿Podré echar marcha atrás? Mejor será que cierre los ojos, como el peregrino de las Soledades o el alma del Sueño y siga el camino sin otra perspectiva que lo que tengo ante la frente. Muchas pretensiones incumplidas habrá de tener este trabajo. Y no es una cura en salud esta afirmación, es simplemente un gesto de honestidad —¿o de cinismo tal vez?— que no suele ser moneca corriente en nuestras acciones librescas. Estoy empeñado en dejar el bonete académico olvidado en una silla cualquiera y dar paso a la tentación de escribir un texto que no sea sino una interminable cadena de interrogaciones.

¿Creen que me atreva a hacerlo? ¿Quién de ustedes, lectores, lo permitirá, lo justificará o le dará, al menos, un voto de simpatía o confianza? ¿Pretenden que sude licores de erudición desbocada? ¿Cuánto tiempo imaginan que llevo enredado en mis lecturas? ¿Están convencidos de mi profunda inmersión en las grandes noticias del tema amasado? ¿Anhelan que les ofrezca la luz que ilumine al fin los poemas que han decidido estorbarme la vida? ¿No es monstruoso pretender una lectura conjunta de las Soledades, el Primero sueño, Muerte de Narciso y Muerte sin fin? ¿Exigirán de mí —ya que es tal mi atrevimiento— otras lecturas espirales? ¿Hice bien en remontarme a Ovidio? ¿Creen que dejo de lado los poemas órficos? ¿Me olvidé de Homero y de Virgilio? ¿Conciben la negligencia de no voltear los ojos a Platón y a Aristóteles? ¿Me podría dar el lujo de encerrarme en el mundo greco-latino? ¿Y todas las venas y arterias que corren por la Edad Media? ¿No es parte medular la Divina Comedia para la cabal comprensión de todos los círculos y laberintos literarios? ¿Y de dónde toma Occidente su pujanza sino del lado oriental de la luna? ¿No sería mi obligación haber nadado por aguas egipcias, indias, hebreas, árabes y judías, al menos? ¿No es Góngora la confusión histórica del Nilo, el Eufrates y el mar Rojo que se va a desatar y apaciguar en su Guadalquivir querido? ¿Podría pasar como si nada toda la poesía cortesana y mística? ¿Acaso Petrarca, Herrera y Fray Luis de León no dejan ver su sombra? ¿Y León Hebreo y Castiglione y Erasmo y Vives y Copérnico y Maquiavelo y Campanella y todos los príncipes y papas —que al no saber escribir, hablaron— pueden hacerse a un

lado? ¿Y qué decir de los amigos en el tiempo y enemigos en la pluma, Lope, Quevedo y demás acompañantes? ¿Y quién puede creer que de Góngora a Sor Juana hay nada más un paso? ¿Dónde situar a Descartes, Montaigne, Pascal y Spinoza? ¿Dónde a los cabalistas escondidos? ¿Imaginan, por asomo, que no metí un poquito la nariz por la biblioteca de Sor Juana? ¿Será vana ilusión el pensar que recorrí paso a paso toda la Libra astronómica y demás pleitos en pro y en contra de los cometas? ¿Cargué en mis espaldas los baúles que pasaron inadvertidos por la aduana inquisitorial? ¿Y cometería el pecado antinacionalista de marginar todo lo que pudo llegar a las manos de Sor Juana de la cultura conquistada? ¿Podrán negar a estas alturas que le vi el fondo al pozo de mi sabiduría? ¿Habránseme podido olvidar las vidas y milagros de prelados y virreyes? ¿Y las intrigas palaciegas que saltan el Pacífico mar y dividen un Nuevo y Viejo mundo? ¿Me creerán que sentí un alivio muy profundo cuando pude saltarme olímpicamente todo el Siglo de las Luces? ¿Hice bien en no mirar siquiera a Voltaire? ¿Dónde prendió la mecha después, si es que —como dicen— se apagó algún día? ¿Goethe me hará comprender el lazo que acaba con el paréntesis ilustrado? ¿Qué romántico podrá jactarse de no amar a los barrocos? ¿A cuál de ellos dejé de leer? ¿Y me negarán, tal vez, la alegría de haberles dado gracias a los dioses por no tener que releer a Walter Scott por considerarlo poco pertinente frente al tema que me estaba desvelando? ¿Imaginan con qué regocijo llegué a Valéry y a Mallarmé? ¿Me permiten decirles que ya vi el cansancio en sus ojos frente a este

rosario de trivialidades? ¿Me permiten, cuando menos, pasar rápidamente por Modernistas y personajes de la generación del 27? ¿Quién redescubrió a Góngora para el mundo hispánico? ¿Quién descubrió a Sor Juana para el mundo mexicano? ¿Los Contemporáneos? ¿O fue, acaso, Abreu Gómez?

Ya terminé con las interrogaciones. Procedo ahora a plantear las promesas incumplidas. Desengañense, no están frente a un trabajo erudito. No puedo hacer más que jugar un poco con algunas imágenes de los cuatro poemas mencionados: soledad, sueño y dos muertes. Un lector común pasa las hojas de los libros con todos los vellos del cuerpo lacios, y mi intención –vana pretensión de pavo en orgullosa erección de plumas– es investir a los lectores, a su vez, en captores cómplices de una lectura que sería ingenua si no se le vieran los encajes de las prendas íntimas. Mi primera tesis es un no rotundo a la erudición obscenamente desnuda. El placer está en la lencería, en los polvos y en las sales. Todo, claro está, en su debida proporción y con la medida que hace al caso. Voy a buscar en mi lectura un "espacio de goce"¹. Si lo logro, la misión estará cumplida o, al menos, una parte, que no es la más sencilla, por cierto.

Voy a trabajar con unos poemas de una dificultad por todos conocida y de una oscuridad no siempre afirmada. Oscuridad y dificultad no tienen que ser tomados como sinónimos al hablar de este tipo de poesía. La dificultad, como he dicho, para todos es clara y evidente. La estética que proponen tiene como uno

1 Roland Barthes, El placer del texto, p.11

de sus fundamentos –ya lo veremos– esa particular "dificultad".

Al hablar de "oscuridad" el problema se complica. El término puede tener cargas positivas o negativas. Algunos enemigos de Góngora tacharon sus poemas de "oscuros" al querer calificarlos de incongruentes, caóticos y rebuscados. La "oscuridad" puede ser referida, también, a la expresión guardada en claves secretas que permiten la comunicación solamente al grupo que tiene el mismo círculo de conocimientos.

De este segundo tipo es la "oscuridad" de nuestros poemas. La "oscuridad" permite también la movilidad de los significados. Lo "oscuro" es un espacio abierto a la deambulación del pensamiento. Un poema "oscuro" lanza su nube de tinta para defender su más íntimo ser. Parece callado, parece decir muy poco o no decir nada. Sólo le suelta el hilo a quien se atreve a penetrar en él. Entonces sí, se rompe en luces, dispara sentidos en una cadena casi interminable. La "oscuridad" en la poesía nos habla de que nada hay seguro en el conocimiento, instaaura la atmósfera propicia para el movimiento tranquilo de la duda. Y ahí no se entregan soluciones, se activan inquietudes. Recordemos que ahora sólo estamos apuntando ideas que más tarde desarrollaremos frente a cada uno de los poemas. ¿Y qué vamos a hacer con estos cuatro poemas "difíciles" y "oscuros"? Desde luego, no a facilitarlos y esclarecerlos. Vamos a permitir que sus imágenes nos hablen, a dejarnos enredar en el jugueteo de su imaginaria.

Desde ahora vamos a adelantar una propuesta que también más adelante desarrollaremos. Al elegir un poema español, uno españolizado y dos latinoamericanos contemporáneos, no estamos

forzando una situación histórica, sino afirmando que la literatura hispánica es una, se haya escrito en la Península, en Nueva España, en Cuba o en México. La fuente clásica de la llamada literatura latinoamericana (por prejuicios geográficos) no es otra sino la de los Siglos de Oro. Lo que para la literatura contemporánea es el venero greco-latino, así es para nosotros la cultura áurea española. Después de habernos acercado a los poemas quedará más clara esta idea de la unidad de la cultura hispánica. Y digo "cultura", porque no es solamente un fenómeno literario. Hay una sola cultura hispánica. La geografía y la historia sólo la tiñen de colores diferentes.

Estamos, pues, ante poemas en crisis, difíciles, oscuros, hispánicos... Y nos faltan aún dos adjetivos: "totales" y "modernos". Esbozaremos primero la idea de "totalidad".

Las Soledades, el Primero Sueño, la Muerte de Narciso y la Muerte sin fin pretenden encerrar el Todo. Son, cada uno a su manera, claves del Universo, es decir, microcosmos. No expresan una idea, un sentimiento o una intuición, lo expresan todo. Son poemas angustiados por el hambre de totalidad. Por esto no son creaciones puramente líricas. Los vence la ambición épica, pero no una épica tradicional, ahogada por la historia, sino una épica metafísica, cósmica, que quiere oír el concierto todo de las esferas. Nos quieren responder a las interrogantes fundamentales: ¿quién soy?, ¿dónde estoy?, ¿cuál es el principio?, ¿hay fin?... y todos los demás matices de los temblores de la carne vestida de espíritu. Un poema total es aquél que se atreve a plantear todas las preguntas o que sabe encerrar en una todas las respuestas.

Nuestros poemas quieren dar una definición al ser del mundo.

Y decíamos que, además de "totales", estos poemas son "modernos". La idea de la "modernidad" ha preocupado siempre a la cultura hispánica. En su acepción más general se entiende por "moderno" lo que se acoge a la renovación y da la espalda a lo tradicional. ¿Estar a la moda es ser moderno? ¿Formar parte de la vanguardia es ser moderno? Obviamente el problema va mucho más allá y tiene que ver con un problema de la historia y no sólo con el tiempo como abstracción. Lo moderno en su acepción, llamémosla vulgar, existirá siempre, pues siempre habrá el anhelo de habitar el último momento para mirar con desprecio el pasado. En su acepción histórica es más estricto y ofrece muchísimas dificultades. Cada uno de los sentidos entorpece al otro. Lo moderno no puede ser eterno, pero tampoco puede terminar con la historia. En fin, para llamar "modernos" a los poemas que vamos a leer, nos atenemos a un ciclo histórico donde están encerrados: crisis del principio y fin de la llamada Edad Moderna. La división más simple de la historia rompe su transcurrir en cuatro inmensos bloques: Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea. La Edad Contemporánea va a moverse siempre, la Antigua puede quedarse ahí, la Media tendrá que cambiar de lugar y la Moderna, ¿ya terminó? La idea de modernidad es muy resbaladiza. En varios momentos será necesario volver a ella. Tendremos que determinar en qué tipo de modernidad se pueden inscribir los cuatro poemas, como un todo primero, y cada uno por su lado después.

Cada vez nos parece más desmesurada nuestra empresa. Cada

vez me dan más miedo los poemas. Me salva el pensar que no voy a emprender un análisis exhaustivo de ninguno de ellos. Simplemente voy a dejar que sus imágenes nos hablen, que se toquen unas a otras. Las imágenes serán el polo de atracción de nuestra mirada. Nuestro corpus general, como ya lo mencionamos, estará compuesto por los cuatro poemas. Pero, en realidad, nos moveremos en un corpus más restringido: ~~unos~~^{algunas} imágenes de cada poema.

Los conceptos teóricos de Roland Barthes, Foucault y Bachelard —sobre todo este último— nos irán marcando las pautas principales de nuestra ordenación metodológica. Bachelard nos dará el pie para encerrar a cada poema bajo el signo rector de un elemento del universo:

Soledades: tierra

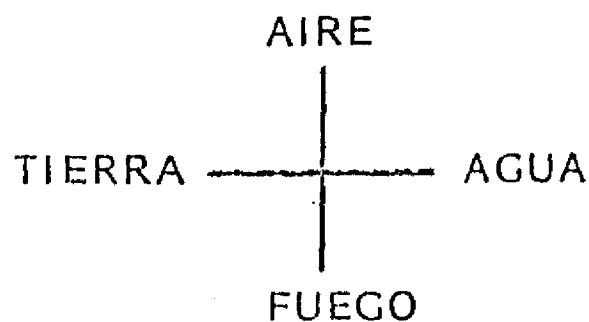
Primero sueño: aire

Muerte de Narciso: agua

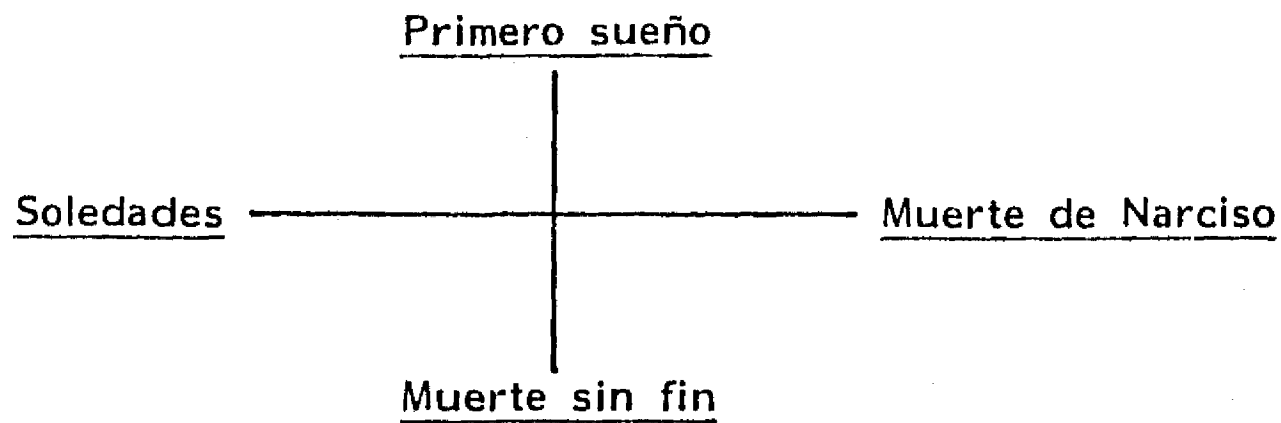
Muerte sin fin: fuego

Naturalmente la imaginaria de todos los elementos se mueve en cada uno de los poemas. Pero nuestra lectura imagina que en cada caso predomina un elemento. Esta perspectiva nos hace ver que estamos trabajando con un universo poético completo.

He aquí la imagen de este universo, montado sobre sus ejes vertical y horizontal:



Es decir,



Emprenderemos dos viajes horizontales: por las Soledades y la Muerte de Narciso. Y dos viajes verticales: por el Primero sueño y la Muerte sin fin. Sobre el eje horizontal descubrimos dos poemas intelectivos y sobre el vertical, dos poemas sensualistas. Y nos podremos atrever a afirmar que en lo horizontal predomina lo femenino y lo masculino en lo vertical:

eje masculino-intelectivo: Primero sueño y Muerte sin fin

eje femenino-sensualista: Soledades y Muerte de Narciso

Sabemos perfectamente que lo esquemático es reduccionista. Pero estamos seguros de que estos esquemas nos sirven para limpiar de hierbas el campo donde vamos a trabajar. Ya encontrará cada idea su matiz con el debido desarrollo y el espacio propicio.

Antes de entrar a este universo de Góngora, Sor Juana, Lezana y Gorostiza, esbozaremos la imagen que le dará unidad y movimiento a este trabajo: Narciso.

La figura de Narciso frente al espejo nos sirve para hablar del poeta y su poesía, el creador y su creatura, el poema y sus

imágenes. El poeta se contempla en su reflejo, la poesía. Se enamora. Se convierte en ella. Se borra la frontera entre lo real y el reflejo. El poeta tiene que aceptar su calidad de Narciso para que se logre la verdadera cristalización de su poesía. Si Dios se vio en la humanidad y se transformó en hombre, ¿qué otra cosa le queda por hacer al poeta? El acto de creación es un acto de amor. Y un sacrificio también. Pero no sólo está bañado en lo sublime este proceso. El narcisismo es un pecado, una desviación del camino recto de los seres. El verdadero amor no puede enredarse en el uno mismo. Tiene que saltar a la otredad. El otro es mi semejante y mi prójimo. Hacia él tiene que ir destinada mi carga amorosa. Y ese ser parecido y cercano a mí no es cualquiera. Existe una serie de restricciones para que se cumpla en su forma más recta. No puede pertenecer el otro ni a mi familia ni a mi sexo. Tiene, además, que ser uno, uno solo. El acto narcisista es un acto que se desvía de las leyes naturales y sociales. No sirve para la perpetuación de la especie. No es un hecho de creación propiamente sino de recreación. El poeta recrea el mundo creado por los dioses. El poeta se ve en el reflejo de lo divino e imita el acto creativo. El hombre es el mono de Dios y quien más se ha acercado a su imitación es el artista.

Los poetas que elegimos presentan muy acentuado el síndrome de Narciso. Sus poemas son siempre autorretratos. Son un pequeño dios los cuatro, a su peculiar manera. Están perfectamente conscientes de haber dado a luz seres reales que forman parte ya de la naturaleza cultural, es decir, de la sobrenaturaleza, según el concepto de Lezama. Esta es la mayor frustración del hombre: no poder crear

Naturaleza. Y tener que conformarse con plantar sus obras en el ámbito de la sobrenaturaleza. Bajo el signo de Narciso, entonces, veremos las evoluciones de los cuatro poemas en crisis, difíciles, oscuros, totales, modernos, ensimismados.

Para anudar los hilos de esta introducción, terminaremos diciendo que el trabajo constará de dos partes desproporcionadas, pero congruentes en su imagen: una forma de leer (cabeza) y una lectura (cuerpo). Una pura lectura correría el riesgo de perderse en su propia interpretación. Ante el miedo de que este trabajo fuera (¡ah, si lo fuera!) un ensayo de crítica-ficción, apuntalamos la lectura con un marco teórico que le da cuerpo y consistencia. Plantearemos la idea primero y después la imagen. Lo intelectual tendrá que preceder a lo emotivo-sensorial.

1. La crítica: ángulo profesional de una lectura

Son un juego infantil los trabajos de Hércules frente a la tarea que nos hemos impuesto: leer un cuerpo poético. ¿Y qué es leer sino entrar en lo ajeno, violarlo, profanarlo para, al final, vanagloriarse del delito? De un miedo y de una culpa van a estar vestidos todos nuestros pasos.

En esta primera parte predominará lo intelectual sobre lo imaginario, ya que en la segunda se invertirán los términos. No es estrictamente un marco teórico lo que ahora presentaremos, es simplemente, la puesta en escena de lo que para nosotros significa el trabajo crítico: activar una cadena de lecturas. No podemos sustraernos totalmente a la tentación definitoria que aparece casi siempre en todos los inicios. Tenemos que definir, aunque sepamos que nada puede definirse de una vez y para siempre. Toda verdad es relativa al dominio de una percepción. Mucho más cuando se trata de las humanidades y no de las ciencias. Estamos en el terreno de los estudios literarios, es decir, dentro del marco donde cabe todo tipo de especulación sobre ese fenómeno: la literatura. La literatura no es sólo la creación propiamente dicha, sino todas las reflexiones a que da lugar. La literatura es el cuerpo de la realidad; y los estudios literarios, todas las imágenes del espejo donde se contempla. Creación y reflexión (reflejo) son igualmente necesarias. La literatura (creación) dejaría de existir si no se pensara en ella por medio de los estudios literarios (reflexión). También Narciso necesita del espejo para su existencia. La literatura tiene pues dos caras:

la creación y la reflexión. En el dominio de los reflejos estamos trabajando.

El camino de la reflexión literaria ha sido largo, casi tan largo como el de la creación. En muchas ramas del conocimiento se han ido enredando los estudios literarios. La filosofía, la historia, la sociología, la lingüística. Muchas veces es difícil delimitar fronteras entre los diversos tipos de reflexión literaria. ¿La Poética de Aristóteles es solamente lo que ahora llamaríamos teoría literaria? ¿No es historia y crítica también? De los diferentes tipos de reflexión literaria, el que en este momento nos interesa es el que corresponde al rubro de "crítica literaria". Ya hemos dicho que el comentario de los textos es casi tan antiguo como su misma creación. Pero lo que llamamos propiamente crítica viene apenas del siglo XIX. ¿No es crítica la exégesis libresca que se practicaba en el Medievo? ¿No es crítica la serie de análisis y comentarios que se hicieron sobre los poemas de Góngora en su momento? En un sentido amplio, la crítica está en la poética aristotélica y en todas las poéticas posteriores, en las exégesis medievales y en los comentarios renacentistas, barrocos e ilustrados. Pero también son teoría, preceptiva, historia, filología y no sé cuántas cosas más. En un sentido estricto, sólo hasta el siglo XIX podemos hablar de crítica literaria. Y la podemos definir en relación a sus negaciones: no es teoría, no es preceptiva, no es simple comentario o explicación de un texto. La crítica exige de quien la ejerce un sistema, una metodología, una serie de procedimientos previamente establecidos. ¿Y por qué aparece como tal precisamente en el siglo XIX? ¿Será porque la filosofía está diseñando entonces

sistemas críticos para la observación de su objeto? Sin duda, es una de las razones. La filosofía quiere dejar de ser simplemente especulativa para convertirse en crítica y en este sentido quiere decir "actuante" sobre la realidad. ¿Y en verdad fue "actuante" hasta entonces?

¿No nació en ese mismo siglo XIX la sociología para "actuar" sobre una realidad concreta de la historia? La crítica literaria, entonces, emerge en ese siglo para, a su vez, "actuar" sobre fenómenos concretos de los hechos literarios. La crítica cumple una función: construye un puente entre el creador y el lector potencial. Ese lector que por primera vez en el proceso histórico se transforma en consumidor de productos literarios. La burguesía decimonónica gira en torno a un mercado y tiene que decidir cuál de los productos que le ofrecen satisface de mejor manera sus necesidades estético literarias. El crítico literario se viste de experto en el control de calidad. Es juez, califica. Y sirve de intermediario entre la producción y el consumo. Pero la historia cambia y cambia el concepto. No es nuestro propósito hacer un rastreo de la evolución de la crítica. Simplemente queremos señalar algunas de las funciones que se han apuntado en sus dominios. Con la que más se ha relacionado es con la de emitir juicios de valor. Pero de ninguna manera se puede reducir a su calidad axiológica. Su función analítica es la única inamovible en las decenas de propuestas metodológicas.¹ El antecedente

1 Véase Enrique Anderson Imbert, La crítica literaria: sus métodos y problemas; Vernon Hall, Jr., Breve historia de la crítica; Wilbur Scott, Principios de crítica literaria. Son las más accesibles visiones de conjunto.

más cercano al concepto de crítica que manejaremos aquí lo encontramos en la llamada "crítica artística", sobre todo en la que proponen y ejercen Valéry y Mallarmé, entre otros.² Hay en esta crítica una homologación entre el discurso creativo y el discurso crítico. No hay una diferencia en la calidad de su material expresivo. A esa tradición de la crítica francesa nos acercamos —en sus exponentes más cercanos a nosotros en el tiempo y el gusto: Barthes y Bachelard— para poner en acción nuestro concepto de esa disciplina. No seguimos un modelo. Aceptamos una serie de sugerencias y las ponemos en marcha. La experiencia nos ha enseñado que el seguir puntualmente un patrón metodológico nos puede encerrar en un cuarto sin salida. La objetividad como obsesión puede matar el nervio central del ser que estamos observando. Mi postura es neorromántica y creo firmemente en el "alma" de una obra literaria. Me niego a ser anatomista o fisiólogo del cuerpo literario. Prefiero que se me tache de metafísico trasnochado. Esto no quiere decir que descalifique de un plumazo los métodos formalistas, o los paranoicamente historicistas o sociologistas. No los descalifico. Ingenuamente los hago a un lado. Y me atengo a las consecuencias: casi me ahogo en un subjetivismo histérico.

Mi lectura de los cuatro poemas propone un modelo y luego lo destruye. No sirve como tal. No se podría leer a ningún otro escritor siguiendo estos parámetros. Cuando digo en la Introducción que señalaré una "forma de leer", me refiero a un "estilo", a una "manera" y no, a un modelo propiamente; aunque tiene el disfraz de tal y en este sentido puede engañar a un lector demasiado inteligente. En rigor, es una contrasentido el pretender que existen modelos

2 Ver John K. Simon, La moderna crítica literaria francesa.

para analizar la vida de los objetos artísticos. Y los estoy llamando "objetos" para utilizar esa metáfora que puede ser la causante del engaño. Ignoro si la ciencia todavía se mueve con base en los modelos. No sé si todavía existe la ingenuidad que acepta el conocimiento inamovible, veraz y certero. Desconozco la función actual de la metáfora de la exactitud. Pero en el caso de que todavía respiren esas pretensiones, tendrán que restringirse al ámbito donde nacieron: la ciencia, esa disciplina que lee en el discurso de la Naturaleza. Quienes pretendemos leer en el discurso de la Cultura, no podemos soñar con la creación de modelos. Si puedo permitirme reír ante las leyes de Newton, ¿qué no haré frente a cualquier leyecita histórica, psicológica o lingüística? ¿No rompió Copérnico las leyes astrológicas de su momento? Me dan lástima y temor la seguridad y desenfado del hombre contemporáneo parapetado en eso que llama su desarrollo tecnológico. Si Nietzsche como hombre mató a los dioses, ¿cuál de las máquinas más pequeñas matará a su dios, el hombre? No estoy contra el progreso de la historia, sencillamente le tengo miedo a la estupidez humana. No hay modelos en los estudios humanísticos, no. No puede haberlos. Es una falacia hablar de "ciencias humanas". Y no quiero ya decir lo que pienso de la pretensión (pretención) de edificar una "ciencia de la literatura". Si no tenemos armas para enfrentarnos al fenómeno artístico, reconoscámoslo y no busquemos más salidas triunfales. Es preferible que los estudios del texto literario sigan dependiendo de la filosofía, a que se agazapen bajo las alas de la lingüística. Es verdad que la materia prima de la literatura es la lengua. Pero de la materia a la obra elaborada

hay un gran trecho. ¿De qué nos sirve saber que el David es un pedazo de piedra? Mi comparación entre materia y materia es bastante exagerada y grotesca, pero creo que tiene algo de verdad. Pienso que un filósofo tiene muchas más armas para especular sobre una obra literaria que las que tiene un lingüista. Es obvio que un estudioso de la literatura tiene que conocer la lengua y sus mecanismos. De no ser así, no sabría los rudimentos de su oficio. Pero el análisis literario no puede estar centrado exclusivamente en ese punto de vista. Los estudios formales de tipo lingüístico (sobre todo el estructuralismo que estuvo tan de moda) nos dieron muchas luces para entender el fenómeno literario, pero no llegaron a la iluminación final que pretendían dar algunos de sus más furiosos defensores. La formación estructuralista fue parte de un proceso de aprendizaje de muchos teóricos —de Roland Barthes, sin ir más lejos— y sólo siguieron adelante quienes supieron superarla. Es muy peligroso un conocimiento cuando se enviste de panacea. Todos los formalismos constituyeron el primer intento profundo de sistematizar los estudios textuales. Pero a la seriedad tiene que seguir la burla y la risa si no quiere convertirse en solemnidad, pesadez dogmática y necesidad, finalmente. De alguna manera, con todas las metodologías críticas ha pasado lo mismo. Por eso preferimos no rendirle culto a un método y acomodarnos en un eclecticismo cómodo, frívolo y adaptado a la particular circunstancia de lo que estamos estudiando. Los intentos de diseños metodológicos han servido mucho más a la teoría e historia literarias que al análisis de obras concretas.

Más tarda una metodología en elaborarse que en dejar de ser funcional. Por todo esto pensamos que más que un método hay que buscar los elementos que ayuden a la formación del estudioso. El analista de los fenómenos literarios se sirve de muchas disciplinas: la filosofía, la historia, la sociología, la lingüística, la psicología, el esoterismo, las matemáticas (en ciertos casos recientes), la comunicación. Pero sólo se sirve de ellas y las adapta a sus particulares objetivos. Una formación integral y coherente es infinitamente más importante que la búsqueda de un método para quien desea hacer más válido y eficaz su jugueteo con las obras literarias. La literatura necesita historiadores, sociólogos, filósofos, psicólogos, comunicadores para analizar sus diversas realidades fenoménicas, pero también necesita "soñadores", críticos que no sean sólo jueces sino activadores del proceso que ya puso en marcha el creador. Creador y crítico (en este sentido de soñador) están en el mismo nivel, aunque el prestigio social de uno sea mayor. La crítica tiene que volver a sus fueros de recreación. Tenemos que retomar la idea del "crítico como artista". La escritura de uno y otro es, en rigor, la misma. El poeta o el narrador sueñan un mundo de imágenes. El crítico sueña con la imágenes que alguien soñó. El discurso del creador es un discurso imaginativo. El discurso del crítico es imaginativo, sólo que se disfraza de ideológico. Y se nos preguntará, ¿entonces por qué no escribe el crítico un poema o una novela? Porque abandonaría una parte de su deseo: la especulación intelectual. ¿Y por qué no escribe un tratado filosófico? Porque dejaría de lado su vocación imaginativa. Al escribir sobre los libros, alivia su tensión, le da

cauce a su dualidad. Roland Barthes y Gastón Bachelard son dos ejemplos sublimados de este tipo de escritores: críticos creativos.

¿Dónde dejamos el hilo de nuestra exposición? Queríamos hablar de la función de la crítica y ya no sé si lo hemos hecho. Volvamos sobre nuestros pasos.

Cuando hablamos de crítica queremos quitarle la función que le otorgan, como primordial, casi todos los diccionarios: la de juzgar. No queremos hablar de una crítica que simplemente valore las obras. Para nosotros la crítica es antes que nada una lectura, un enfrentamiento directo y personal con un discurso literario. La obra nos habla y hablamos con ella. La lectura es, pues, un coloquio, casi siempre amoroso y placentero. Y esta lectura engendra una nueva escritura. Este es el circuito al que nos referimos: libro → lector → nueva escritura.

La lectura no profesional se cierra en la comunicación entre el emisor y el receptor. La "lectura crítica" se abre a una nueva creación e invita a nuevas cadenas. Si no existiera este tipo de lector, las obras correrían el peligro de desaparecer en la mente de un lector. El crítico ayuda a la creación de espacios más amplios para las obras literarias. Les crea un habitat mucho más rico en posibilidades. ¿Quién ha leído la Odisea? ¿Quién ha oído los ecos de los que han escrito sobre ella? El crítico es el principal responsable de la supervivencia de las obras que han decidido no morir.

¿Qué otras funciones cumple el crítico? Observa, analiza la vitalidad de un cuerpo literario, pone en acción sus núcleos sensibles.

Dramatiza el acto de la lectura al poner en escena sus percepciones por medio de una nueva escritura. Al leer, el crítico nos hace oír no sólo la voz del libro que tiene enfrente, sino que pone en acción toda una confluencia de lecturas. Los nudos del texto leído son el detonador de otras voces. La crítica sirve para anudar los cabos sueltos del pensamiento. El buen lector (y el crítico tiene que serlo en grado superlativo) no sólo se deja llevar por la horizontalidad de la cadena textual, se mete agresivamente en la verticalidad de las posibilidades paradigmáticas. Una clave textual desata todas las experiencias culturales y vitales del lector. La lectura es un proceso de decodificación. En el fondo, todo lector se lee a sí mismo. Y como el crítico es un lector profesional, tiene la obligación de estar cargado de energía. El crítico no puede darse el lujo de leer ingenuamente. No lo satisface el placer de dejarse llevar, sino el de llevar todos los elementos apretados en el puño. Tiene la obligación de estar siempre más allá de la segunda potencia de los libros. Pero la relación no es tensa, habrá de tener un tono de coloquio casi amoroso. Amoroso, sí. Hacer que el texto germine a partir de la caricia de los ojos.

Este es, pues, el camino que le señalamos a la crítica: el convertirse en una reflexión, es decir, en el espejo de un texto, la sombra conceptual de un objeto primordialmente imaginativo. Ya se ha dicho hasta el cansancio que el discurso crítico es un metalenguaje. Si el texto literario es en sí mismo fantasmático, ¿qué porción de la realidad le queda al texto crítico? Obviamente ninguna. Pero

no le hace falta. Vive bien en el dominio de lo puramente especulativo. El discurso científico informa, es útil. El discurso poético recrea, es placentero. El discurso crítico quiere informar y no puede y tampoco le está permitido entregar el mismo placer que la obra de arte. Se tiene que mantener en ese "trágico" estado intermedio. Y todo por el prestigio social, como ya señalamos, que se suele dar a los géneros. La lectura crítica tendrá que ir ganando un lugar en el cambio del gusto. El ensayo como género literario todavía no ha visto su siglo de oro.

La lectura crítica no sólo se hace con los ojos abiertos (racionalista), también se lleva a cabo con los ojos entornados (imaginista). Esta lectura con dos caras, racionalista e imaginista, es la que pretendemos ejemplificar aquí. Dejo para otros tiempos y otras personas la lectura con los ojos cerrados (onírica).

Recapitulamos nuevamente para volver a afirmar que con nuestra propuesta de lectura queremos desembarazar al concepto de crítica de su papel de juez. Ya que "mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, sólo podía ser conformista, es decir, conforme a los intereses de los jueces".³ La crítica no deberá apegarse a los dictados de una élite cultural o política porque pierde entonces su capacidad comunicativa y se torna en uno más de los instrumentos manipuladores de una sociedad determinada. Para Barthes la verdadera crítica tiene que poner en crisis el "orden de los lenguajes".⁴ La crítica parte del texto pero tiene que llegar mucho más allá para

3 Roland Barthes, Crítica y verdad, p. 14

4 Idem

cumplir su cometido. Cuestiona el texto social, ideológico e histórico que se refleja en el texto literario. Su propia respuesta expresiva tiene un mucho de subversión. Se piensa a sí misma como lenguaje y deja de lado un conformismo mimético. La crítica es una segunda escritura y su objetivo radica en "abrir el camino a márgenes imprevisibles, (para) suscitar el juego infinito de los espejos".⁵

La lectura que se encierra en lo que dice en primera instancia un libro, no deja de ser más que una simple exégesis. Nos sigue diciendo Barthes que "el discurso de la obra tiene un sentido literal del cual, en caso necesario, nos informa la filología".⁶

Ni exégesis ni filología quiere ser nuestra propuesta de lectura. Lectura en imagen hemos llamado a este dejar que las imágenes del texto hablen con la más libre soltura. Seguiremos dibujando este concepto.

Si recorremos la historia de la crítica nos salta a la vista que en diferentes momentos hay un diferente "verosímil crítico". El aparato ideológico en turno marca lo que es creíble y posible para que la crítica no se salga de su cauce. Durante el auge de los formalismos el "verosímil crítico" pedía apego a lo "científico del lenguaje", en otros momentos se ha podido exigir "claridad" o "buen gusto".⁷

Roland Barthes fue muy atacado al principio de los años sesenta. Se repudiaba su jerga "incomprensible" y subjetivista. Ahora vemos más claramente que tenía razón. El se formó dentro del estructuralismo y pronto se dio cuenta de que podía perderse en un camino estéril.

5 Barthes, op. cit., p.13

6 Barthes, op. cit., p.20

7 Barthes, op. cit., p.36

La crítica tenía que ser inmanente sí, pero "para tener el derecho de defender una lectura inmanente de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis; en suma, para devolver la obra a la literatura, es precisamente necesario salir de ella y acudir a una cultura antropológica".⁸

La crítica anterior a los formalistas —es una verdad— estaba casi olvidando a la obra misma. Pero el regreso que planteaba se llegó a convertir en sofocamiento. La nueva salida era necesaria. La "nueva crítica" exige de quien la practica una formación integral, un mayor compromiso y una más amplia conciencia. La obra está preñada de significados muy diversos. El crítico tiene que aceptar su "naturaleza simbólica". Su acto de reflexión necesita abarcar la mayor cantidad de sus reflejos. Esa obra es un disparadero de significados que el lector crítico tiene que captar para otorgarle una coherencia interna. Es por todo esto por lo que el crítico se tendrá que volver escritor. Y escritor es "aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza".⁹

El objeto del escritor y del crítico es el mismo, dice Barthes: el lenguaje. Todo texto es una escritura y la división genérica es secundaria. La escritura es testimonio de un momento histórico. En ella vive el mayor compromiso del escritor. "Durante mucho tiempo la sociedad clásico-burguesa ha visto en la palabra un instrumento o una decoración; ahora vemos en ella un signo y una verdad".¹⁰

8 Barthes, op.cit., p. 38

9 Barthes, op.cit., p. 48

10 Barthes, op.cit., p. 50

La imagen y la metáfora en nuestros cuatro poetas no sólo hablan del gusto por una estética particular (sea ésta barroca o manierista, como veremos más tarde), son una forma de interpretar el mundo, de estar de acuerdo o en desacuerdo con él. Góngora y Sor Juana son poetas cortesanos, ¿hasta dónde llega su "cortesanía"? Lezama y Gorostiza son pequeño burgueses de un mundo subdesarrollado, ¿hasta dónde llega su conformismo?

En la producción del texto de cada autor están encerradas las claves de sus múltiples y siempre cambiantes significados. Descifrar una obra de una sola vez y para siempre es la mayor torpeza de un crítico. Podemos desentrañar algunos elementos del código particular del texto, pero siempre con la conciencia de que no son los únicos ni los definitivos. Ya Umberto Eco habló de la "obra abierta": "la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante".¹¹

Ese "mensaje" le habla de diferente manera a cada lector: "el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias".¹²

Este tipo de lectura es la que nos proponemos hacer. Nos interesa la relación lector-escritura, en ese círculo de tres eslabones: escritura, lector, escritura. La escritura primera engendra en el lector la segunda, como una urgencia. El trabajo del crítico consiste en indagar la naturaleza simbólica de las palabras inscritas en el código tramado por el escritor. La crítica -volvemos a las

11 Umberto Eco, Obra abierta, p.34

12 Eco, op.cit., p.80

palabras de Barthes— no pretende "traducir" la obra, ya que "nada hay más claro que la obra. Lo que puede es 'engendrar' cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra".¹³ "La crítica no es una traducción sino una perífrasis".¹⁴

Para Barthes existen tres niveles para el enfrentamiento con la literatura: ciencia, crítica y lectura. La "ciencia de la literatura" se dirige a un "discurso general" (ya expresamos páginas atrás nuestro rechazo a este concepto) y no explica muy bien en qué consiste. Para entender mejor la idea, tendríamos que acudir a Todorov, principalmente a su libro sobre el estructuralismo en la literatura. El nivel de la crítica lo hemos venido ya manejando. Y por lectura entiende un enfrentamiento inmediato con una obra particular. De lo que rechazamos y aceptamos de sus propuestas, formamos de dos, un concepto: lectura crítica. Nuestro acercamiento al texto es inmediato, pero tiene también todo el rigor y el aparato conceptual de la reflexión crítica. Es por eso una lectura crítica.

No buscamos un subjetivismo sin tregua ni medida. Atrás de la percepción hay muchos hilos que la conducen para otorgarle una profundidad y una coherencia. Barthes le pide también, a la crítica inmanente "una capacidad de asombro, difícilmente mensurable".¹⁶ Sin ese asombro la crítica se volvería dogmática y seca. Es lo que le viene a dar una calidad (¿calidez?) y un tono. De asombro en asombro iremos caminando por los poemas.

No tenemos más remedio que seguirle dando la palabra a Barthes,

13 Barthes, op.cit., p. 66

14 Barthes, op.cit., p. 74

15 Tzvetan Todorov, Poética (¿qué es el estructuralismo?)

16 Roland Barthes, Ensayos críticos, p.299

ya que resume perfectamente lo que queremos decir: "la crítica dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume".¹⁷

La lectura crítica que realizaremos irá relacionando los signos dispersos de cada poema para tender luego lazos de comunicación entre ellos. Ese mundo de los poemas activará mi mundo. Y todo junto fundará un espacio: la lectura. Interrogamos a los autores, a su historia, a sus discursos poéticos para hacer chocar con todo eso nuestro propio discurso vital. En el espacio creado de esta manera se hace posible el diálogo de los textos. Nuestra tarea consistirá en leer un grupo de poemas. Y "leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir".¹⁸

Hago totalmente mías las palabras de Barthes, porque si no quisiera repetir las tendría que parafrasearlas. Y él mismo me justifica cuando dice que "escribir nunca es nada más que reproducir, copiar, inspirarse en..."¹⁹ Leer, entonces, no es más que un lúcido desvarío. Y ya no sé si éstas son mis palabras, las de Barthes, de Bachelard o de no sé quién. Pero no importa, mía

17 Barthes, op.cit., p. 304

18 Roland Barthes, S/Z, p.7

19 Roland Barthes, Ensayos críticos, p. 296

es la nueva puesta en escena de palabras y conceptos ya muy viejos.

Tendremos que dejar atrás el prejuicio contra la crítica subjetiva, cuando por subjetivo no se entienda lo improvisado, lo huero, lo trivial, lo que no tiene sustancia y que nace de un impresionismo pueril. El subjetivismo en la crítica es absolutamente necesario. El enfrentamiento con el texto tiene que ser personal para captar todos los matices de la persona que emite el mensaje. También por esto hemos llamado a nuestro análisis, lectura.

Un lector es un conductor de las imágenes que se desprenden del texto. Permite que el espacio textual grave en una dimensión real. La escritura puramente ideológica (filosófica, histórica o científica) no es más que un vehículo para la expresión... La escritura literaria crea un cuerpo, una textura, un peso, es decir, lo que llamamos espacio textual.

Todo fue infructuoso, finalmente no pudimos definir las funciones de la crítica. Señalamos cuál va a ser nuestra manera de proceder frente a esta lectura específica y con eso nos sentimos casi satisfechos.

2. La imaginación: ángulo placentero de una lectura

Todo el tentaleo (¿tantaleo?) anterior sirvió para establecer, simplemente, que el crítico es un lector. Tendremos ahora que señalar cómo procede en su lectura. Aquí será Bachelard quien haga las veces de principio conductor. Su propia trayectoria intelectual ejemplifica el tipo de enfoque que le daremos a esta lectura. Ya lo dice Aída Kogan en un estudio sobre este autor:

Dos pasiones de signo contrario marcaron la trayectoria intelectual de Gastón Bachelard: el afán de analizar rigurosamente las operaciones lógicas que rigen la actividad científica, y el de desentrañar —y a la vez celebrar, cantar— ese otro polo de la creatividad humana que es la imaginación, tal como se manifiesta en la poesía..."¹

Con Bachelard se rompe la patraña romántica de la oposición entre el científico y el artista. Son dos planos de la actividad humana que se pueden conjugar. ¿Por qué los hábitos mentales de una formación científica tendrían que entorpecer las posibilidades de acceso a los procesos artísticos? ¿Y por qué un artista ha de sentirse impotente ante los mecanismos lógicos de la ciencia? No podemos seguir alimentando la idea de que la "intuición" y el "talento" son las armas principales —y a veces únicas— de quien trabaja con el arte. Ni el creador ni el crítico artístico pueden ignorar las formas racionales de organizar el pensamiento. En mayor o menor dosis, están obligados a seguir algunos de los mecanismos de esta forma de conocer el mundo. Si no directamente

1 Aída Aisenson Kogan, Gastón Bachelard, p.9

de la ciencia, al menos les tienen que ser familiares ciertos principios filosóficos en cuanto al orden racional del pensamiento. No hablo de un conocimiento específico de la ciencia o la filosofía, hablo simplemente de sus mecanismos de enfrentamiento con el objeto que se quiere conocer. El pensamiento racionalista y el pensamiento imaginativo no tienen por qué estar divorciados. La razón y la intuición marchan paralelas. En las diferentes disciplinas predomina una o la otra, pero no tienen por qué excluirse mutuamente. Es claro que la historia tiene una influencia decisiva en este problema. En el Renacimiento era obvia esta cercanía, en cambio en la época romántica se defendía el antagonismo. El tiempo actual se inclina por la conjugación. Los poetas que estudiamos equilibran de diferente manera esta polaridad. ¿No es acaso el poeta más rabiosamente racional de toda la historia literaria? ¿No hay quien se ha atrevido a decir que Sor Juana habla filosofía ilustrada poéticamente? ¿Y qué decir de Lezama para quien "sólo lo difícil es estimulante"? ¿Y Gorostiza no piensa en Dios, en el hombre y en la muerte para divertir un trivial devaneo? Ya hablaremos del fondo racional de los poemas, cuando estemos cansados de jugar con sus imágenes. Idea e imagen serán las dos caras que habremos de buscar en nuestro corpus.

Bachelard es un filósofo de la ciencia, también un filósofo de la imagen poética. Ambas partes de su obra forman un todo coherente. No podríamos conocerlo mirando solamente una de las caras. Para nuestro propósito nos sirven, claro, sus libros sobre lo que él llama una "fenomenología de la imagen poética", pero a ratos le echaremos una mirada a sus libros sobre el pensamiento

científico. "Lo que Bachelard ha elaborado —comenta Aída Kogan— es sobre todo una poderosa doctrina de la imaginación concebida como eje primordial que presta unidad al espíritu humano en su calidad de 'potencia mayor' que no se deja reducir a ningún otro dinamismo psicológico".²

La imaginación no se subordina a ninguna otra "potencia" —a diferencia de Freud que ve la función artística como una sublimación de la energía libidinal— sino que forma el eje que le da unidad al ser humano. No sabemos si esta última idea nos complace más que nos convence. Estamos de acuerdo en no hacer depender a la producción imaginativa del inconsciente o de cualquier otra entidad psicológica. La función imaginativa no tiene por qué ser diferente de la función "ideativa". La idea y la imagen se producen de la misma manera y provienen del mismo "yo" consciente y lúcido; no tiene la imaginación por qué ser transformación de otra energía. Las imágenes oníricas sí vienen del inconsciente, pero no las artísticas. Lo que no acepto totalmente —quizá porque no se explica lo suficiente— es el decir que la imaginación es la "potencia mayor", la que le da "unidad al espíritu humano". Muchas veces Bachelard se excede en sus dosis de idealismo en sus libros sobre la imaginación, quizá porque le tiene miedo a su racionalismo. La imaginación no necesita ser la "potencia mayor" para cumplir su función.

La fenomenología bachelardiana nos sirve para darle coherencia y cohesión al cuerpo de imágenes que vamos a analizar. Sus libros

2 Aída Aisenson, op.cit., p.109

son, al mismo tiempo, teoría y práctica del estudio de las imágenes poéticas. Es la imagen el núcleo central del análisis. En términos muy esquemáticos el procedimiento sería éste: partir de la imagen para apresarla en un concepto y envolverla más tarde en una nueva imagen. Bachelard dice que más que escribir un libro querría limitarse a soñarlo.³ Me pasa exactamente lo mismo. Siempre ha sido doloroso el principio de la realidad. Más nos valiera no habernos escapado nunca del principio del placer.

Jung, al exponer su teoría de la psicología profunda, establece que la psique es dual en su esencia: masculina y femenina. Llama animus a lo masculino y anima a lo femenino.⁴ Este principio andrógino del aparato psíquico ha sido observado por muchas culturas antiguas. En infinidad de mitos está codificado este concepto. Naturalmente esto no tiene nada que ver, al menos en forma directa, con lo biológico (el hermafroditismo) o la fisiología sexual (la bisexualidad). Esta dualidad se inscribe en lo psicológico y en lo anímico. Todo aparato psico-anímico se circunscribe a la androginia original. Bachelard retoma este concepto y nos dice que "son necesarios dos sustantivos para una sola alma a fin de transmitir la realidad del psiquismo humano".⁵ Animus, principio masculino, y anima, principio femenino, forman los dos polos complementarios de la psicología profunda del ser humano. A cada instancia le están reservadas actividades diferentes:

Así, al animus pertenecen los proyectos y las preocupaciones, dos maneras de no estar presente ante uno mismo. Al anima

3 Gastón Bachelard, La poética de la ensoñación, p.102

4 Carl G Jung, El hombre y sus símbolos, p.49

5 Bachelard, op.cit., p.96

pertenece la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices.⁶

Pero lo que más nos interesa de esta división es lo que se refiere a las dos formas de lectura que se hacen posibles ante esta dualidad psíquica. La lectura en animus y la lectura en anima. Nos explica:

No soy el mismo hombre según lea un libro de ideas en el que el animus debe estar vigilante, pronto a la crítica, a la respuesta, o un libro poético cuyas imágenes deben ser recibidas en una especie de acogida trascendental de los dioses. Para ser el eco de ese don absoluto que es una imagen del poeta, sería necesario que nuestra anima pudiese escribir un himno de agradecimiento".⁷

La primera parte de este trabajo es una escritura en animus y la segunda, en anima. La crítica literaria debería asumir siempre este doble tipo de lectura. Cuando se lee solamente con el animus, siempre hay algo de dogmatismo y rigidez. Y cuando es el anima lo único que dirige la lectura, se puede caer en un sonambulismo informe. La lectura en imagen que estamos proponiendo exige como principio fundamental la doble lectura, masculina y femenina. Las dosis de una y otra las irá marcando la naturaleza misma del objeto leído.

La ensoñación es el estado ideal por donde suele caminar el anima. El animus recorre con más gusto el pensamiento racional. Para Bachelard la creación poética tiene como base la ensoñación, es decir, la actividad predominante del anima. Los ejemplos que elige son, casi siempre, de escritores cercanos al romanticismo,

6 Ibidem, p. 100

7 Ibidem, p. 101

cuando no plenamente románticos. Quizá tenga razón. Quizá el nacimiento de la escritura literaria tenga como principio la visión de una imagen. Pero a partir de ahí anima y animus se van entrelazando, no sólo según la personalidad del escritor, sino también según los dictados estéticos de la época. El ejemplo concreto de nuestros cuatro poetas nos muestra un equilibrio casi perfecto entre el anima y el animus. Incluso estuvimos tentados de titular este trabajo, "La vida secreta de cuatro poemas andróginos". La vigilia y la ensoñación están a tal grado ensambladas que será muy difícil decir cuándo se pone en evidencia el dominio de una u otra. Tal vez este maridaje masculino femenino les dé esa luz de poemas perfectos. ¿Su posible perfección estará en su androginia original?

El lector persigue las ensoñaciones del poeta o se desvía en sus propios sueños provocados por la imagen. Un "lector en imagen" no pisa puntualmente la horizontalidad del discurso, porque a cada momento se cae en los hoyos* que se lo llevan por la verticalidad de las divagaciones asociativas. Prefiere la profundidad de las desviaciones a la carrera que desea alcanzar el fin. Leer horizontalmente es informarse. Leer verticalmente es gozar la deformación y el desarreglo del ánimo. Al leer permitimos la confluencia de nuestra propia imaginación con la del otro que es, casi seguramente, quien está en el lado real del espejo. Toda lectura es un acto narcisista como lo es —más descaradamente— todo acto de creación. Dios ama al hombre porque lo hizo a su imagen y semejanza. El poeta más ama a su obra cuanto más se le parece. El lector sigue rabiosamente

* Recuérdense los "ojos negros" que hay en el universo.

la lectura porque piensa, con firmeza inquebrantable, que todo lo dicho se refiere a él. Góngora, Sor Juana, Lezama y Gorostiza suman cuatro amantes de la autocomplacencia.

La ensoñación es un estado intermedio entre la vigilia y el sueño: "la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia".⁸ Creación y lectura encuentran su lugar en esa semiconciencia o semisueño. El analista interpreta las imágenes del sueño que produce el inconsciente. El lector en imagen convive con las imágenes que fabrica la ensoñación.

Si los críticos formalistas decían que la materia prima de la literatura era el lenguaje, nuestro filósofo nos dice que no es verdad, que es la ensoñación esa materia prima.⁹ La literatura no está hecha de palabras, está hecha de imágenes. ¿Basta con saber gramática para moldear la palabra? ¿Hay que saber retórica, además? ¿Qué sabe un escritor o qué debe saber? ¿Filosofía? ¿Historia? ¿Psicología? ¿Necesita haber vivido "intensamente"? ¿Un artífice del lenguaje es un artista literario? ¿Un "conocedor" de todas las técnicas lo es? ¿A todo lo que hemos mencionado, le falta la inspiración, el talento? ¿La suma de todo hace al artista? Sin duda la fórmula es la siguiente: trabajo + talento = artista. Ya está, hemos resuelto el problema. Ahora solamente nos faltaría definir el talento. Y lo vamos a hacer: es un don divino. ¿Verdad que es muy fácil hacer ciencia ficción literaria? ¿A quién debemos creerle, a los lingüistas o a los filósofos? Cuando Jakobson habla de la "función poética" del lenguaje, nos convence de que la literatura es parte

8 Ibidem, p.226

9 Ibidem, p.242

de los estudios lingüísticos. Cuando Bachelard afirma que la ensoñación es la materia prima de la literatura, también nos convence de que es parte de la filosofía idealista. ¿Hay que ser un despierto soñador de imágenes para ser escritor?

Desde que rompieron la cómoda separación de forma y fondo, todo ha venido a complicarse. La forma era el lenguaje, los géneros, las figuras retóricas y ciertas minucias, según se tratara de poesía o prosa (rima, metro, descripción, narración). Y el fondo eran las ideas, todas las ideas: morales, políticas, científicas o de la vida cotidiana en general. Pero a alguien se le ocurrió mencionar barbaridades como aquella de la "forma del contenido" o la que dice que la "forma es el mensaje", y todo se vino abajo. Y aquí estamos: repensando lo impensable, explicando lo inexplicable. ¿Necesita alguien una explicación para leer un gran poema? ¿Son tan ingenuos los teóricos y críticos como para seguir buscando lo inencontrable? ¿Por qué no aceptamos que todo esto es un juego y que no nos va a llevar a una "verdad"? ¿De qué nos serviría el llegar a formular las leyes generales de la producción poética, si quizá lo que hoy llamamos poesía será otra cosa dentro de algunos años? La teoría literaria debería aceptar su función lúdica. Bachelard es un filósofo que sabe dejar atrás su formación racionalista para jugar con sus especulaciones alrededor de la creación poética. Por esto nos acercamos a él y no porque pensemos que descubre verdades. Nos ayuda a crear el ambiente propicio para poder soñar que atrapamos los sueños de cuatro poemas.

Aceptemos, pues, que la ensoñación es la materia prima de la obra literaria. La poesía se forma bajo la organización de un cuerpo de imágenes que nacen del soñar despierto. El anima se desata y genera sueños. El animus fabrica material poético con esos sueños. Cada lector revive este proceso. El lector-crítico no sólo lo revive, lo vuelve a escribir y lo convierte en otra ensoñación que ayuda a respirar a la primera.

La ensoñación como función psíquica nace de un estado de tranquilidad, de relajación que invita a la no actividad. La ensoñación poética necesita poner en tensión inquietudes y apetencias que transformen en materia verbal el dinamismo de las imágenes soñadas. La ensoñación sirve para descubrirle nuevos ángulos a los objetos que siempre hemos tenido frente a nosotros. Con Bachelard —y con muchos otros autores y lectores— pensamos que ningún escritor inventa, simplemente ilumina. El objeto descrito tal como se presenta a los sentidos tiene una calidad distinta al que pasó largas horas de elaboración en la atmósfera del ensueño. Para pensar en el objeto de una manera más profunda, habría que soñarlo primero.

Entre el objeto real y el objeto soñado hay una metamorfosis provocada por la ensoñación. En algún lugar de la mente se cocinan las imágenes. La metamorfosis es "la función específica de la imaginación".¹⁰ El objeto se hace dinámico, se transforma para llegar a ser un "producto" poético. El escritor nunca fotografía la realidad (ni el más empecinado realista) porque al imaginarla, la compone, la elabora. El resultado estará exquisitamente cocinado, o casi crudo,

10 Gastón Bachelard, Lautréamont, p.140

pero siempre la realidad habrá sido tocada por el mecanismo de la imaginación. Las Soledades, el Sueño y las dos muertes son poemas que se han elaborado en un taller alquímico. Las sustancias originales difícilmente se reconocen. Son ejemplos externos de furia transformadora. Su verdadero sueño tiene una raíz alquímica: convertir el metal bruto en oro, o tal vez, el vino en sangre.

El mundo imaginado es mucho más coherente que el real. La ciencia nace de una necesidad de ordenar el caos de la Naturaleza. Sólo gracias al ordenamiento racional del hombre, pueden ser comprensibles sus fuerzas. Las leyes no existen en la Naturaleza misma, son un código del hombre —y para el hombre— que tiene que enfrentarse a ella. Y no estamos refiriéndonos solamente a un idealismo filosófico como aquél que se reduce a la fórmula que dice que el mundo para existir necesita ser pensado, no. Nos referimos, en términos más modestos que los que plantea la filosofía, a la necesidad inmediata de entender el mundo que nos rodea. Hacemos racional lo natural para que no se nos escape de las manos.

Y así como el pensamiento racional (animus) da forma al caos original, el pensamiento imaginativo (anima) necesita hacer lo mismo. No existe una diferencia sustancial entre pensar en conceptos y pensar en imágenes. Frecuentemente se habla de imaginación como un término opuesto a pensamiento. Cuando se expresa esto, se cree que uno es real y otro inventado. Sencillamente, son dos formas de pensamiento. Su diferencia es cualitativa. El concepto y la imagen son dos diferentes texturas del pensamiento.

El científico o el filósofo piensan y se expresan en forma

de conceptos. El artista piensa y se expresa en forma de imágenes. Pero las imágenes también encierran conceptos y los conceptos pueden vestirse de imagen. Nos estamos adelantando a un problema que trataremos más tarde: la relación entre poesía y filosofía. Dejaremos, pues, en suspenso esta cuestión.

El trabajo del poeta consiste en ordenar las imágenes (o las ideas convertidas en imagen), en ofrecerles una coherencia interna, en iluminar lo que no podríamos ver al primer golpe de vista. El poeta sabe ver los ángulos oscuros del hombre y su universo. El lector se hace cómplice de los mecanismos del autor.

El hombre de ciencia, el filósofo y el poeta, en el fondo, piensan e imaginan el mundo de similar manera: ordenan lo disperso. "En realidad, no pienso sino cuando acomodo".¹¹ Todo ha estado ahí desde el principio, para todos. Ya hemos dicho que al hombre le falta la verdadera capacidad de crear, sólo combina lo ya existente. El optimismo ingenuo del hombre renacentista lo llevó a soñar que podía dominar a la Naturaleza para crear Cultura. Pronto se les quemaron las alas a su humanismo y a su ciencia. La "máquina del Universo" del ser barroco es otro sueño que lleva a otra caída más profunda. Pretende crear el doble del universo y se tiene que conformar (no sin dolor) cuando descubre que es más bien su caricatura. Se busca primero conocer (ciencia) para después actuar sobre lo conocido (técnica). Estos dos procesos, conocer y actuar, se han venido afinando a través de la historia. Pero no ha cambiado la situación: el hombre aún carga su impotencia

11 Gastón Bachelard, El compromiso racionalista, p.111

creativa. La obra artística es la metáfora que mejor consuela frente a ese dolor. Cuando el hombre llegue al principio creador, terminará su propia historia. No hay más, crear para el hombre es una simple y llana recreación. Conocer es ordenar. El científico ordena los objetos. El filósofo, las ideas y el poeta, las imágenes.

Como lector-crítico voy a ordenar el universo de cuatro mundos distintos. Con mi posibilidad anímica doble (animus y anima), acomodaré las ideas y las imágenes del cuerpo poético previamente elegido.

¿Y cómo enfrentarse a un universo? Como se ha hecho siempre: dividiéndolo en sus partes elementales. Los elementos de todo universo han sido: el agua, el aire, la tierra y el fuego. Nuestra preocupación es tan vieja como la de Parménides, Heráclito o Tales de Mileto. "En efecto —dice nuevamente Bachelard—, creemos que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra".¹² Este será nuestro principio de ordenación. Cada poema estará regido —para organizar sus imágenes— por la presencia de un elemento: Góngora, tierra; Sor Juana, aire; Lezama, agua, y Corostiza, fuego: "los sueños están bajo la dependencia de los cuatro elementos fundamentales".¹³ Naturalmente en los cuatro poemas se mueven los cuatro elementos, pero nos interesa, más que nada, el que predomina. Estamos conscientes de que éste es un juego artificial y seguramente demasiado

12 Gastón Bachelard, El agua y los sueños, p.10

13 Ibidem, p.11

frívolo, ¿pero no son artificiales y frívolos los poemas? ¿Con base en qué querrían ser tratados de otra manera?

En pocas palabras nos entrega Bachelard la base y justificación del procedimiento que emplearemos:

Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica.¹⁴

En la cita se habla de la creación poética, pero lo mismo sirve para la creación crítica. La sustancia (crítica o poética) se organiza de mejor manera si tiene como principio productor de la idea o la imagen, un elemento material: agua, fuego, tierra o aire.

Todo proceso imaginativo tiene una causa formal, y de ahí Bachelard desprende sus diferentes fenomenologías poéticas. Deja de ser filósofo del conocimiento para elaborar sus propios sueños alrededor de la imagería provocada por cada uno de los elementos primordiales del universo poetizable. La imaginación necesita fijarse en un elemento concreto para de ahí tomar la fuerza del vuelo. Bachelard llega, incluso, a decir que los cuatro elementos son "como hormonas de la imaginación".¹⁵ Ya veremos cómo son de aire los sueños de Sor Juana.

Decía Valéry que el verdadero poeta es el que inspira. Un sueño engendra otro sueño. Cuatro sueños me llevan a éste mi desvarío. Veré las Soledades en la tierra, el Sueño en el aire, la Muerte de Narciso en el agua y la Muerte sin fin en el fuego. Todo

14 Idem.

15 Gastón Bachelard, El aire y los sueños, p.22

junto significa un viaje. "Cada poeta nos debe, pues, su invitación al viaje".¹⁶ Viajaremos por el universo de los cuatro elementos conjugados. Los poemas nos servirán para encauzar nuestros propios sueños (los míos y los de ustedes, lectores todos):

El objeto poético, debidamente dinamizado por un nombre pletórico de ecos, será, según nosotros, un buen conductor del psiquismo imaginante.¹⁷

Un "nombre pletórico de ecos" puede ser una imagen bien fraguada o una metáfora oportuna. Con eso basta para que se desencadenen todas las resonancias dormidas. El poeta prende la mecha de nuestros propios fuegos artificiales.

Habrá que considerar primero los poemas como un todo para después aislarlos y dejar que el elemento correspondiente exprese sus imágenes. Cada poema, bajo el signo que le sirve de eje, se muestra, a su vez, como un todo que se rompe, más tarde, en sus tres imágenes principales. Integrar y desintegrar será la dialéctica que ponga en acción nuestro análisis. Perseguiremos siempre la imagen, no para congelarla en una interpretación definitiva, sino en la visión del instante:

Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen.¹⁸

Otra lectura, otro momento y otro lector darán seguramente

16 Ibidem, p.12

17 Ibidem, p.14

18 Gastón Bachelard, La poética del espacio, p.7

otro olor, sabor y textura de la imagen. El acto de la lectura actualiza el poema, lo hace nuestro contemporáneo anímico. La poesía se hace en el presente del lector. Quizá podamos oír el pasado de la imagen y sentir su impulso hacia el futuro, pero únicamente se nos hace real como presente. Gracias a que la imagen poética carece de temporalidad e historia, podemos aislarla para enredarnos en ella. La verdadera comunicación poemática se logra cuando el lector reproduce el instante preciso de la visión del poeta. Dos instantes presentes se unen en el espacio de la imagen para volverse uno solo: "la poesía es un compromiso del alma" ¹⁹ dice primero Bachelard para agregar después que, "en una imagen poética el alma dice su presencia". ²⁰

Sí, de esta manera vamos a leer: en una comunicación anímica que no se avergüenza de su idealismo extremo. Hacemos nuestra totalmente la propuesta bachelardiana:

En efecto, imagino que del autor al lector debería intervenir una inducción verbal que tiene muchas de las características de la inducción electromagnética entre dos circuitos. Un libro sería entonces un aparato de inducción psíquica que debería provocar en el lector tentaciones de expresión original. ²¹

"El deber del crítico consiste en ser un incitador" ²², nos sigue diciendo Bachelard. Eso es lo que buscamos: incitar. Ojalá el lector que recorre estas páginas se precipite al final donde están reunidos los cuatro poemas.

Ya en la Introducción nos pronunciábamos por el tipo de crítica

19 Bachelard, op.cit., p.12

20 Ibidem, p.13

21 Gastón Bachelard, El derecho de soñar, p.184

22 Bachelard, op.cit., p. 187

que creemos de mayor funcionalidad para los tiempos que corren. El intelectualismo desaforado ya se ha golpeado la frente en las paredes. Ha querido encontrar verdades donde sólo hay imágenes. El camino crítico que proponemos no tiene como finalidad los conceptos, ya que –si acaso– son un medio para comunicarse con la imagen: el fin verdadero. Bachelard llamaría a esto "crítica onírica", nosotros preferimos llamarla, lectura en imagen.

3. Del concepto a la imagen: filosofía y poesía

¿En el fondo, no buscan lo mismo la filosofía y la poesía? Sólo es diferente la superficie de sus procedimientos y, claro, sus formas expresivas. Incluso hay muchos poetas que no niegan su vocación filosófica, así como filósofos que abiertamente quieren ser poetas. Siempre ha sido un motivo de reflexión esta cercanía. Nos interesa, aquí y ahora, y la retomamos para seguir configurando nuestra propuesta de una lectura en imagen. Toda postura crítica debería confesar sus filiaciones ideológicas y es lo que haremos a continuación. Nos refugiamos en un "filosofismo" crítico ya que para nuestros objetivos no nos sirven ni un historicismo ni un sociologismo. No queremos depender tampoco de la psicología o la lingüística. Si hay que valerse de otra rama del conocimiento, preferimos que ésta sea la filosofía. La estética misma es una parte de la filosofía. ¿Y la reflexión crítica no es una parte de la estética? ¿Y la poética no lo es también? El historicismo está bien para hacer historia de la literatura, pero no crítica literaria. La sociología nos ha llevado a entender problemas muy importantes de la literatura, como su forma de producción, su consumo, la relación entre el creador y su medio social, pero todo esto es exactamente eso: sociología de la literatura. No hay un verdadero método crítico de tipo sociológico, porque los que así quieren llamarse caen imperceptiblemente dentro del dominio de la filosofía. ¿No es Luckács un filósofo marxista? Y Goldmann no hace crítica, hace, precisamente, sociología de la literatura. Lo mismo ha pasado con la psicología (psicoanálisis incluido)

o la lingüística. Los métodos psicológicos se vuelven muy torpes y poco procedentes cuando se aplican a la obra literaria. Quizá algún día la psicología nos pueda ayudar a entender el fenómeno de la creación, pero dudo que pueda hacerlo con la obra creada. En cuanto a la lingüística, ya hemos visto que sus modelos de análisis nos permiten conocer la "función poética" de la lengua, pero no todas las otras funciones de la poesía. En nuestro concepto, el estudio (reflexión) de la literatura no ha dejado de depender de la filosofía. Y, por otra parte, no tendría por qué dejar su dependencia, el acto crítico es un acto de reflexión y necesita parámetros que lo estructuren. El acto creativo no depende de la filosofía (simplemente es su afín), pero el crítico sí necesita esa dependencia. Por todo esto, para nuestra lectura en imagen tendremos que observar algunas de las relaciones entre poesía y filosofía.

María Zambrano nos ayuda a establecer diferencias:

En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método.¹

¿Será la filosofía —según la cita— una eterna frustración y la poesía un eterno gozo? ¿No hay en las dos las mismas búsquedas y similares encuentros? ¿Alguno de nuestros cuatro poemas es un "encuentro"? ¿No murieron en la insatisfacción Góngora y Sor Juana y en el "suspense" Lezama y Gorostiza? Claro que los poemas no son los poetas; y entonces sí, los poetas sí "encontraron", sí resultaron

1 María Zambrano, Filosofía y poesía, p.13

el hallazgo de una gracia. El Sueño es un poema sobre el "querer ser", ¿es por esto filosófico? Las Soledades se plantan en el ser gozoso de la tierra, ¿no les interesa la filosofía? La Muerte de Narciso también es y se regodea en el gusto de ser imagen (¿muerte?). La Muerte sin fin quiere ser y es; transita entre el querer ser muerte y el resultar siendo vida finalmente. Los cuatro poemas tienen una inquietud filosófica (en diferentes grados y medidas) y una tranquilidad poética. La organización interna de su ser está guiada por un método. Renuncian a la embriaguez puramente lírica para aventurarse en la lucidez del compromiso universal: la búsqueda del ser. Nuestra soledad, sueño y dos muertes cumplen con la "condición de la filosofía":

...admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia.²

Cada verso del Sueño es un pasmo. Cada paso de las Soledades, una admiración. Y las dos muertes buscan y persiguen lo que "no regala su presencia". Para ninguno de estos poemas el mundo es un don, una oferta, si acaso, es un proyecto: la realización final está en sus manos, es su responsabilidad.

Tendremos que ajustar dos ideas que se han puesto a seguir su propia danza. Nos interesa hablar de la relación entre la poesía y la filosofía porque así conviene a nuestra postura crítica y porque nuestro corpus poético está dotado de una clara complejidad filosófica poética. Desde ahora lo queremos decir: dos poemas están más

2 Zambrano, op.cit., p.16

tentados por la filosofía (el Sueño y la Muerte sin fin), son los poemas macho (escritos con mayor dosis de animus); y los otros dos –sin dejar los devaneos filosóficos– se inclinan por la poesía en sí misma (las Soledades y la Muerte de Narciso), son, entonces, los poemas hembra (con dosis mayor de anima). Con la suma, "machimbraremos" el universo que nos tienen prometido. Casi es nuestro trabajo un canto a Himeneo. Lo que no puede decir la filosofía, lo dice la poesía. Lo que esconde la poesía, la filosofía lo revela. Lo que es abajo es arriba. Muy pocos tienen la clave de lo verdaderamente escondido.

El filósofo quiere lo uno –es la voz de María Zambrano–, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propiamente todo porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna.³

Nuestros poetas son como el filósofo, ya que buscan el todo. Aunque siempre tienen miedo de no llegar a él. En efecto, no toda la poesía tiene ese afán filosófico de la totalidad. Góngora, Sor Juana, Lezama y Gorostiza sí lo tienen. Para ellos la búsqueda filosófica y poética se resuelve en una sola.

Todas las diferencias que señala María Zambrano en su libro Filosofía y poesía no cumplen su verdad en el caso de estos poetas, lo que quiere decir que entre ellos no existe una diferencia entre ser poeta y ser filósofo. Hagamos una última cita para confirmarlo:

El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño.
El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella.⁴

3 Ibidem, p.22

4 Ibidem, p.42

Góngora posee la palabra. Sor Juana se convierte en su dueña.
 Lezama se consagra en la palabra. Gorostiza se consume en ella.
 Todos son sus esclavos.

Sabemos que la filosofía es una forma de conocimiento. Y muchos han afirmado también que la poesía lo es: "la poesía es una forma de conocimiento y aun el camino de un conocimiento especialmente eficaz y vital".⁵ Y "si la poesía es conocimiento lo es por alegoría".⁶ ¿Por qué es más "eficaz y vital" el conocimiento que nos entrega la poesía? Tal vez porque nombra lo innombrado, descubre lo escondido y hace posible lo imposible. La filosofía conoce "verdades". La poesía conoce sueños. Un sistema filosófico nos puede decir lo que es el mundo, pero necesita pruebas y argumentos para hacerlo. Un sistema poético nos descubre un mundo y creemos en él, sin más pruebas que su propia eficacia como proposición poética. Y es verdad lo que dice Xirau, la poesía nos muestra el conocimiento por medio de la alegoría. Nunca está en el poema la verdad desnuda, siempre se disfraza, su camino es la alusión y no el señalamiento directo. El poema va de metáfora en metáfora llenándose de luces que conforman una final alegoría: la fiesta del espíritu. Páginas atrás señalamos que nuestro corpus conforma la alegoría del universo. Y cada uno de los poemas es una alegoría a su vez, del estar en el gozo de la tierra, del pretender escalar lo divino, de la muerte como una eternidad. Caminar, volar y caer es el recorrido alegórico que nos enseñan los cuatro poemas incansables.

5 Ramón Xirau, Poesía y conocimiento, p.16

6 Xirau, op.cit., p.14

De esta manera resume Xirau lo que afirma a propósito de la relación entre filosofía y poesía:

Sería torpe e inútil afirmar que filosofía y poesía sean una sola y misma cosa. La filosofía, sin duda, pretende probar; la poesía pretende mostrar (...) la poesía y la filosofía pueden coincidir cuando remiten a aquellos problemas vitales que todo gran poeta y todo gran filósofo intentan descifrar. La filosofía es, también, creación poética; la poesía, cuando lo es de veras, no puede dejar de ser visión del mundo.⁷

En la poesía el afán filosófico puede ser explícito (tematizado) como en Primero sueño y en Muerte sin fin; o implícito (introyectado) como en las Soledades y en Muerte de Narciso.

El discurso filosófico y el discurso poético no se oponen tan radicalmente como podrían oponerse éste último y el discurso científico. Hay filósofos que se dejan leer con un espíritu similar al que nos despierta la lectura poética. Y también encontramos poetas que nos activan las inquietudes filosóficas dormidas; "hay una reflexión que expresa una sabiduría poética y una poesía que contiene ideas".⁸ En muchísimos momentos se ha querido romper el conflicto de "la creación frente al concepto, la imaginación frente al entendimiento".⁹ Y la necesidad de rompimiento viene tanto desde la filosofía, como desde la poesía.

No podríamos determinar en qué momento nuestros poemas se inclinan más hacia la reflexión o hacia el juego de la imagen. En esta indefinición encontraríamos otro elemento de su androginia original: "La unión de lo masculino y lo femenino representaría la síntesis de filosofía y poesía como el momento artístico de la

7 Ibidem, p.141

8 Diego Romero de Solís, Poñesis, p.11

9 Idem.

reflexión".¹⁰

Es nuestro universo poético la unión de lo masculino y lo femenino. Sus actos reflexivos e imaginativos corren sobre vías paralelas y borran la distancia que divide la filosofía de la poesía. Cada poema es un eco de la fuerza imaginativa y reflexiva de Ovidio, por una parte; y de la fuerza reflexiva e imaginativa de Platón, por otra. ¿No es Ovidio el poeta filósofo por excelencia? ¿Y no es Platón el filósofo poeta por antonomasia?

"Hay una poesía que da vida a las ideas y un pensamiento que recurre al estremecimiento de la metáfora"¹¹ dice Romero de Solís para celebrar y resumir esa relación incestuosa. Y dice más en sus vueltas y revueltas al tratar de asir este paralelismo conjuntivo:

Eros contra Tanatos simboliza, en cierto modo, el encuentro dialéctico entre filosofía y poesía, entre pensamiento y arte. Pudiera tal vez decirse —en este contexto— que el concepto tanatiza, mientras que la idea erotiza.¹²

Ningún fondo de verdad sostiene esta afirmación. ¿Qué es lo que "tanatiza" el concepto? Pero no nos importa su verdad sino su juego y su pertinencia para lo que estamos tratando. Porque queremos decir, de la misma forma arbitraria y falsa que Romero de Solís, que el corpus poético que nos alienta, celebra las bodas de la imagen y el concepto, la poesía y la filosofía, la vida y la muerte.

10 Diego Romero de Solís, op.cit., p.118

11 Ibidem, p.345

12 ibidem, p.347

En este espacio trágico habremos de seguir la huella de cuatro poemas esquivos.

Valéry dijo alguna vez que el poema debe ser "una fiesta del intelecto". Góngora, Sor Juana, Lezama y Corostiza son los actores principales del más famoso carnaval de una región que se llama pensamiento.

4. El marco del espejo: Manierismo y Barroco

Nuestro universo poético –juego de amor y guerra de los cuatro elementos– es una alegoría que nos permite intentar lo imposible: meter en un mismo círculo tiempos y espacios diversos. No queremos acercarnos a las propuestas de la literatura comparada. Nuestro enfoque es –ya lo explicamos– subjetivo, impresionista y, sobre todo, lúdico. Queremos mover el apetito imaginador de los lectores de poesía. No fraguaremos verdades sino posibilidades. Surgen de aquí una serie de libertades que corren el peligro natural de volverse libertinas. Procuraremos no salirnos de las reglas del juego para no convertir en caos el libre desarrollo de lo propuesto. Nuestra abstracción de los poemas no puede ser total. Su raíz espacio temporal es un factor ineludible. Para otro tipo de acercamiento será medular lo que para nosotros es una de las circunstancias; y no totalmente secundaria, por cierto. De 1614 (Soledades) a 1939 (Muerte sin fin) se mueve el tiempo que encierra nuestra esfera poética. Y salta en el espacio de España a Nueva España y rebota en México y en Cuba. ¿Qué unidad de contextos puede tener este disparadero, por no decir disparate? Ya señalamos una convergencia: la unidad de las culturas hispánicas. Y esbozamos otra: la similitud entre la crisis del siglo XVII y la del XX. Pero no hemos mencionado siquiera el argumento más fuerte de nuestra unión: el gusto y la concepción estética.

Dejamos el materialismo a un lado y nos plantamos en la superestructura. El marco conceptual unificador de esta puesta en escena

tendría dos puntos nodales: el Manierismo y el Barroco. Estos conceptos nos darán la oportunidad de que los cuatro poemas no floten en el aire y se asienten, al menos, en un disfraz de tiempo-espacio: una corriente estética. Si la historia no los unifica —¿en verdad no?— que los unifique la manera de entender el fenómeno poético. Vayamos, entonces, hacia el marco dorado de doble hoja.

Una corriente estética se define por la historia. Cuando se hace una abstracción de ella es por economía metodológica. Si la convertimos en un enlistado de procedimientos —¿los llamaremos estilísticos?— la estamos seguramente fosilizando. Por desgracia es necesario hacerlo en ocasiones. En términos simplistas hay dos maneras de conceptualizar una corriente estética: como el resultado de un momento histórico y como la suma abstracta de una serie de rasgos estilísticos y de tópicos preferenciales. En nuestro intento de acercarnos al Manierismo y al Barroco le daremos más énfasis a la tesis estilística que a la historicista. Sobre todo porque tratamos de momentos lejanos en la historia (siglos XVII y XX) y posiblemente cercanos en el estilo. La concepción puramente historicista haría imposible la participación de estos cuatro poemas en el mismo universo estético. La historia no se repite y, desde este punto de vista, no hay renacimientos. Pero no quiere esto decir que sacaremos del cuadro a la historia. La tendremos, simplemente, acechando en el margen.

Trataremos al Manierismo y al Barroco como dos estados de conciencia estética que se inscriben en un momento histórico determinado,

susceptibles de perder ese anclaje para removerse hacia otros tiempos y otros ámbitos. Ambas corrientes tienen relación cercana con el concepto de modernidad. De hecho, se plantan cerca de la raíz de la afirmación definitiva de la llamada Edad Moderna. Con el Renacimiento la historia cultural pretende entrar en un nuevo espacio: naturalista, laico, profano. Adjetivos que buscan suplantar el lugar que ocupaban lo simbolista, religioso, divino. La ciencia —se ha dicho miles de veces para definir el paso de la Edad Media al Renacimiento— se levanta frente a la teología. La alquimia toma los nuevos colores llamados química; la astrología se divierte al ser astronomía; el hombre se sienta en el trono de Dios. Pero ni el hombre ni la astronomía ni la química destruyen sus caras anteriores. Todavía falta tiempo para la pretendida muerte de Dios. La alquimia y la astrología conviven felizmente con sus más caras hermanas. De la Edad Media a la Moderna (con su primer eslabón, el Renacimiento) se cambia y se queda igual, como pasa siempre con los procesos históricos. Fin y principio siempre se confunden. Lo nuevo devora a lo viejo y al poco rato ya le vemos los rasgos confundidos. Los primeros pasos de la Edad Moderna en el ámbito cultural —y más específicamente, artístico— se han dado en llamar Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclasicismo. Con el primero despunta la modernidad y con el último se afirma; los dos intermedios le dan aire y cuerpo. El Romanticismo, el Realismo y la Vanguardia (por sólo citar los términos de más común aceptación) corren ya seguros sobre los rieles modernos. Ultimamente se habla ya con más insistencia de una ruptura de esa modernidad.

Si le tenemos que poner límites a esta modernidad, tendremos que decir que va del siglo ¿XIV?, ¿XV? a ¿la primera mitad del siglo XX? Naturalmente estamos siendo arbitrarios. Sobre todo cuando marcamos el punto final del proceso. ¿Quién puede definir la "postmodernidad", ese fenómeno que ni siquiera tiene un verdadero nombre? Claro que el nombre es lo de menos, pues surgirá en el momento en que se defina el verdadero cambio. De lo que no estamos totalmente seguros es de estar frente a ese cambio. Intuimos, ya que sufrimos su debilidad, la inminente ruptura de nuestros sistemas ideológicos, sociales y culturales. El humanismo sustituyó a la teología, ¿qué sustituirá al humanismo? ¿Qué nueva forma de conocer tomará el lugar de la ciencia? La era electrónica es todavía parte de la era científica. ¿En qué ámbito surgirá el disparo hacia lo nuevo? Desde el punto de vista de la "forma de producción", el Capitalismo ha marcado la Edad Moderna. Es ya obvia su falta de funcionalidad histórica. Pero no ha podido definirse el paso siguiente. Una transición puede durar mucho tiempo y quien menos la distingue es quien la vive. Tendrán mucho trabajo todos los pregoneros de la postmodernidad para pintar el nuevo cielo. Pero no es del fin de la modernidad de lo que queremos hablar, sino de su principio. El término Renacimiento rebasa la ambigüedad permitida y deseable en un concepto que no se define por lo histórico o lo estético. Tendríamos que encontrar un término estético más apropiado para definir esa primera caída seglar del arte. Ya está tan arraigado el término Renacimiento que sería una labor titánica derrumbarlo cuando se refiere a una corriente estética. Algunos

historiadores del arte han tratado de sustituirlo por "clasicismo"; pero, por razones claras, tampoco es apropiado. Algún día tendríamos que decidirnos a romper con la inercia de la tradición y la costumbre y buscarle un nombre a lo que por desdibujado no lo tiene. En fin, hagamos un esfuerzo para hacer transparente el nombre y vayamos a los núcleos del concepto. El Renacimiento artístico es una relectura de los clásicos, una readaptación de la visión profana del mundo. El núcleo fundamental del arte renacentista lo hacen los seculares, más específicamente, los cortesanos; es decir, la nueva clase social: el naciente burgués, aquel que va a construir las nuevas ciudades y se va a autonombrar ciudadano y va a marcar sus límites nacionalistas. Al hombre le da por comerciar descaradamente con su propia estampa. Da por imaginar que lo "nuevo" es bueno, cuando su afán primordial consistió en revivir a un muerto: lo antiguo. Quizá aquí esté la principal contradicción de la modernidad: hacer pasar como nuevo lo viejo. Me detengo a hablar de Renacimiento porque los pasos posteriores, Manierismo y Barroco, conservan muchos de sus rasgos, ya que, después de todo, representan elementos de un mismo proceso. Renacimiento, Manierismo y Barroco son los tres primeros eslabones de la cultura moderna. En ningún momento se oponen entre sí. Al contrario, tienen un sedimento común: la cortesanía (aunque el Barroco se disfrace, en ciertos momentos, de arte popular, sigue siendo cortesano).

Comúnmente se opone lo barroco a lo renacentista (y se deja de lado lo manierista), como más tarde, lo romántico a lo neoclásico, y no se quiere ver que en realidad son una continuación y no

una ruptura. Quizá de lo gótico (medieval) a lo renacentista sí haya una ruptura más profunda (y esto no quiere decir total); es decir, una ruptura epistemológica.¹ Del Renacimiento a nuestros días no se ha presentado una verdadera ruptura epistemológica. Los heraldos de la postmodernidad deberían empezar por señalarnos el lugar en donde empieza a romperse nuestra forma de "conocer" el mundo. Su afán de "novedad" los descubre como simples epígonos de la modernidad que dan por muerta. Se dice que el hombre renacentista tiene una diferente noción de lo histórico, en relación con el hombre de la antigüedad clásica y medieval. Puede construir su propia individualidad en una línea progresiva. Es un individuo singular susceptible de promover su acción en el tiempo. El progreso es uno de sus mitos; la ambición, su principal motor y el egoísmo, su rasgo más definitorio. El hombre moderno es un ser "caído" en el tiempo. Es hacedor y víctima de la historia. Afirma Agnes Heller que "la noción ideológica de que el hombre es un ser histórico es producto del desarrollo burgués"². Y no olvidemos que "el Renacimiento fue la aurora del capitalismo"³. El optimismo del hombre renacentista lo lleva a pensarse dueño absoluto del tiempo y del espacio. Pisa fuerte para oír sus propios pasos. La prepotencia renacentista denuncia la inseguridad del hombre que se obstina en ser nuevo y moderno. Los pasos siguientes matizarán (¿atenuarán?) su pretensión. Se enfrentará con muchísimos obstáculos y dejará

1 Para el concepto de "ruptura epistemológica" ver a Foucault en Las palabras y las cosas y a los llamados epistemólogos franceses.

2 Agnes Heller, El hombre del Renacimiento, p.7

3 Agnes Heller, op.cit., p.9

atrás su ideal de ser para conformarse y vivir (no sin desagrado en el gesto) "en un constante proceso de llegar a ser"⁴. El tiempo se dinamiza: corre. El espacio se mueve: crece. Habrá que aceptar la invitación al viaje eterno y rechazar la muerte, al mismo tiempo. Sin querer ya estamos hablando de nuestros cuatro poemas. Caben perfectamente en este marco de modernidad. Son parte del individualismo moderno; es más, del egoísmo. No es gratuito el que los veamos bajo el signo de Narciso. Se contemplan en el espejo del tiempo universal, otro de los síntomas de lo moderno. El hombre renacentista quiere ser universal porque ya no sabe aspirar a lo infinito. El espacio natural es inmenso pero medible. Y tiene que serlo, porque sólo así podrá apropiárselo.

surge en el Renacimiento la idea de que el hombre puede conquistar algo de la naturaleza y crear de esa naturaleza primera una "segunda" naturaleza.⁵

El Manierismo y el Barroco no tienen distinta intención. Sólo que confiesan más arbitrariamente su artificialidad, es decir, su creación de esa "segunda" naturaleza. El naturalismo renacentista (hábalese del pastor, el caballero o el santo) no es menos artificial que la abierta estilización manierista o barroca.

La iconografía de los tres momentos es la misma: el hombre expulsado del paraíso en su encuentro con el dolor y el gozo. Se buscan los elementos ya codificados por la cultura y, por eso, el mito es un centro temático. Y no solamente el mito clásico como su suele pensar a menudo, sino también el mito judeo cristiano

4 Idem, p.10

5 Ibidem, p. 17

visto a través de un cristal distinto al medieval. Es verdad que esto último se acentúa con el Barroco, pero no deja de estar presente desde el Renacimiento. El culto a la naturaleza, al amor, a la hermosura, a la valentía y a decenas de ideales más, no pasaron en balde por el tamiz de la visión cristiana. ¿No es el neoplatonismo una conjugación del ideal clásico y el ideal medieval? ¿No son las cortes de amor remedo de las fraternidades del Medievo? ¿No es el caballero el cuerpo mismo de ideales divinos y terrenos? Un héroe renacentista, por ejemplo, no es únicamente el renacimiento del héroe clásico, sino la suma de éste y el héroe cristiano. El Amadís bien podría ser Ulises más el Cid y don Quijote, los tres juntos en una misma persona. La historia no sabe dividir, aprendió únicamente a sumar.

Los tres primeros pasos hacia lo moderno fincan su realidad bajo la misma base y sólo saben diferenciarse a través de matices estilísticos. Al Renacimiento le toca levantar un sistema de valores que las etapas siguientes van a desechar o a confirmar. Y ese sistema de valores emergente es nuestro actual sistema decadente. Lo que al principio fue revolución es ahora cadáver que deambula:

La revolución del Renacimiento resultó de la revolución de la concepción del hombre. La libertad, la igualdad y la fraternidad se transformaron juntas en una categoría antropológica y gracias a ello la humanidad tomó conciencia de sí por vez primera en tanto que humanidad.⁶

Lo que nos hizo conscientes de nuestra humanidad se revela hoy como la más falsa de las utopías. Por otra parte, el hombre

6 Ibidem, p.457

renacentista supo también que era un ser individual, único y que tenía que luchar por su propia fama y fortuna. La soledad existencial y la incomunicación son ahora el precio de esa ganancia del individualismo. El punto climático de la modernidad es la Ilustración (con su cara artística neoclásica) que pudo llevar a la realidad los sueños de libertad, igualdad y fraternidad que demasiado pronto encontraron la vía del descenso. Del Renacimiento a la Vanguardia se viene hablando de lo mismo. El contraste mayor entre estos dos extremos es el optimismo del principio y el pesimismo del final (si es que en verdad lo es). El Renacimiento construye lo que la Vanguardia pretende romper. Y ahora vemos que sólo rompió la cáscara, algo que ya quiso hacer el Barroco primero y el Romanticismo después. Queremos pensar que la ruptura de la cáscara es el principio para poder romper el hueso.

De lo que queremos hablar en realidad, era del Manierismo y el Barroco. No sé si ya estaremos en posibilidad de hacerlo. Vamos a intentarlo al menos.

El concepto de lo barroco tiene ya —después de muchos altibajos— un lugar en la historia del arte. Todavía no pasa lo mismo con lo manierista. Existen, incluso, historiadores del arte y críticos que, sencillamente, lo ignoran y asimilan sus características al Barroco y, algunas veces, al Renacimiento. Para situar estéticamente los cuatro poemas creemos necesario sacar del margen al Manierismo e incorporarlo a nuestro cuerpo conceptual. Cuatro nombres son fundamentales al hablar de esta corriente: Curtius, Hauser, Hoke y Dubois. Sabemos que es muy difícil establecer límites temporales

estrictos al encerrar una corriente estética. Hay quien se atreve, incluso, a dar fechas exactas del fin y el principio. Casi nadie coincide en el establecimiento de esos límites. Dubois nos dice que "va más o menos de 1520 a 1620" y lo afirma para no defraudar a los "aficionados a la precisión"⁷. Cronológicamente, asfixian al Manierismo, por un extremo, el Renacimiento, y por el otro, el Barroco. Con frecuencia se ha hablado de éste como de un arte de transición y nada más. Porque creemos que hay algo más, seguiremos hablando del Manierismo. Cada vez son más numerosos los críticos que sitúan a Góngora dentro del Manierismo. Por lo pronto, podríamos nombrar a Curtius, Hocke, Azorín y Hauser. Dámaso Alonso acepta un manierismo inicial en Góngora. Pero todavía son más los que lo encierran en lo barroco. No nos queda más remedio que lanzarnos a la aventura de una posible definición del concepto. Pero no buscaremos una definición que pueda encerrarse en un solo enunciado, sino una conjugación de ideas que nos haga más fácil el camino.

Para Hauser el Manierismo es "la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural"⁸. Para él, es fundamental esa conciencia de ser un "estilo". Y estamos absolutamente de acuerdo. Al romper la mimesis clásica, se gana un espacio mucho más amplio para el arte. El arte ya no quiere depender sólo de la naturaleza, se nutre también del arte mismo, de la cultura, que es el espacio del hombre para el hombre. El Manierismo es una "manera" de representar, y no un simple reflejo

7 Claude-Gilbert Dubois, El Manierismo, p.188

8 Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Tomo II, p.15

de lo representado. Es la primera representación abierta de un "formalismo" artístico. El arte es forma –nos quieren decir los manieristas–, es decir, "manera". Ya veremos cómo en el Barroco esta característica se acentúa o simplemente se matiza. Seguimos a Hauser:

El manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descompone la escena que se representa en distintas partes espaciales, no sólo divididas entre sí externamente, sino también organizadas internamente en forma diversa.⁹

El Manierismo al ganar una "forma" construye un espacio. No lo "recrea" como en el naturalismo renacentista. Crea uno propio, con sus propias leyes que pueden no coincidir con las de los espacios naturales. El equilibrio y la armonía no tienen por qué ser mandatos en la elaboración de un espacio manierista. El arte es artificio y sigue sus propios dictados, es decir, lo que le marca su propio concepto de belleza. Desde el Manierismo a nuestros días el concepto del espacio propiamente artístico ha venido ganando terreno, no sin fuertes luchas en contra de momentos "naturalistas" del arte. El Barroco retoma la idea de artificio y se mueve más a sus anchas en ese espacio artificial. Lo que es diferente es su concepto de belleza: el Manierismo es todavía –como el arte renacentista– sublimante, idealista y con esperanza. Mientras que el Barroco es ya, muy a menudo, degradante, realista y desencantado. El ideal estético manierista es aún totalmente cortesano –con grandes cargas de exquisitez y esnobismo–; y el

9 Arnold Hauser, op.cit., p.17

que corresponde al Barroco, está ya coqueteando con lo popular al sospechar que será expulsado de la corte. El artista barroco empieza a ser un cortesano vergonzante, mientras que el manierista funda su fuerza en su pertenencia a la clase que tiene el poder. En términos que todavía hace veinte años podíamos llamar actuales, nos atrevemos a decir que el Manierismo fue un arte de evasión y el Barroco de "compromiso", en lo restringido y superficial que podía ser ese "compromiso", dadas las condiciones históricas prevalecientes. En todo caso, el Barroco es un arte "funcional" (sirve a la causa de la iglesia, de la corona o de la conquista en su caso) y el Manierismo, un arte "ocioso", un arte por el arte.

El Manierismo es un arte de virtuosos, gusta de los "caprichos" y las "fugas". Se mueve en los ámbitos exclusivos del refinamiento y el buen gusto. Rechaza lo vulgar y lo común:

El Manierismo se produce —afirma Emilio Orozco— por un exceso de intelectualismo e individualismo, es decir, por una búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza.¹⁰

En Efecto, el arte manierista es un arte intelectual. Quizá no en mayor grado que el barroco, aunque éste a veces se deja llevar por el sentimiento y aquél lo rechaza definitivamente:

El barroco es una dirección emocional —cito a Hauser por si no creen en mis palabras— que apela a amplios estratos del público, mientras que el manierismo es un movimiento intelectualista y socialmente exclusivo.¹¹

Si en el ámbito de la literatura española enfrentamos a Góngora y a Lope, no entendemos sus diferencias al definirlos como barrocos

10 Emilio Orozco, Manierismo y Barroco, p.176

11 Arnold Hauser, Literatura y Manierismo, p.17

y sí las podríamos entender, en cambio, si declaramos manierista a uno y barroco al otro. Hauser señala otras diferencias entre Manierismo y Barroco que están lejos de convencernos:

El manierismo es (...) un estilo refinado, reflexivo, lleno de reflexiones y saturado con vivencias culturales, mientras que el barroco es, en cambio, de naturaleza espontánea y simple.¹²

El gran problema de Hauser cuando habla del Barroco radica en su precario conocimiento de la corriente española. El Barroco es tan "refinado" y "reflexivo" como el Manierismo. Sus puntos diferenciales están en otro lugar y no son tan totales y definitivos. En infinidad de casos concretos resulta casi imposible determinar si estamos frente a un caso manierista o barroco. No todo Góngora es manierista, por ejemplo, ni todo Lope es barroco. ¿Qué es Sor Juana? ¿Y qué son el cubano y el mexicano que tan lejos están de los siglos XVI y XVII? En su momento podremos decir algo al respecto. Por ahora sólo nos interesa apuntar un rasgo manierista que está presente en los cuatro poemas: la ruptura del espacio "natural" que se regodea en su "artificialidad". El espacio manierista está diseñado con un afán arquitectónico. Crea un espacio dentro del espacio. La cultura es su referente y no la naturaleza inocente y simple. Prefiere "recrear" antes que caer en el engaño de "crear". El manierista es menos ingenuo que el renacentista, pero todavía más frívolo que el desengañado barroco. Ya nos acercaremos al espacio artificial (elaborado plásticamente y arquitecturalmente) de cada uno de los poemas.

12 Arnold Hauser, op.cit., p.18

El arte renacentista está ensayando su libertad formal y llega, con toda facilidad, a exhibicionismos de virtuoso. Las Soledades es un verdadero tour de force del virtuosismo gongorino.

La obra manierista adquiere una clara conciencia de ser "objeto" y no mera "representación". Como dice Hauser, no se trata de "traer al recuerdo del lector una vivencia efectiva" ni de "despertar en él el sentimiento de percibirla de nuevo"¹³. No es un intermediario, es el fin del viaje artístico, de ahí su calidad de "objeto". El manierista no prepara una puesta en escena vicaria de la realidad ya que prefiere ser su propia realidad. Despierta el asombro no por lo que representa sino por cómo es. Prefiere la variación a la variedad y el matiz antes que el color grosero. Se mueve en un campo semántico muy restringido para poderse deslizar más cómodamente dentro de los matices formales. Le tiene un miedo atroz a lo vulgar y se lanza sin pudor a lo altamente refinado. Si tuviéramos que acumular adjetivos para caracterizar al manierista, diríamos que es formalista, refinado, intelectualista, burgués, sensual y virtuoso, no precisamente porque defienda la virtud sino porque domina su instrumento. Al filo del pincel o de la pluma le suele apostar el artista de la maniera. También se afila las uñas para asegurar su posición dentro de la élite. La biografía de Góngora ilustra de ejemplar manera las compulsiones arribistas (quizá no tanto en lo social como en lo económico) en el hombre cuya identidad se perdió en la prematura crisis de los valores que ya no pueden ser feudales y todavía no alcanzan a ser capitalistas.

13 Arnold Hauser, Literatura y Manierismo, p.53

Entre dos momentos quietos (Renacimiento e Ilustración) se enmarcan dos efervescentes: Manierismo y Barroco. Durante el Renacimiento es creíble y fresco el código de valores (se es cortesano, pícaro, santo o pastor con gran tranquilidad de espíritu) y en la Ilustración toma ya carta de oficialidad. Observamos el camino que va del burgués cortesano al ciudadano burgués. Pero entre estos momentos se sufre una tensión, una duda, una crisis, una puesta en tela de juicio. El Manierismo y el Barroco no son sino dos pasos de un mismo malestar: el adaptarse a la ropa nueva, pasada ya la euforia del estreno y sin poder avizorar el momento de la comodidad.

Para el manierista las cosas no son tan asibles como pensaba el renacentista, pero tampoco tan inalcanzables como las presentaba el barroco. La sonrisa irónica del manierista borra la risa cristalina del renacentista y anuncia la mueca sarcástica del barroco.

Según Hoke, en la época manierista se empieza a usar el término "moderno" con un sentido semejante al de hoy.¹⁴ Si esto es verdad, quiere decir que desde entonces existe una similar tensión: la lucha entre lo nuevo y lo viejo. Podríamos pensar que esto marca una constante de la historia misma de la humanidad. Y, en el fondo, así es. Lo que determina la diferencia es que la Edad Moderna la pone en el primer plano de su problemática. Es moderno lo que es diferente, aunque lo distinto esté en los matices ya que no en la sustancia. Lo manierista da todo su aliento con tal de plantar sus "maneras". Se es nuevo a costa de lo viejo, como Góngora que escribe romances nuevos con viejos odres y reescribe siempre

14 Gustav René Hoke, El manierismo en el arte, p.14

lo ya escrito para aparecer nuevo siempre.

"Una obra de arte es el resultado de una idea del artista, no una copia de la naturaleza", afirma Hoke en su afán por explicar el fenómeno.¹⁵ El artista realiza un disegno interno y luego lo actualiza en su obra. Se nos dice que el "concepto" no es algo abstracto, sino una imagen dibujada en la mente de quien la va a realizar como obra de arte.¹⁶ La naturaleza es solamente el lugar donde tomará cuerpo la luz de la idea ya fraguada en la mente del creador: "Dios crea cosas 'naturales', el artista, 'artificiales' ".¹⁷

El Maniersimo es un arte del reflejo. No quiere mirar las cosas cara a cara. Asume abiertamente el subjetivismo. Le interesa la impresión de lo observado y no lo visto. Envuelve lo desnudo con marcas visuales. En fin, el Manierismo centra su esencia en la mirada.

Para el manierista el uso de las figuras retóricas se vuelve una necesidad de primer orden. Trabaja con ellas y las hace su instrumento máspreciado. Es perfectamente consciente de su uso y no se alarma ante lo que algunos llaman su abuso. Por primera vez una obra artística muestra los andamios, la parte escondida de su teatro. Asistimos a la "fábrica" de obras artísticas, en vez de verlas ya acicaladas en el aparador. A Góngora y a Sor Juana les vemos, porque quieren que así sea, las metáforas, los hipérbatos, las hipérboles y demás encajes de la ropa interior.

15 Gustav René Hoke, op.cit., p.81

16 Ibidem, pp. 88 y 89

17 Ibidem, p.89

Aquí, otra vez, el barroco toma y continúa una característica del Manierismo. El primero utiliza esas figuras tanto para sublimar como para degradar al objeto, mientras que el segundo prefiere siempre la sublimación. Lo feo puede ser desagradable y vulgar y el manierista nunca olvida su pertenencia a una clase alta (sea esta altura debida a la sangre, la fama, el dinero o el espíritu). El barroco juega con más soltura a ser democrático. Pero bien sabemos que su tratamiento de lo "popular" no llega a ser sino uno más de sus tópicos. El arte manierista elige lo "bello" para construir sus objetos pleonásticos. Rompe la armonía renacentista pero no su idealización de lo bello. Reduce la temática. Tiene preferencias casi maniáticas por laberintos, espejos, jeroglíficos y toda clase de enigmas. Quiere esto decir que elige la curva como la línea más deleitable entre dos objetos. Todo es según el cristal con que se mira, como va a decir Gracián. Nada es como es, sino como se quiere que sea. El manierista es un exponente firmísimo de la fuerza de la voluntad. Hay un velo en la mirada, un filtro en la película, un poco de agua en el ojo.

Cuando el hombre renacentista contempla la naturaleza, descubre en ella sus propios rasgos. Su mismo Dios se encuentra humanizado. Este narcisismo primario lo va a conservar toda la época moderna, con diversas variantes. El narcisismo manierista está puesto frente a una lente de aumento. Todas sus expresiones no son, en el fondo --y a veces, en la superficie--, más que autorretratos eternos. ¿Podemos, acaso, quitarnos de la mente la figura de Góngora cuando leemos sus poemas? No es que estén cargados de su biografía --pues

ya sabemos que en este sentido nunca aparece—, sino de su personalidad de artista. Lo empezamos a disfrutar cuando lo vemos trabajando, cuando nos deja deslumbrados una metáfora o una imagen que es un golpe de su ingenio. El narcisismo barroco es más doliente y menos autoglorificante, se ven más las llagas y los hilillos de sangre. El manierista no quiere descubrir en el espejo la calavera que sabe ver el barroco. Prefiere el mito de Atenea al de Prometeo en la roca. Ve a su Dios lleno de luz y no a un Dios de espinas.

El Manierismo abomina lo pretendidamente realista, pues quiere que todo arte no sea más que artificio. El Barroco es igualmente artificioso y muchas veces se disfraza de realista, aunque todos sabemos que sólo lo es temáticamente, pues su técnica no tiene ni un ápice menos de artificio que la de los dos momentos anteriores del camino a la modernidad.

El Manierismo extrema la caída en lo profano ya emprendida por el Renacimiento. Ese hombre desacralizado se siente perdido en su entorno real. Tiene que objetivar (hacer objeto) la naturaleza para entenderla y tratar de asimilarla. No es verdad que el hombre renacentista haya descubierto la naturaleza, ya que más bien la inventa. Su tipología (cortesano, místico, pastor, caballero, pícaro) no corresponde a una realidad sino a una idealización. Hiperboliza sus gestos morales y crea arquetipos, más que verdaderos modelos de conducta en su sistema de valores. La naturaleza idealizada se convierte en la escenografía necesaria para la habitación de su nuevo espíritu. Sublima su fortaleza y exige su libertad frente

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

a la tiranía del Dios padre. El manierista continúa en este tren de vida, pero pierde la inocencia y la fe ante los nuevos valores y decide jugar con ellos. Sabe que está moviéndose en una escenografía y no en un escenario real. Subraya la calidad de cartón piedra de los personajes que forman su entorno. Se pone el traje de cínico y decide no buscar sino su placer. Al barroco se le rompen los objetos en las manos y busca un más allá de lo que mira. Se deja perder por los mareas metafísicas. Se aferra con más fuerza a lo que toca y lo vuelve a destrozar. Es entonces cuando descubre la angustia y su flotación en el vacío. El hombre barroco es la suma de los pasos anteriores y la resta de todo lo que falta, lo que ha de venir y no sabe qué es.

Pero no hemos definido el Manierismo y era esa nuestra intención primera. Afirma Dubois —para no asegurar que nosotros lo decimos— que "el Manierismo es un arte elaborado a partir de la manera" y que "la manera es lo opuesto a la materia", ya que "para el manierista la sustancia no existe".¹⁸ ¿El Manierismo es insustancial y vacío? Sí, lo es. Pero no con la carga negativa que pueden tener esos adjetivos, sino en su calidad de experimento formal, como en muchas ocasiones posteriores se va a presentar. ¿No busca lo insustancial y vacío el vanguardismo del siglo XX? Manera es forma, luego el manierismo es un arte formalista, como casi todo el llamado arte moderno. ¿Esto quiere decir que a la antigüedad clásica y a la Edad Media las podemos calificar de sustancialistas? Sería demasiado sencillo hacer una división tan tajante. Se tendría que trabajar mucho en la afinación de los matices.

18 Claude-Gilbert Dubois, El Manierismo, p.15

Seguimos dándoles vuelta a los rasgos definitorios. "Todo manierismo tiene por origen un mimetismo".¹⁹ Parte de la "reproducción" y no de una producción primera. Se asimila a otras obras. Es un arte a la segunda potencia. Su originalidad radica en la particular manera de visión y no en lo que se está viendo: "la forma es significativa y la manera lleva consigo más sustancia que contenido".²⁰ Esta característica le otorga su más clara filiación con lo moderno. Tendremos que seguirle los pasos a Dubois, ya que es quien presenta una más aguda concepción de esta corriente:

Quien dice manera habla también de mano: la manera es un juego de manos, el arte de amanerar la materia, ya sea que esté compuesta de palabras, colores, formas arquitectónicas o duro mármol. Meter la mano en la pasta para olvidar que es precisamente pasta, que puede transformarse por el juego de las formas en carne de ninfa, cuerpo de efebo, gesto y signo. La pasta se olvida en favor de la mano: la garra del artista omnipresente, en su grafía, en su grafismo, incluso en sus garabatos. Ver en todas partes la mano del artista, como decía Valéry a propósito de Pascal, es ya considerar la obra en un sentido manierizante: el manierismo va más lejos, porque hace que se vea esa mano.²¹

Dejado de la mano de Dios, el artista se refugia en la aventura de su propia mano. Cada gesto manierista es un paso hacia la autoafirmación: "pasos de un peregrino son errantes", dirá Góngora al seguir este destino. La mano del artista juega y devora. Logra que el pasado sea su propia carne. Góngora toma la pluma y hace juegos malabares para lograr parecerse a Ovidio, a Herrera, a

19 Ibidem, p.11

20 Ibidem, p.16

21 Idem

fray Luis de León, a Petrarca y a mil otras voces que, todas juntas, no son sino su propia cara. Para Sor Juana, el escribir a la manera de Góngora, la hace ser más ella misma. Gorostiza y Lezama, manieristas de ultramar, penetran en su originalidad al sorber, de buena manera, la sangre de sus raíces hispánicas. Congorizar es para ellos un acto manierizante ineludible. De mano en mano pasan las voces. Y cada caricia provoca un estremecimiento nuevo. La literatura vive de la propia literatura. Un texto devora a otro texto para hacerlo renacer. La mano trabaja en la elaboración de esos textos. Esta es su forma de producción: la artesanía.

Y tiene razón Dubois cuando dice que no deberíamos "describir las obras como productos de una estética", sino "destacar un modo de producción".²² Al realizar esta segunda operación nos acercamos a la comprensión del fenómeno. El que describe las obras como productos no es sino una especie de taxidermista que al final se pierde en el camino de una simple taxonomía. El artista de la "manera" trabaja en un taller y sigue los dictados de un "maestro". Nuestra visión de los cuatro poemas tendrá este espíritu: el de la observación del trabajo en una "fábrica" poética donde hay un voy que dirige los pasos. La consideración de un "maestro" en la producción manierista no habla necesariamente de una mayor calidad frente a los "discípulos"; se trata sólo de un juego, de una forma de trabajo. En los talleres de pintura manierista se cumple con mayor justeza esta forma de trabajo. En la literatura la situación está más vagamente dibujada. El arte manierista "partiendo de una fidelidad afirma su autonomía".²³ No hay duda, Góngora

22 Ibidem, p.9

23 Ibidem, p.12

ha hecho escuela en las literaturas hispánicas y cada uno de los "seguidores" encuentra su propio camino. Tendremos que "considerar al manierismo como una dinámica creadora de formas, cuyo lugar quedará determinado por sus diferencias con otros sistemas de formalización".²⁴ Las formas manieristas nacen de un material ya formado. Su originalidad y caracterización radican en su actitud de reelaboración y movilidad constantes:

En cierto sentido todos los manieristas están en busca de un tiempo perdido: este tiempo perdido corresponde a una eternidad inmóvil y bella como un sueño de piedra"²⁵

Es así como cuatro poemas pueden ser el mismo poema, o mejor, cuatro cuerpos del mismo universo poético. Su danza está circunscrita en la órbita del mismo círculo.

Hoke y Dubois señalan que el espejo y el reloj son dos presencias, reales y simbólicas, muy gustadas por el manierista. ¿Será porque ambas son cárceles? Sí, del espacio una y del tiempo la otra. Y el tiempo y el espacio son dos tópicos ineludibles para cualquier manierización. El reloj es una de las pruebas del ingenio humano: encarcela el tiempo para usarlo según su propia conveniencia. El tiempo de la naturaleza es un tiempo de Dios. El tiempo del reloj es un tiempo del hombre. No se inventa otro tiempo, se matiza su percepción. El hombre actúa a la manera del gran Maestro. Y gana su autonomía cuando mejor sabe imitarlo. El espejo nos habla de un reflejo: es y no es lo que retrata. Significa la objetivación de una mirada. El espacio de lo natural no es el mismo que el

24 Ibidem, p.9

25 Ibidem, p.20

espacio reflejado. Y no sólo refleja, también deforma. El espejo manierista prefiere ver hiperbolizados los rasgos del modelo.²⁶ Sublima, sublima siempre, y quién sabe qué tan lejos esté algunas veces de la caricatura. La ironía del manierista es tan sutil que frecuentemente se pierde, nos engaña. ¿Qué tanto de verdad y qué tanto de burla hay en los elogios poéticos (o pictóricos) a los grandes señores que cantan los manieristas? Para el barroco la sátira es ya un arma. Para el manierista el exceso degradante es vulgar y no permitido. ¿Pero lo bello tan extremosamente bello no guarda ya un matiz de fealdad?

El manierista repite, imita y dice que él "no es nada". Y es "esta nada lo que constituye el todo del manierismo".²⁷ Góngora se empeña en desaparecer en sus poemas. Y con esa ausencia refuerza su estar siempre ahí. Se trata de una "nada" referida a la sustancia y de un "todo" presente en la forma. En las Soledades vemos esa "nada" que conforma el "todo" de Góngora. El artista se reafirma negándose en aras de una admiración sin límites por la obra que ha decidido imitar y termina deformando: "se embriaga de detalles particulares y multiplica los puntos de vista, las perspectivas y las formas".²⁸ Hay una fiebre impostergable en la manifestación de las maneras que se convierten en manías. Se repite, se elabora minuciosamente el objeto artístico bienamado. Todo es un homenaje a lo ya realizado. El encuentro con lo deseado (un luminoso objeto artístico sigue los dictados del "ritmo maniaco-depresivo que caracteriza

26 Ver los ejemplos que Dubois da sobre esto último. pp. 29 a 32.

27 Ibidem, p. 29

28 Ibidem, p.31

al manierismo".²⁹ En verdad, el Manierismo es la primera enfermedad grave del arte clásico occidental. ¿No están, acaso, enfermos los santos y cortesanos que pinta el Greco? Y su enfermedad no llega del alma o de alguna otra entidad de tal dimensión metafísica, sino del capricho de un color, de la voluntad deformante de un pincel. El objeto contemplado es la víctima de un sujeto caprichoso y necio, de una personalidad que se rompe en pedazos a la menor provocación del viento. A partir de cada fragmento, busca la integración de lo que decide recrear:

La visión "bajo la lupa" es uno de los modos descriptivos preferidos del manierismo. Observar la palabra parte a parte, atomizando esa radiante constelación de sentidos que, al difundirse, confunden el sentido global.³⁰

La estructura de la obra manierista no pretende la final integración de las partes, ya que decide privilegiar los fragmentos para que recuperen su autonomía. Las Soledades es un entramado de piedras más que un collar. Habría que alejarse hasta una distancia infinita para ver la totalidad nítidamente, pero esto casi es imposible porque el lector vaga perdido entre las piedras finas. Se acerca tanto a las cosas, que llega un momento en que no puede ver la realidad. Transforma, entonces, la realidad en imagen, es decir, en lo que su voluntad permite que las cosas sean. Y, finalmente, "a fuerza de vivir para las imágenes y por ellas hacer vivir el arte, el manierismo acaba poniendo en duda la esencia de las cosas".³¹ No, no le interesa la realidad en cuanto tal, sino en cuanto simple dato de

29 Ibidem, p.22

30 Ibidem, p.15

31 Ibidem, p.34

una percepción.

Dijimos líneas arriba que el Manierismo es una enfermedad del arte clásico. Lo es porque se enfrenta a una quiebra, a una burla de la obediencia (sigue un modelo y lo rompe), a un pecado: la desviación de una norma. Todo esto en relación con la "salud" del clasicismo ya que éste supone "la existencia de una herencia y su aceptación: expresa continuidad y obediencia en relación con el pasado cultural".³²

Queríamos aclarar la confrontación de dos conceptos para llegar a la definición del Manierismo. Pero no es posible y nos vemos obligados a paliarla. Otra cita de Dubois nos abre el camino para este proceso aclaratorio:

En resumen, podemos decir que, por la referencia a su modelo, el clasicismo cultiva la integración de su cultura a su personalidad (mecanismo de apropiación por vía introyectiva). El manierismo cultiva la diferencia (proliferación formal que constituye un arte de la variación sobre el motivo magistral).³³

Todos los periodos clasicistas (Antigüedad, Renacimiento, Neoclasicismo, Realismo) introyectan e integran la tradición, ya que dependen de ella. El Manierismo no niega la tradición clásica. Simplemente elige, pone en primer plano y trabaja con las variaciones que su voluntad le dicta. Detrás de esta acción, descubrimos una personalidad fragmentada, que quiere la ruptura y no sabe cómo practicarla, que se mueve entre la fidelidad y la traición. Restringe sus posibilidades y más tarde se siente sofocada por un mundo sin salidas. Su

32 Ibidem, p.40

33 Ibidem, p.43

línea de comportamiento artístico es muy complicada. Adopta un modelo para trabajar sobre él. Lo sigue con reverencia. Cree, al principio, estar logrando la continuidad y más tarde descubre que lo está jalando el camino de la desviación. Lo engolosina su propia variación que es lo que lo lleva, finalmente, a la distancia con respecto al modelo. ¿Hay algo más diferente que la Fábula de Polifemo y Galatea de Góngora y los poemas modelo de la misma fábula?³⁴ ¿Y no hay entre el Sueño de Sor Juana y las Soledades un mar de diferencias? Es Dubois quien nos puede hablar más claramente de este "arte de la fuga":

Si el autor desea continuar su obra deberá hacer un rodeo para evitar al modelo y no obstante no podrá escapar a su influencia. Este rodeo producirá las proliferaciones laterales que hemos mencionado: el manierista no se atreve a tocar la materia heredada del maestro y se entrega a variaciones sobre un detalle, el cual, al ser trabajado desmesuradamente, se transforma en el centro de una obra nueva que no tiene nada que ver con el modelo.³⁵

No vemos un solo centro en la obra manierista, sino muchos puntos que afirman su independencia gracias a la obsesión por el detalle, en apariencia nimio; pero, "bien mirado", fundamental para el juego de variaciones. Estas últimas hacen que se pierda el modelo. Y la proliferación de detalles le regala, a fin de cuentas, su matiz de rebeldía.

Todos sabemos que el Manierismo es básicamente un arte pictórico y que gusta de la brillantez de la luz (dejara de ser exhibicionista),

34 Véase el capítulo: "La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea", en el libro de Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos

35 Dubois, op.cit., p.59

la pureza de las líneas en relación con el dibujo, la pose y el efecto. Busca, sobre todas las cosas, sorprender. Se empeña en quitarle al espectador su cara de indiferencia. ¿Quién no ha escuchado decir frente a un cuadro del Greco que molesta el color de sus cielos? Cuando el Manierismo pasa a la literatura carga con todas sus deformaciones. La palabra manierista tiene luz, color y línea. Es afectada y "retórica". Góngora siempre intenta sorprender. Y sorprende. A muchos molesta su pose de culto y su exhibicionismo de virtuoso. Lo acusan de vacío y sin alma. Displicentes dicen, "sí, reconozco que es un buen artesano, pero suena hueco, a pura retórica sin entraña". A Góngora se le adora o se le aborrece. Su obra no deja espacios para lo intermedio. Al manierista le complace sobremanera el ser extravagante y bizarro. La poesía manierista pinta cuadros donde se destacan la frivolidad del ser humano, su gusto delirante por cantar lo ocioso, su conciencia de clase superior, su ironía frente a los valores absolutos. No cree en nada (si acaso en la belleza) y se dedica a la contemplación de sus manos. ¡Hay que ver la obsesión que muestran por este centro de su anatomía!³⁶

Al hablar Dubois de la poesía manierista, afirma que la mueve:

un dinamismo que es también fluidez, un desparramarse, corvaduras de palabras asociadas a flores de espuma y a un balanceo de olas. La dueña es aquí la imagen, o más bien las imágenes. Pasan a ser lo principal y determinan la economía del poema. No hay relación lógica entre ellas, no son leyes del pensamiento las que deciden su lugar

36 Al hojear el libro de Hoke se nos revela esta manía.

y su forma; nacen alrededor de una palabra, llamándose unas a otras, obedeciendo a los ecos mágicos de un sonido, una etimología, una analogía.³⁷

Parece que está hablando de Góngora, pero no, sus citas son siempre de poetas franceses. Góngora y Lezama privilegian la imagen. Sor Juana Y Gorostiza, sin abandonar la imagen, se dejan tentar por el pensamiento. El espacio estético de los cuatro está situado entre esas líneas imprecisas que marcan el Manierismo y el Barroco. Dice Dubois que el manierista es lánguido y melancólico mientras que el barroco es grandilocuente y solemne.³⁸ Señala, también, otra diferencia en relación con la enfermedad que las ataca: "El barroco es un arte 'paranoico' (...) por oposición a la estructura esquizoide, desdoblada, de los manieristas".³⁹ Dos escrituras enfermas marcan el ritmo del universo poético que vamos a observar. Ya tomaremos las respectivas temperaturas y analizaremos todos los sueños.

Nos detenemos en la noción del Manierismo porque nos interesa su forma de generación textual: de un núcleo primordial (el modelo) surgen las transformaciones (recreaciones manieristas). Para acercarnos a los cuatro poemas, estructuraremos una entidad (fábrica) manierizante donde el texto matriz se representa por las Soledades que generan las transformaciones: Primero sueño, Muerte de Narciso y Muerte sin fin. ¿Y no es, a final de cuentas, todo texto la regeneración de uno anterior? La historia de la literatura tendría que señalar un número determinado de textos-madre y de ahí observar la evolución

37 Dubois, op.cit., p.71

38 Ibidem, p.73

39 Ibidem, p.74

de los estilos , con base en el juego de sus transformaciones. En el caso que nos ocupa, Góngora establece un código poético que permite la generación de variantes. Aquí trabajaremos con el taller poético de Góngora. Para nosotros el Manierismo no será solamente un estilo artístico. Será una forma de trabajo que llamaremos, por lo pronto, análisis manierizante.

Dubois aclara un punto muy importante en el estudio de los estilos: la definición con base en un contraste:

La oposición clásico/romántico servía para poner de relieve algunas antítesis fundamentales como "intelectualidad/afectividad", "claridad/oscuridad", o si se requiere, la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco. La oposición "clásico/barroco" intentó señalar otras oposiciones como "esencia/apariencia", "normalidad/enormidad", "equilibrio/movimiento".⁴⁰

Termina afirmando que no siempre cambian los conceptos entre una corriente y otra y que en el caso del clasicismo/manierismo, la oposición es meramente formal, ya que entre ellas existe una continuación o, más bien, una derivación. Desde este punto de vista, el Manierismo es una derivación del clasicismo renacentista. La tónica renacentista no sufrirá mayor alteración en su paso al Manierismo. Tampoco en el Barroco se abandona del todo: simplemente se retoman tópicos medievales que el optimismo rampón del Renacimiento había abandonado. El Manierismo juega con los lugares comunes de la tradición clásica y le da a todo el arte moderno su razón de proceder fundamental. Transforma el cuerpo cerrado de los temas en el universo abierto de las formas. Le abre la puerta

40 Ibidem, p.191

de lo infinito a la expresión artística. Matemáticamente la variación de los temas es finita. Filosóficamente, la variación de las formas no tiene fin.

El Manierismo, como todas las corrientes artísticas, tiene un fundamento histórico que les da razón de ser a sus rasgos estilísticos. Encontramos, entonces, un Manierismo histórico y otro estructural. No todos los historiadores del arte están de acuerdo en este último. Para los rabiosamente historicistas, la expresión de un arte no puede traspasar los límites del momento histórico que la produjo. Hauser es muy estricto en cuanto a la demarcación histórica de un estilo, pero al referirse al Manierismo admite la existencia de una "corriente subterránea" que ha surgido en otros momentos y señala este fenómeno de emergencia manierista "con los poetas de la última fase del romanticismo, como Baudelaire, Gerard de Nerval y Lautréamont, y muy especialmente con los simbolistas Rimbaud, Mallarmé y Paul Valéry".⁴¹

Para la historia del arte es muy complicado hablar de renacimientos de estilos, pero a veces es muy necesario hacerlo. La designación de movimientos "neo" tendría que ser provisional, hasta que se encontrara un término más apropiado. El hablar del resurgimiento de ciertas actitudes, nos ayuda a entender el fenómeno que tenemos enfrente (explicar lo nuevo a través de lo viejo, lo desconocido por medio de lo conocido). Pero al lograr la definición de características, tendríamos que dejar atrás el calificativo "neo". Si encontráramos en un momento determinado de la expresión artística una serie

41 Hauser, Literatura y manierismo, p.181

de procedimientos parecidos a los del Manierismo, no tendríamos por qué llamarlo, sin más reflexión, neomanierismo. Y si acaso lo hacemos (como se hizo con el llamado neobarroco latinoamericano), no deberíamos perder de vista que el rótulo es provisional. En realidad, tendríamos que hablar de rasgos manieristas, o barrocos, si es que nos sirve ese paralelismo para entender el fenómeno que estamos analizando.

Todos sabemos que las condiciones históricas no se repiten (esa no repetición es lo que marca la principal diferencia entre la historia y el mito). Si acaso, puede haber ciertas similitudes. Esas mismas similitudes se reflejan en la expresión artística. Por lo tanto, tampoco se pueden repetir los estilos.

Dubois resume —con una obvia tendencia reduccionista— la relación entre un momento histórico y su producción artística, diciendo que:

los periodos de producción de tipo clásico están relacionados con periodos de política unitaria y a menudo centralizadora, y periodos de organización interna de la vida nacional (los periodos barrocos parecen relacionarse con la expansión, el imperialismo, con una conquista que lleva a cabo el Poder en el interior de los estados; los periodos manieristas responden a una descomposición de la organización centralizada o bien a su refuerzo tiránico que es en realidad una ostentación mal afirmada de su descomposición).⁴²

Estas ideas se han repetido muchas veces y aceptamos su verdad sólo como signo cultural ya sólidamente codificado. No podemos extendernos aquí en los matices que le darían una más justa credibilidad.

42 Dubois, op.cit., p.194

En el fondo de toda expresión manierista descubrimos, pues, una crisis económica, política y social y, en consecuencia, en el sistema de valores. No hay todavía una reacción directa (como sí la hay en el Barroco) porque es el primer golpe de conciencia. El malestar se disfraza con gestos de indiferencia y cinismo. El artista pertenece a la clase poderosa que es, quizá, la principal generadora de esa crisis. Al barroco le toca asimilar el patetismo de esa problemática, asumir una conciencia trágica y heroica que no le es dada al manierista. Ambas corrientes son partes de un proceso y no se puede hablar de una sin la otra. En fin, aceptamos aquí ambas tesis de la corriente artística: el Manierismo histórico y el Manierismo estilístico. Cuando este último se manifiesta, necesita que las condiciones históricas sean similares a las del primero. A propósito de esta relación, dice Hauser que:

Los síntomas de la crisis que sacudió el siglo XVI se manifiestan de forma agudizada en el presente; la desintegración de la economía y de la sociedad, la mecanización de la vida, la cosificación de la cultura, la alienación del individuo, la institucionalización de las relaciones humanas, la atomización de las funciones y el sentimiento de inseguridad general, dominan el panorama del presente y, como es sabido, el mismo sentimiento vital da a luz formas artísticas análogas.⁴³

El presente del que habla Hauser es aún nuestro presente (veinticinco o treinta años sólo han agudizado ese mismo "sentimiento vital") y su vinculación con la crisis del XVI y XVII nos la comprueba la lectura de cualquier historia de la Europa de ese momento. La caída en la modernidad parece estar signada por un casi perpetuo

43 Hauser, op.cit., p.182

deterioro anímico. Sólo el renacentista y el ilustrado parecen anidar destellos optimistas. Casi estamos por decir que modernidad es igual a crisis. ¿Todo el arte de la Edad Moderna es, entonces, manierista? No exactamente. Diríamos, más bien, que tiene rasgos manierizantes. No olvidemos que también el Barroco toma conciencia de la crisis y no por eso afirmamos que todo el arte moderno es barroco, aunque hay quienes se atreven a decirlo. Lo que sí es una verdad ineludible es que tanto el Manierismo como el Barroco le han dado diferentes toques de color al arte a partir del siglo XVI, cuando nace la primera manifestación de crisis del clasicismo. En efecto, la Modernidad arranca con un espíritu clásico que resucita después de siglos de sofocamiento medieval. Pero pronto le descubrimos la enfermedad a ese clasicismo que va a ser puesto en tela de juicio o a tratar de fincar su vitalidad en diferentes momentos. ¿Será esto, simplemente, la oscilación de los dos espíritus que marcaba Nietzsche, el dionisiaco y el apolíneo? Obviamente no, porque el autor de El nacimiento de la tragedia* se refería a una situación anímica de toda producción artística y no a la delimitación de corrientes. El concepto de la oscilación entre esos dos espíritus nos sirve sólo como principio para, si acaso, encontrarle una cara a la atmósfera básica de un estilo artístico determinado. Por ejemplo, al hablar del Barroco o del Romanticismo, podríamos decir que los anima un espíritu dionisiaco. El Manierismo estaría nimbado por un hálito apolíneo, donde no podríamos descartar totalmente lo dionisiaco. Así como lo apolíneo y lo dionisiaco serían dos espíritus

* En esta obra se nos enfrenta a esos dos espíritus.

básicos del arte, el Manierismo y el Barroco podrían ser dos cuerpos presentes en el arte de la Edad Moderna. En los siglos XVI y XVII, como cuerpos totales; y del XVIII hasta nuestros días, como miembros más o menos funcionales. Nos podría ayudar a entender el Modernismo latinoamericano, por ejemplo, el señalar la presencia de elementos manieristas, pero no el hablar de un neomanierismo. Debemos tener gran cuidado al emplear esos términos como símiles de otras expresiones artísticas y recordar que son eso, símiles, para no transformarlos en metáforas. Ya mencionamos el peligro de llamar neobarroco (Severo Sarduy es quien principalmente lo hace)⁴⁴ a cierta expresión literaria latinoamericana. El término tiene muy poca probabilidad de establecerse como denominación de una verdadera corriente. Su valor es sólo provisional, como un instrumento que ayude a entender la relación entre la literatura latinoamericana del siglo XX y la española de los Siglos de Oro. Y en última instancia, más que neobarroca, esa tendencia sería neomanierista. Las obras de Lezama, de Cabrera Infante, Carpentier, Asturias, Roa Bastos y el mismo Sarduy tienen muchas más ligas con el Manierismo que con el Barroco. En ninguno de ellos se descubren las complicaciones metafísicas del Barroco; su ludismo es más luminoso que oscuro. Sus juegos con la forma tienen parecida calidad artesanal a los que emprenden los manieristas. Desarrollar esta propuesta merece un espacio que no es el de este trabajo. Al hablar del poema de Lezama volveremos a tocar el tema.

44 Véase el artículo de Sarduy, "Barroco y Neobarroco" en el libro compilado por César Fernández Moreno, América Latina en su literatura.

Ya caminamos un momento por el concepto de lo manierista, tendremos que hacerlo ahora por el de lo barroco. No nos detendremos demasiado, pues el concepto de lo barroco lo maneja un mayor número de teóricos e historiadores del arte. Nos interesa, sobre todo, la conceptualización de lo barroco en su cercanía con lo manierista. Sería fácil perderse entre la inmensa bibliografía sobre el Barroco. Un primer acercamiento tendrá que ceñirse a las voces ya tradicionalmente aceptadas.

Habrá que ver al Barroco no como una ruptura con la estética renacentista, sino como una continuidad que pasa, también, por el Manierismo. Lo que este último emprende, lo retoma el Barroco. En realidad tendríamos que asumir el concepto amplio (histórico) del Renacimiento para entender los tres pasos de su desarrollo. Un esquema nos ayudará a visualizarlo:

Periodo histórico	Formas artísticas
RENACIMIENTO	a) Clasicismo
	b) Manierismo
	c) Barroco

Esos tres pasos forman una línea continua en el avance hacia la Modernidad. En el paso siguiente la línea se quiebra un poco, pero muy pronto sigue la misma marcha. Y ya que se nos despertó el afán esquematizador, marquemos de una buena vez los otros momentos del proceso. Las tres instancias anteriores podrían ser concebidas como:

Tres modelos para la Modernidad

- a) Clasicismo ----- Neoclasicismo ----- Realismo
- b) Manierismo ----- Rococó ----- Vanguardismo
- c) Barroco ----- Romanticismo ----- Postmodernismo

La Modernidad conlleva en su seno su posible quiebra. Lo que hoy se llama postmodernidad así lo anuncia. En este continuum descubrimos tres bloques, los dos últimos son el reflejo de los tres modelos. En las líneas horizontales se nos revela esa relación estrecha. Las dos pequeñas rupturas (que son, además, las que marcan la triple agrupación) son las que están entre el Neoclasicismo y el Barroco, y entre el Realismo y el Romanticismo. En breve descubrimos que no son profundas las grietas. Y si en esos dos momentos no se da una verdadera ruptura, mucho menos en los pasos entre cada instante de un mismo grupo. El Barroco, entonces, no rompe con el Manierismo ni con el clasicismo renacentista. Gana lo que los otros ganaron en la lucha por la independencia del espacio del hombre: la cultura abiertamente humanista. El clasicista y el manierista lucharon por la creación de un espacio artificial que el barroco va a llenar de angustia. Juega en él y se divierte, pero lo acosa una conciencia de culpabilidad. No le basta con gozar de la profanidad de su cuerpo y se inventa un espíritu. Sus nervios se tensan porque sabe que aunque el mundo es suyo, en cualquier momento puede Dios quitárselo. Cree en la ciencia pero no deja de temer a la magia. Tiene miedo de sí mismo. Se sabe lleno de poderes. Y no puede olvidar sus debilidades. Se

siente perdido en el mundo que él mismo creó y no alcanza a ver aquél que es creación divina. Está enfermo de responsabilidad, aunque se empeña en ponerse máscaras de indiferencia y desenfado. Al recrudecerse su conciencia frente al mundo, pierde el optimismo con que ingresó al ámbito moderno. Al manierista le interesa todavía lo universal porque no ha desarrollado su noción de pertenencia a un estado nacional, como lo hará el barroco. El nacimiento de lo que se llama "estado moderno" tiene lugar en los dominios temporales del Barroco. Se consolida la monarquía absoluta y al barroco le corresponde cantarla. La conciencia nacionalista es el más importante matiz histórico que diferencia al barroco del manierista. Mil veces hemos oído que el Barroco sirve de vocero propagandístico a un grupo en el poder (el Estado aliado con la iglesia) que necesita difundir su ideología. En el Concilio de Trento se llega a conclusiones sobre cómo debe ser el arte. Barroco y Contrarreforma ajustan el diptongo de un tiempo y un espacio artísticos que bailan en la misma cuerda. No es que la Contrarreforma defina al Barroco como lo pretende Weisbach, simplemente le da su impronta, lo califica como portavoz de una ideología. Es el momento en que las luchas de las provincias europeas se vuelven furias nacionalistas. Se agudiza la definición de un carácter nacional y a España le toca investirse como la defensora universal del dogma cristiano tradicional y pretendidamente "auténtico". España se señala a sí misma como nación salvadora. Las catedrales barrocas son los libros que apuntalan la fe en Dios y en el Monarca, que son casi la misma persona.

De las tres personas, Cristo es quien mejor se adapta al aparato ideológico-estético del Barroco. Mueve tanto a la piedad como al amor. Hermana el temor y la compasión. Determina la línea que va de lo humano a lo divino. Cruz, espinas y sangre son los puntos clave del patetismo teatral que nos acerca a lo divino. Descubrimos que los humanos somos dioses en el dolor y la angustia. Las llagas de Cristo nos ligan con la resignación y su muerte nos vuelve a ligar (religión) con los ámbitos metafísicos que habíamos perdido. El pueblo se ve inundado por la sangre morbosa de todos los mártires cristianos. El Barroco pinta en claroscuro el gozo eterno de la carne herida. La masa tiene cabida en la catedrales, lo mismo que en los teatros, pues están hechos a su medida. Ambos espacios sagrados alimentan la misma hambre de circo. Se nutren de similar manera las pasiones domésticas que las ultraterrenas. El temor de Dios y el respeto al Rey son sábanas de la misma cama de fulgor barroco. Humildad y honra son, también, faroles de la misma calle. Lo que les dice Lope a las mentes civiles, les dice un sermón barroco a las almas celestiales. El hombre barroco es nacionalista, católico, populista y monárquico. Su espada tiene tres filos: Dios, el Rey y su Nación. Como vemos, Góngora por este camino no resulta barroco. De las tres divinas personas, elige al Rey como su Dios verdadero. No es nacionalista, porque escribe al itálico modo. Ni católico, porque prefiere la iconografía pagana. No tiene en los labios el sabor a hiel de Quevedo. Lope de Vega es frívolo como los manieristas, pero populista como los

barrocos. Góngora es universalista y exquisito (es decir, antipopular), frívolo y profano; cree en el prestigio de los "grandes" y escribe a su manera.

El barroco español está aferrado a las fuerzas del poder. Ve oro donde los demás contemplan aire. Coloca los valores antiguos en los nichos vacíos para engañarse y engañar a sus semejantes. El arte le sirve para erigir sobre las piedras su gran Teatro del Mundo. Dramatiza su condición de hombre caído en las turbulencias humanas. Sueña con ser Dios porque no puede ser hombre y termina siendo casi bestia. El momento barroco es un punto trágico en la historia, cuando no se puede aplacar la ambición humana y se descubre su natural impotencia. Es, en la historia de la humanidad, la primera revelación de la dejadez divina respecto a su brazo humano. La misma crisis alimenta al Manierismo y al Barroco, pero en el segundo momento ya se sabe que la soberbia sólo sirve para teparle la cara al desengaño. En el manierista hay el gesto altivo de quien se sabe poderoso. En el barroco hay ese mismo gesto, pero dibujado en una máscara. El hombre barroco desarrolla su maestría en el arte del disfraz. Disfraza su discurso: metaforiza. Disfraza sus rasgos: metamorfosea su ser. A toda obra barroca la firma el sentimiento de culpa del cristiano; a toda obra manierista, el dejo despectivo del pagano. El Barroco ha triunfado en la historia del arte porque ha triunfado la culpa sobre el gozo.

Ya no podemos seguir definiendo al Barroco español como un

ser bifronte (culteranismo vs conceptismo). Góngora se opone a Quevedo no por su trabajo en la "forma", sino por su filiación a una corriente distinta del pensar estético. Prefiere la corriente manierista como Quevedo prefiere la barroca. Decir que el culterano descuida los conceptos es decir que el pájaro olvida sus alas y el tigre sus uñas. Góngora desgarrá y hace volar palabras y conceptos. Quevedo cultiva sus decires a la par que sus dichos. ¿Quién no puede dar decenas de ejemplos de quevedos gongorizados y de góngoras quevedizados? Lo que va de Góngora a Quevedo no es lo que va del culteranismo al conceptismo, sino lo que va del Manierismo al Barroco. No hay entre ellos un salto superficial (de procedimientos) sino profundo (de predilecciones estéticas). No son diferentes en lo corporal sino en lo espiritual. Su cuerpo se nutre de la misma crisis, pero su manera de vestirla es rabiosamente disímil.

Cuando leemos Circe y el pavo real de Jean Rousset sentimos que Góngora cabe muy bien en el barroco francés que ahí se describe. Y mientras más nos internamos en la obra, más nos damos cuenta de que el barroco francés no es tal, pues es un clasicismo manierista. Todo el análisis de Rousset es perfectamente válido siempre y cuando cambiemos la denominación de Barroco por la de Manierista. Las imágenes mismas que dan título al libro revelan su filiación manierista: "Circe y el pavo real, es decir, la metamorfosis y la ostentación, el movimiento y la decoración".⁴⁵ Francia pudo permanecer en el Manierismo, como una continuidad directa del Renacimiento,

45 Jean Rousset, Circe y el pavo real, p.10

sin caminar hacia el Barroco gracias a su vocación profana. España derivó su Manierismo en Barroco por la fuerza del catolicismo y de las formas ideológicas y vitales que éste acarreó. Muchos temas son comunes al Manierismo y al Barroco, pero eso no quiere decir que asimilemos uno a otro. No debería importarnos el rótulo que se le ponga a una corriente, sino su puntual conceptualización. En la literatura francesa hay quienes se refieren al mismo fenómeno llamándolo clasicismo, barroco o manierismo, indistintamente. Lo que habría que hacer es precisar la terminología y determinar si es más pertinente el empleo de uno u otro término. En el caso de España, creo que sí es pertinente hacer la diferenciación entre Manierismo y Barroco, sobre todo por las confusiones que provoca el hablar de las "contradicciones" del Barroco cuando se caracteriza —por ejemplo— como un arte popular, por un lado, y como un arte refinado y culto, por el otro. Y, sobre todo, la trivial división entre culteranismo y conceptismo (que tiene que ver más con una riña entre escritores: Quevedo y Lope contra Góngora, que con una real diferencia de conceptos estéticos) que no ha hecho sino dificultar la cabal comprensión del fenómeno. Un mismo escritor o pintor puede ser, en sus diferentes expresiones, manierista o barroco. ¿No es Murillo manierista al pintar sus vírgenes? ¿Y no es barroco al retratar sus pordioseros? ¿No es el mismo Góngora barroco en muchos de sus romances, letrillas y, sobre todo, en su Fábula de Píramo y Tisbe? ¿No escribe Cervantes el Quijote a la manera de las novelas de caballería? Mucho tendríamos que bordar sobre esta problemática.

Hablábamos del barroco francés cuando perdimos el camino. Decíamos que para Rousset sí existe lo que muchísimos historiadores y críticos niegan:

Nuestra primera misión será establecer que toda una época, que va aproximadamente de 1580 a 1670, de Montaigne a Bernini, es reconocible por una serie de temas que le son característicos: el cambio, la inconsistencia, la apariencia engañosa, el ornato, el espectáculo tenebre, la vida fugitiva y el mundo inestable.⁴⁶

Los temas pueden ser barrocos pero también manieristas. Todos sabemos que no hay temas específicos para una corriente. Cuando mucho podemos señalar predilecciones y obsesiones, pero nunca definiciones de líneas estéticas a través de una temática. Si nos adentramos en el libro de Rousset, nos damos cuenta de que los poemas que analiza se acercan mucho más al concepto de Manierismo que hemos venido manejando, que al del Barroco. Y volvemos a decirlo, la realidad histórica de Francia hace más propicio el desarrollo manierista, así como la de España lleva con mayor fuerza hacia lo barroco. El diferente desarrollo social e ideológico conduce al Arte por caminos diversos aun cuando haya una base común. Es precisamente durante la época del Barroco cuando se empiezan a marcar más definidamente las diferencias nacionalistas. Quizá el Renacimiento europeo es uno, mientras que el Barroco es múltiple. El Manierismo estaría entonces en el tránsito de lo uno a lo vario. Para algunos historiadores del arte ha sido más fácil borrar de un plumazo el barroco francés y, de otro, el Manierismo español.

46 Idem.

Sin duda será mejor complicar más el problema que pretender resolverlo con una negación tajante. No sigamos borrando de la cara del barroco español los gestos manieristas. No sólo el teatro nacionalista de Lope es profundamente español, también lo es toda la poemática de Góngora. Lo que cambia es la filiación estética y no la definición de pertenencia a una cultura. En muchos otros momentos de la historia literaria se va a señalar con el dedo a los "escapistas" del color de su patria. Nadie puede borrarse la marca que la propia cultura le planta en la frente. Góngora no es antinacional, simplemente elige el universalismo estético de la corriente manierista.

Pero no hemos definido lo que entendemos por Barroco. No hemos optado por la tesis que lo ubica como estilo artístico o como concepto histórico. No vamos ni a definir ni a optar. Nuestra cacería conceptual tiene como objetivo —lo repetiremos hasta la saciedad— preparar la tierra donde sembraremos el cuerpo analítico de los cuatro poemas. No se puede separar la tesis estilística de la historicista. El Barroco es un estilo y una época, al mismo tiempo. Es tiempo artístico y tiempo histórico. La conjugación de esos tiempos le otorga su fisonomía. Cuando se maneja una u otra tesis, es por una necesidad específica. Maravall, por ejemplo, prefiere manejar el concepto de época y por eso llama a su libro La cultura del Barroco. Su visión nos ayuda a matizar los conceptos que nos han dado los teóricos del Barroco. Las tesis, pues, son complementarias y no excluyentes. Cedo, entonces, la palabra a Maravall:

Barroco es, pues, para nosotros, un concepto histórico. Comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650.⁴⁷

También él coincide en relacionar esta corriente con un periodo de crisis social y económica. Afirma que la expresión "barroco" no solamente se da en los renglones del arte, sino en todas las manifestaciones culturales, en el más amplio sentido del término. No sólo la literatura o pintura son barrocas, también lo son el vestido, las relaciones internacionales y los juegos, toda clase de juegos de una sociedad. Durante este periodo se vuelve muy crítica la transición de lo rural a lo urbano. La cultura barroca se empeña en ser urbana cuando todavía no ha resuelto muchos de sus problemas rurales. Un fenómeno muy parecido se va a observar en las sociedades latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX. La tesis de Maravall tiene una tirma ideológica muy clara. Nos habla de formas de producción de la sociedad donde tiene lugar el fenómeno artístico. Un marxismo no furioso está siempre presente. También nos explica lo referente a las "relaciones de mercado", la "industria cultural" y las "tensiones de clases" de la cultura española durante esa época. Todo esto nos ayuda a comprender que el Barroco no es sólo un arte que complica caprichosamente las formas. Ataca por el lado de las causas de la enfermedad barroca y no se conforma con mirar únicamente los síntomas. Dice Maravall que durante el Barroco se trató de "fabricar una cultura vulgar para las masas ciudadanas".⁴⁸ Obviamente las catedrales son para las masas,

47 José Antonio Maravall, La cultura del Barroco, p.24

48 Maravall, op. cit., p.184

pero ¿la literatura? Sólo la literatura de cordel⁴⁹ es para las masas y, si acaso, el teatro. ¿A Lope, Quevedo y Cervantes los leen las masas? ¿Las masas que no saben leer? ¿Cuántos consumidores orales de las expresiones literarias puede haber? Seguramente no tantos como durante la Edad Media. Lo "popular" en la literatura barroca se refiere a los temas, por una parte, y a su manipulación demagógica, por otra. También a las sociedades latinoamericanas les conviene manejar la idea de una producción literaria para el consumo popular. Góngora se asume como hecho para las minorías. Lope sueña con el aplauso de las masas. Ambos se realizan en la posteridad. Muchos grupos de pocos lectores conforman su público. Hay un factor que hace posible el sueño de consumidores masivos de la literatura: la popularización de la imprenta. Pero ni esa industria cultural logra realizar el sueño. La literatura barroca no puede ser popular, pero sí se aleja del coto cortesano que la tuvo encerrada durante el Renacimiento y el Manierismo. Los lectores de Góngora son unos cuantos compañeros de la corte, amigos y enemigos.

Dice Maravall que ante esa necesidad de ofrecerle una cultura al vulgo, nace el kitsch. Frente a cada obra de auténtica calidad, se ve la necesidad de producir réplicas para el consumo masivo. La literatura de cordel se nutría de las grandes obras, de la misma manera que ahora las telenovelas se nutren de la narrativa del siglo XIX.⁵⁰ Puede ser que el Barroco literario se manifieste con mayor fuerza en ese fenómeno kitsch que en la literatura oficial.

49 Ver María Cruz García de Rentería, Sociedad y poesía de cordel en el Barroco

50 Ver Maravall, pp. 184-192.

Las expresiones artísticas visuales cumplen con mayor facilidad el propósito masivo del Barroco. No puede ser auténtico el disfraz democratizante, cuando se elabora una literatura que exige una gran información de parte del lector; por lo tanto, se trata sólo de un ardid demagógico.

El Barroco sirve de sostén ideológico al absolutismo monárquico. Difunde la manera de pensar de una alianza altamente tramposa entre el Estado y la Iglesia. Defiende la integridad nacional y la "pureza" del dogma cristiano. España quiere ser, antes que nada, nacionalista y católica. Nos dice Joyce G. Simpson que "el Barroco es una glorificación de los poderes establecidos. Es el arte de los regímenes autoritarios (...) que se impone al espectador maravillado y lo transporta fuera de sí, para que se olvide de dudar y preguntar."⁵¹

La arquitectura barroca es el más grande aparato para despertar admiración y terror. Al pasar a América, se convierte en la más perfecta arma para la conquista. La literatura no puede tener ese alcance inmediato en cada una de las obras particulares; pero, de alguna manera, cumple su propósito de deslumbrar (quisiera decir, "epatar") a las masas cuando se piensa en toda esa caterva de monstruos creadores de palabras monumentales e inaccesibles. El Barroco nos habla de una prepotencia que quizá en el fondo esté escondiendo el mil veces mencionado (lugar común cuando se hace referencia a esta corriente) desengaño. Cada vez creo menos en las afirmaciones tan ambiguas como la de Pfandl cuando

51 Citado por Maraval en op.cit., p.298

dice que el Barroco no puede ser "sino la expresión del desengaño".⁵²
 ¿Y qué manifestación artística no lo es? ¿No son unos desengañados Platón, Rousseau, Balzac o Rulfo? ¿De qué manera el desengaño puede definir al Barroco? En ninguna parte de su inmensa Historia nacional de la literatura de los Siglos de Oro lo dice Pfandl. Deberíamos dejar de lado las "frases felices" de la crítica si queremos ahondar un poco más en la penetración de las obras. Tal vez sea mejor dar vueltas alrededor de un concepto y no meterlo en la fórmula de una definición. Nuestro propósito es definir y nuestro reto, no llegar a hacerlo.

Severo Sarduy en su libro Barroco acumula descabellados y a veces muy sugerentes acercamientos al espíritu de esta manifestación artística:

lo que la marquetería muestra, sumando segmentos de distinto grano, es el barnizado artificioso del trompe-l'oeil, fingiendo denotar otra cosa, señala en sí misma la organización convencional de la representación. Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego.⁵³

Sarduy pone el acento en la calidad lúdica del Barroco y creo que en verdad ese sería un punto central para la comprensión del fenómeno. Al poner en tela de juicio los valores, el hombre barroco juega a ser cínico y de ahí parte para sus demás juegos. El burlarse de sí mismo resulta ser el más significativo de ellos.

52 Ludwig Pfandl citado por Hatzfeld en Estudios sobre el Barroco, p.23

53 Severo Sarduy, Barroco, p.52

El juego es desperdicio de energía porque no tiene un propósito fuera de su mismo círculo. Los escritores barrocos desperdician todo: la temática, los conceptos, la sintaxis, la retórica. Gastan todas las posibilidades porque saben que el tiempo se acaba; saben que es tierra, saben que es polvo, saben que es nada.

No podemos detener más tiempo el acercamiento a los poemas. Nuestro acto preparatorio ya ha sido suficientemente largo como para regalarnos la ilusión de un telón de fondo. Tendrá que venir ahora la puesta en escena: la dramática transformación de un poema en otro. Ya lo dije y lo repito (y si no lo dije lo insinué): las Soledades es el Sueño, es la Muerte sin fin, es la Muerte de Narciso. Nuestro análisis sigue los pasos de un modelo barroco de degradación. La tierra, el aire, el agua y el fuego se transforman, se alimentan y se destruyen: son nada.

Me he estado moviendo entre el "nosotros retórico" y el tímido "yo". Quiero quedarme en este último, para reforzar de una vez toda mi postura crítica subjetivista. Mi visión es una lectura personal, cargada de todas mis malformaciones (académicas y vitales) y de todas mis formas bien hechas y bien dispuestas. Usaré la alegoría como mi arma principal. Nunca diré la última palabra sobre nada porque mi vocación es la cobardía y mi procedimiento la alusión. Prefiero mostrar rumores y no verdades de plomo. Sin más vueltas por el laberinto voy a enseñar el as de mi baraja: toda creación es un divertimento narcisista. Dios padre se convierte en Dios hijo para embaucar a los hombre de buena fe y se transforma en paloma para hacer soñar a los escépticos. Todos los humanos

siguen su ejemplo. Nadie como El para señalar el verdadero camino. Entre los hombres siempre hay uno más soberbio y entre los soberbios destaca el Poeta: gran dios encadenado a su pequeña muerte, la vida. El Poeta cumple puntualmente el ciclo de las transformaciones. Describe, sumiso, el círculo del eterno retorno. Se convierte en hombre para sufrir plenamente su desgracia. Se vuelve espíritu para olvidar —al menos por un instante— su condena. Se vuelca, pues, el Poeta en su Poema. Se pierde en la nube que forma la Poesía. La Divinidad juega. El Arte se divierte. La creación poética no es sino una simple transfiguración de Narciso: en flor, en agua, en viento, en nada. El Poema es el mundo que camina, la carne que se gasta; el fuego que se eleva, el espíritu que se pierde. El acto de Dios es el paradigma. El gesto del Poeta es una grotesca farsa.

Cuando me pongo a observar los poemas pienso en todo este movimiento operístico. Veo a Dios entre los castillos y los bosques de cartón-piedra. Veo al Poeta bañado por la luz de celofán y las brumas de mecánicas mentiras. Y me veo a mí mismo, sentado entre el público inocente. Se levanta el telón. La función empieza.

SEGUNDA PARTE

El reflejo: metamorfosis de la imagen

GÓNGORA

La tarea de bordar el manto terrestre

Leer no es tanto descubrir
un sentido como, sobre
todo, hacerlo posible.

Guillermo Sucre

1. El peso de una culpa

Finos, finitos, finísimos son los hilos poéticos. Sólo es infinito su entramado, inabarcable su corriente, inapresables sus tan burdos deslices. La historia de la literatura no es sino el burlón y angustiado coqueteo de un texto frente a una cámara de espejos. Hay una sola palabra primera. Todas las demás son ecos. Narciso es el único ser con boca de profeta: habla para él mismo ya que sabe que su palabra es todas las palabras. Dios es el padre del mundo porque habló primero. El poeta es más que humano porque piensa en su voz como creadora y es más que bestia porque se da cuenta del engaño. Nunca nadie se baña dos veces en el mismo río poético.

Es inútil preguntarse cuál es el texto original. La primera voz abrió el cauce para todas las demás. El Manierismo hace de este juego de reflejos su principal instrumento de trabajo. Nuestra proposición manierizante pretende tejer los ecos de un taller poético donde a Góngora le toca ser el maestro de tres geniales artífices. Las categorías de maestro y seguidores no cuantifican una calidad, sólo señalan una circunstancia temporal que, como tal, es arbitraria y fortuita. El abrir brechas literarias no tiene el mismo valor que el hacerlo en las ciencias o en cualquier otro renglón del conocimiento. La literatura no parte de conocimientos sino de reconocimientos. En ninguna expresión artística puede haber "descubrimientos" como los hay en la dimensión del conocer. ¿A quién le importa saber quién escribió por primera vez un soneto o quién fue el primero en utilizar el monólogo interior?

El tiempo mismo va desarrollando los elementos técnicos. Si

en realidad hay un avance no hay necesariamente un progreso. Desde que afirmamos que la historia de la literatura es la reflexión infinita de los textos, dejamos implícita la idea de que en ella no puede existir una línea progresiva. La historia de la literatura, en rigor, no es tal. Es un relato cronológico de los actores y sus obras. El esquema manierizante que he diseñado como propuesta de análisis, tiene la pretensión de hacer tangible esta carencia de historicidad en los fenómenos literarios. Una "manera" es, para mis propósitos, una atmósfera, una afinidad de sensibilidades, una similar elección de afectos: el aire que se respira en una misma habitación. Estoy seguro de que sería más útil para el acercamiento a los fenómenos literarios el intentar una agrupación en "maneras" que el pretender historiar lo que por su propia naturaleza rechaza la historia. Y no habría que confundir la "manera" (mi ambición aquí no es tan desmedida como para proponer una terminología más apropiada y una consecuente arquitecturación metodológica) con las ya fraguadas "corrientes", ya que éstas topan, otra vez, con el problema de la historia. ¿Por qué el Romanticismo, por ejemplo, tiene que restringirse a unos años del siglo XIX? Y no hablo de utilizar los mismos términos para determinar las "maneras", pues como ya están cargados de historicidad, se puede llegar a lo absurdo, como el que señala Lezama —al burlarse de esos despropósitos— cuando dice que la tierra es clásica y el mar barroco¹. Las "maneras" que pretendo, tendrían que ver con lo que en la lengua se llaman

1 Lezama Lima, La expresión americana, p.46

funciones: sustantivas, adjetivas, etc. Sé perfectamente que muchos modelos lingüísticos no han funcionado cuando se utilizan para analizar los fenómenos literarios, pero es innegable que nos han abierto nuevos horizontes. La teoría y la crítica literarias sí tienen que progresar y no sólo avanzar como lo hace la creación. En este momento no puedo tomar el toro por los cuernos, me declaro incompetente y me retiro a verlo desde la barrera. Mi justificación se funda en que éste no es un trabajo teórico, sino el análisis concreto de un grupo de poetas que conforman una "manera".

2. La tierra, principio engendradora de un desvarío

Es de los elementos la tierra el que mejor acoge (y pare, engendra, genera) la imaginería gongorina². Las Soledades son el más claro ejemplo de un poema terrestre. El elemento que se coloca en segundo término de importancia es, sin duda, el agua. Viento y fuego llegan después, arrastrados por los dos elementos femeninos. En el universo de nuestros cuatro poetas, Góngora significa el vientre paridor de Gea. De sus entrañas mana un surtidor que alcanza nuestros días. Gerardo Diego, como vocero de la generación del 27, celebra el tercer aniversario de la muerte del poeta con una

2 Sé que es arbitrario el señalar a cada poema un elemento como principio. Hay que recordar que estamos ante un "artificio" crítico. Vamos a dejar que los poemas sueñen regidos por la imaginería que desata cada elemento. Bachelard es el instigador.

prueba tangible de esta cauda³. Y del 27 a nuestros días, toma la fuerza de un nuevo despertar. Góngora pincha la corteza de la tierra y permite el nacimiento de un volcán. Por algo es un maestro de la hipérbole.

3. Pasos de un peregrino: el poeta

Antes que el poema está el poeta. Pero en el tiempo, solamente en el tiempo. ¿Qué sabemos de los pasos del poeta por la faz triste de la tierra? Su biografía no está tan bien dibujada como la de muchos de sus contemporáneos⁴. Su poesía no la necesita. Tal vez por eso se escondió tan sabiamente. Es un lugar común de la crítica gongorina el decir que su presencia humana es una ausencia en su obra. Se dice que es un poeta frío, cerebral, impermeable a los problemas de su tiempo. Si con Cervantes o con Lope podríamos reconstruir buena parte de la anécdota histórica de la España de aquellos momentos, con Góngora alcanzaríamos, apenas, a dibujar un monótono paisaje. La circunstancia casi no lo toca. Lo toca, en cambio, la fuerza bruta de una época, de su cultura, de su espíritu. No hay "sucesos" en la poesía gongorina, hay perfumes,

3 Gerardo Diego, Antología poética en honor de Góngora.

4 Cualquier introducción a cualquier obra de Góngora nos daría los elementos suficientes para lo que, finalmente, necesitamos conocer de su biografía. Casi todos los datos los recoge por primera vez en nuestro siglo el libro de Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico, publicado en 1925.

pestilencias, ruidos y sabores; colores de un mundo que al sangrar palpita y se vuelve sublime por grotesco.

¿Qué necesitaríamos saber del Góngora de carne y hueso? ¿Que le gustaban las corridas de toros? ¿Que era jugador y mujeriego? ¿Que en infinitas ocasiones dejó que la envidia le hurgara las entrañas? ¿Que pretendió siempre los beneficios del poder sin nunca alcanzarlos totalmente? ¿Que murió angustiado por las deudas? ¿Que nació de "noble cuna"? En verdad, ninguno de esos pasos —buenos o malos— nos es indispensable para el enfrentamiento con la obra gongorina. Si acaso, nos importaría saber la suerte que corrió como poeta vivo. Fue reconocido, sí, pero no tan famoso y celebrado como Lope. Con su muerte empezó a crecer su fama. Sus sonetos, letrillas y romances lo hicieron ser el poeta más representado (37 poemas) en la antología de Pedro Espinoza, Flores de poetas ilustres de España (1605). Sin embargo, sólo un poco después de su muerte se recogió y publicó su obra. Era conocido en copias manuscritas que circulaban por la corte. Al dar a conocer, en 1613, sus dos poemas más ambiciosos, Fábula de Polifemo y Galatea y Soledades, se desataron las admiraciones y odios furibundos. Pocas veces se ha dado —en la historia literaria en lengua española— una lucha tan sangrienta en la defensa y ataque de una visión poética.⁵ Góngora siempre desata rechazo y odio absolutos o amor y admiración sin freno.

5 En un libro se recogen muchos de los documentos de esa lucha; se llama, precisamente, La batalla en torno a Góngora. Recopila los documentos Ana Martínez Arancón.

Las Soledades abrieron el camino para una respuesta crítica inmediata. Casi podríamos afirmar que Góngora hace que tome vida la necesidad imperativa de un discurso crítico que acompañe y sostenga a la obra. La crítica anterior era una exégesis de los muertos. La crítica "nueva" (claro que ésta no era una proposición explícita) tomaba el color de la polémica viva. Muchas "batallas" similares se han dado después en la historia literaria. Al terminar la Soledad primera manda copias a sus más cercanos amigos y les exige una respuesta. La respuesta se da, y de ahí a nuestros días no ha cesado el flujo constante de los ecos. El silencio del siglo XVIII y casi todo el XIX es la prueba de un odio bien guardado. La "recuperación" en nuestro siglo no termina aún de repicar su euforia. Los poemas gongorinos siempre están esperando que los devore o mordisquee la compulsiva mano de la crítica.

El gongorizar se torna manía o escarnio. Una forma poética se convierte en moda que se sigue puntualmente —surgen góngoras pequeños de cada parte baja de las piedras— o se rechaza con furia. Juan de Jáuregui escribe todo un libro (Discurso poético) de argumentos teóricos que pretenden destruir la manía gongorizante: "La extrañeza y confusión de los versos en estos años, introducida de algunos, es queja ya universal entre cuantos conocen o bien desconocen nuestra lengua"⁶, nos dice con una indignación que va creciendo mientras avanza, "viendo el disfraz moderno de nuestra poesía, que siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo, nos la ofrecen armada de escabrosidad y dureza"⁷. Pero esta respuesta

6 Juan de Jáuregui, Discurso poético, p.61

7. Idem

es ya la maduración de una repugnancia que antes se manifestó con un zarpazo instantáneo en un escrito llamado Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades⁸. Juan de Jáuregui leyó muy atentamente el poema de Góngora, con un odio cercano a la fascinación.

Góngora se sabe agresivo al lanzar al tapete (alfombra exquisitamente labrada) de la corte sus Soledades. Esperaba respuestas llenas de violencia, pues conocía perfectamente el medio. Los dos figurones respondieron: Lope y Quevedo. Este último con la fuerza de su sarcasmo ya morosamente cultivado. Son un auténtico deleite sus textos contra Góngora: Aguja de navegar cultos y La culta latiniparla⁹. Dice en el primero:

Receta

Quien quisiere ser Góngora en un día
la jeri(aprenderá)gonza siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica, armonía;
poco, mucho, sí, no, purpuracia,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas, traslada, pira, frustra, arpía.¹⁰

Y tengo que cortar la cita porque corro el peligro de reproducirla toda. En el segundo texto¹¹ crece el regocijo y es difícil contener las carcajadas. Dice cosas como éstas:

8 El texto lo recoge Ana Martínez Arancón en la obra citada.

9 Los recoge también el mismo libro.

10 Ana Martínez Arancón, op.cit., p.74

11 Dice Gerardo Diego en el prólogo de su Antología poética en honor de Góngora que "la burla de la culta latiniparla no supone

A su marido, por el hastío que causa el tal nombre, le llamará mi quotidie, mi siempre...

Si se ofreciere decir que despabiles las velas, dirá: Suenan catarro luciente...

Para decir caldo sustancial dirá licor quiditativo. A las rebanadas de pan llamará planicie... Al queso cecina de leche. Al escudero llamará manípulo. Para no decir: estoy con el mes o con la regla, se acordará de que las fiestas de guardar se escriben con letra colorada, y dirá: estoy de guardar; y si el interlocutor es graduado, dirá: Tengo calendas purpúreas...¹²

Y así sigue y sigue, dándole vuelo al más filoso ingenio.

Lope es más moderado al declarar la guerra, incluso en su primera carta de ataque no da su nombre. En algunos poemas burlescos mostrará más dureza, pero nunca su espada es tan afilada como la de Quevedo. Al final la enemistad se diluye y el genial Lope de Vega puede confesar, un poco, su admiración por el genial don Luis.

Son muchos los poemas, cartas y libros que circulan en la defensa y ataque al culto* Góngora. Como ya mencionamos, al escribir su poema se lo manda a sus amigos con la urgencia de una opinión. Pedro de Valencia es el primero en dar una respuesta que es muy elogiosa, pero que le señala algunos yerros; sobre todo le dice que "no se deje llevar de los italianos modernos, que menosprecio de Góngora"; y más adelante agrega que lo que censura "no es sino la peste de los serviles acólitos de última hora", p.16

12 Ibidem, pp. 78 y 79.

* Recuérdese que en el XVII el nombre de "culto" tenía un fuerte matiz peyorativo.

tienen mucho de parlería y ruido vano".¹³ Otro crítico solicitado, Francisco Fernández de Córdoba, se muestra mucho más entusiasta, sin dejar de censurarle algunos excesos; le pide que se modere en el uso del hipérbaton. A raíz de esta carta, Góngora se decide a mandar sus Soledades a la arena de la corte. Van y vienen, entonces, los vituperios y las alabanzas. Pero, sobre todo, se desata la fiebre de gongorizadores. Se descubre que es muy fácil escribir "a lo culto", "a lo moderno". Los rasgos estilísticos de Góngora son tan definidos que esto permite su imitación o su caricatura. En el fondo, la lucha no es contra Góngora, sino contra la pléyade de "cultos" que lo siguen para ampararse en su sombra. A muchos molesta la plaga gongorina. Muy pocos reconocen que se está abriendo una nueva era poética.

Definitivamente no. Góngora no es un ser de carne y hueso. Cuando se quiere hablar de él, se termina hablando de su poesía. Este intento de aproximación biográfica no es más que una débil recreación de la atmósfera que rodeó a sus poemas o, más específicamente, a las Soledades, que es nuestro punto de apoyo. Desde el principio (con los comentaristas críticos Salcedo Coronel y José Pellicer)¹⁴ el poema mismo marca el camino a seguir: la exégesis. Todos piensan que lo primero que hay que hacer con el poema es interpretarlo paso a paso; casi diríamos, traducirlo a lengua común. La crítica

13 Ibíd., p.10

14 En 1630 se publica Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora, de José Pellicer de Salas y Tovar, y en 1636, Las Soledades de Don Luis de Góngora comentadas, de José García de Salcedo Coronel.

de este siglo lo sigue haciendo. Dámaso Alonso —el centro de los estudios gongorinos contemporáneos— no puede evitar entregarnos una versión en prosa del poema. Todavía no puedo decidir qué tan pertinente es ese tipo de trabajo para la crítica gongorina. Pero no podemos continuar por ese camino, de eso sí estoy seguro. Ya no hay que seguir "explicando" los poemas gongorinos. Tenemos que dejar que hablen solos, que sus imágenes se enreden en el imaginario de un lector que se deje poseer sin resistencia. Las imágenes de las Soledades necesitan soltar las amarras para vagar libremente por el ámbito de la ensoñación. El pasado crítico de la obra de Góngora permite ya un tipo de acercamiento como el que propone Bachelard¹⁵.

El fruto ya está maduro y habrá que hincarle el diente sin falsos pudores. Ya que Bachelard no propone lo que llamaríamos una metodología crítica, no seguiremos unos pasos determinados. Más bien, nos dejaremos llevar por eso que para él es el motor de la creación y la lectura: la ensoñación¹⁶.

15 La bibliografía crítica sobre Góngora es abrumadora y aquí sólo elegimos las obras más representativas de las diversas tendencias en el correr de los años. Desde las exégesis de sus contemporáneos hasta los análisis estilísticos, estructuralistas y semánticos de nuestra actualidad. Las mejores bibliografías gongorinas (no exhaustivas sino selectas) las podemos encontrar en algunos de los libros que aquí manejamos: la edición de las Soledades de John Beverley, hecha por Cátedra; los Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco, de Joaquín de Entrambasaguas (ver bibliografía) y Alfonso Reyes en sus Cuestiones gongorinas.

16 No repetiremos aquí los conceptos expuestos en la primera parte, pero mucho de aquello estará aquí presente.

Este tipo de lectura sólo se puede dar cuando los textos ya tienen solidificado ese pasado crítico del que hablábamos. Muy largo ha sido el camino, pues se tuvo que partir desde la elección de una versión confiable de los textos (recuérdese que corrían en copias manuscritas y que Góngora corrigió varias veces muchos de sus trabajos), hasta apuntalarlos con estudios tanto textuales (filológicos), como contextuales (eruditos). Valéry y Mallarmé leyeron a Góngora con su muy particular manera. Lo mismo hicieron Rubén Darío, Lorca, Alberti y muchos otros poetas del mundo hispánico. Para la generación del 27 fue un signo fundamental, como lo fue, con menor euforia, para nuestros Contemporáneos. Hay muchos trabajos que siguen el rastro de los furros gongorinos¹⁷.

¿Pero de dónde viene tanta adoración y tanto odio por la poesía de Góngora? Indudablemente de su grandeza. Y no podríamos responder —así, de un plumazo ligero— cómo se logra esa grandeza. Lo único que podemos hacer es dar vueltas a la noria, con la esperanza de atrapar algún día —si antes no se nos enreda la cuerda entre las patas— un puñado de ideas brillantes, iluminadoras. Mientras eso sucede, continuemos.

Los enemigos de Góngora creían tener muy claramente delineadas las razones del repudio por su Polifemo y sus Soledades. Pedro Díaz de Ribas resume perfectamente las causas de ese malestar y se lanza —con toda su erudición a cuestas— a la defensa de los poemas en una serie de escritos que se conocen como Discursos

17 Véase, en especial, el prólogo ya citado de Gerardo Diego y el ensayo de Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", recogido en Estudios y ensayos gongorinos.

apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades¹⁸. Dice, como primera providencia, que "suele la novedad causar nuevos pareceres y contradicciones"¹⁹. En verdad éste es el punto central. La sociedad española de principios del XVII fincaba su fuerza en las raíces de la tradición. La monarquía absoluta estaba ya podrida y necesitaba refuerzos. No eran tiempos para novedades, ni siquiera poéticas. La Iglesia y el Estado estaban unidos para defender la tradición en todos los renglones: ¿no dictó el Concilio de Trento —desde el siglo XVI— los lineamientos que debería seguir el arte? ¿No es el Barroco la bandera de la gran tradición católica del pueblo español? Góngora no puede ser barroco por este camino, sencillamente porque es "nuevo"; trae aires que ignoran al mundo católico y se dejan perder por las profanidades del paganismo. ¿Por qué a Góngora no le importan ni el honor ni la patria? Son estos los puntales del Barroco, ¿por qué no los sigue? ¿Por qué se empeña en ser "nuevo"? Y detrás de esa idea de "novedad" está escondida otra: la de lo extranjero. Lo nuevo es peligroso porque viene de afuera. La España católica es también nacionalista. ¿Cómo se le ocurre a Góngora seguir las nefastas modas extranjeras? El tiempo de escribir al "itálico modo" ya pasó y ahí dejó a Garcilaso y a Herrera como sus más puros exponentes. ¿Por qué otra vez Petrarca tiene que infestar la forma española de hacer poesía? España siente que ya cumplió con su tarea clásica durante el siglo XVI. El XVII es para ahondar en sus propias vetas. Dios y

18 Ana Martínez Arancón, op.cit., pp. 127 a 154

19 Ibidem, p.127

el Rey tienen que iluminar todos los caminos. Lo "nuevo", lo "moderno" y lo "extraño" son como las tentaciones del demonio. La cultura peninsular necesita ser castiza cien por ciento. Lope de Vega como dramaturgo —y dramaturgo genial— no se sale de los límites: es profundamente nacionalista. Lope y Calderón son barrocos. Góngora no quiere serlo. Prefiere encerrarse en un Manierismo que lo hace extranjero en su propio territorio. Nadie lo dice abiertamente, pero repudian a Góngora por no formarse en las líneas del nacionalismo católico. Esta es una historia que va a repetirse muchas veces en todo el mundo hispánico.

Y además de la "novedad", ¿qué otros yerros le achacan a Góngora? Volvemos al discurso de Díaz de Ribas: "sus objeciones en especial son éstas: 1. La muchas voces peregrinas que introduce. 2. Los tropos frecuentísimos, 3. Las muchas transposiciones. 4. La obscuridad de estilo que resulta de todo esto."²⁰ Y luego lo acusan también de hiperbólico, redundante y monótono, entre otras minucias. Rebate punto por punto las objeciones el teólogo Díaz de Ribas. Es muy coherente y bien fundamentada su defensa. Aquí queremos comentar sólo lo que se refiere a la oscuridad del estilo:

Así que concluyo que lo que llaman oscuridad en nuestro Poeta no es falta suya, sino sobra de virtudes poéticas y falta o de lección o de ingenio o de atención en el lector.²¹

20 Idem.

21 Ana Martínez Arancón, op.cit., p.144

Concluye con lo mismo que se sigue diciendo varios siglos después: Góngora no es oscuro, sólo es difícil. El juicio de Díaz de Ribas parece estar al último grito de la moda crítica, la teoría de la recepción. El destinatario del texto es tan responsable como su emisor en el problema de la comunicación. Los contemporáneos de Góngora no querían penetrar en su discurso porque los llevaba a un terreno peligroso: descubrir que el camino que señalaba España como verdadero no era tal. La Iglesia y el Poder tenían que ser profundamente transformados, no era posible seguir alimentándose de sus raíces ya podridas. Asumir lo nuevo como propio significaba, en aquel momento histórico, entrar de lleno en la modernidad. Mientras la mayor parte de los países europeos se transformaban, España se empeñaba en ser cada vez más ella misma. Góngora no quiso ver la anécdota histórica de su tiempo porque sabía que no era más que un racimo de engaños. Veía el "espíritu" de la historia y no su carcomido cuerpo. Góngora pasó por el nacionalismo, por el populismo y por lo folclórico (véanse sus más tempranas composiciones) y ya casi al final vio la necesidad de una transformación radical. Escribió su Polifemo y sus Soledades para burlarse de los dictados poéticos de su España tan querida. Difícilmente podremos encontrar otras obras con mayor carga de agresividad estética. Son la suma poética de un potencial bordado en la nada. Extrema el empleo de los recursos retóricos. Tuerce la sintaxis. Deforma el concepto de la norma poética en lengua española. Destruye la noción de los géneros. Y todo para hablar de una nada que lo ahoga. Más tarde escribe su Fábula de Píramo y Tisbe (1618)

para burlarse de sí mismo. Nos dice ahí que el mito y la erudición no son más que figuras grotescas. Por algo fue éste su poema más querido. Góngora ve en el espejo de España su propia deformidad. Sí, es oscuro. Oscuro para quienes no quieren ver. O para quienes no tienen la capacidad de hacerlo:

Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda.²²

Góngora sabía perfectamente con quiénes estaba hablando.

"Tu nombre oirán los términos del mundo", le decía al conde de Niebla, en la dedicatoria de su Polifemo. La ironía sobre la grandeza e inmortalidad de los nobles es aquí muy parecida a la de Velázquez cuando pinta reyes e infantes. A Góngora no le importa el lector que retrocede ante sus primeros versos que suenan a "griego". También escribió versos "claros". Supo ser igualmente genial en un género tan popular como el romance. Pero quiso ir más allá. Quiso romperle la cara al tiempo. Lo logró en forma definitiva. Siempre habrá lectores que digan que Góngora escribe en griego.

La "oscuridad", lugar común de la crítica, es uno de los elementos de su concepción poética. Cumple una función perfectamente definida: "tiene utilidad avivar el ingenio", dice, y agrega en seguida, "no tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren..."²³

22 Góngora en una carta citada por Ana Martínez Arancón, op.cit, p.43

23 Idem.

La poesía es un ejercicio intelectual. A la emoción estética no sólo se llega por los caminos del sentimiento. La belleza no se regala, se compra con trabajo. La poesía de Góngora no es un espectáculo al que se asiste con los brazos cruzados o con la boca abierta en señal de bobalicón arrobado. Frente a ella hay que manotear y que cerrar la boca con rabia ante la frustración, para abrirla con pasmo ante el descubrimiento. Hay críticos ingenuos que han dicho que Góngora es frío, que no deja que fluya el sentimiento. Claro que es frío. Es como el filo de un cuchillo que abre la carne y nos muestra la grasa, los músculos, el hueso. La estética gongorina usa como instrumento fundamental la puesta en escena de los procesos intelectivos. No para descubrir un conocimiento, sino para iluminar una nueva perspectiva de lo que siempre habíamos visto. Góngora nos enseña formas de mirar dirigidas por la inteligencia. Mirar es un acto de conocimiento. Y todo conocimiento, no es, en el fondo, más que reconocimiento. El poeta es parte ya de la episteme moderna.²⁴ El hombre conoce su propio espacio (ya no vive en la Ciudad de Dios) e, incluso, tiene la capacidad de construirlo. Góngora es moderno cuando España se negaba a serlo. Si desde el Renacimiento se buscaba una "nueva ciencia", no podía dejar de existir una "nueva poesía" que estuviera acorde con los tiempos. Una historia nacional no puede detener la dinámica de la historia

24 Ver Foucault en Las palabras y las cosas. Entre otras cuestiones que habrá que revisar con cuidado, Foucault dice que "a partir del siglo XVII se preguntará (el hombre) cómo un signo puede estar ligado a lo que significa(...) las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice".p.50

universal. ¡Cuánto hubieran disfrutado los ilustrados a Góngora, de no haberlo descalificado por "confuso"! Los neoescolásticos españoles no podían soportar el atrevimiento de pretender que se podía conocer más allá de lo permitido por una instancia divina. Esto dice Jáuregui en su Discurso poético:

La locución oscura es capa de ignorantes, lo mismo que de pecadores, y tan barata capa que el más pobre ingenio posee abundantísimo paño para vestirse della (...) el escribir oscuro no sólo es obra fácil, sino tan fácil que sin obrar se adquiere(...) Dios no crió tinieblas, ni las tinieblas requerían creación.²⁵

A nadie escapa el tono inquisitorial del colérico don Juan. ¡Qué bueno que nuestro poeta no decía nada en sus versos —"no procuran ni saben valerse de grandes argumentos y vivas sentencias"²⁶—, porque de haberlo hecho, habría terminado en leña para el fuego! ¿Qué "grandes argumentos" quería Jáuregui? No hubiera soportado la dimensión de la máxima sentencia gongorina: Dios ha muerto, cantemos las glorias profanas. ¿Le habría gustado tan "viva sentencia"? El poder más alto en la concepción de las Soledades es, sin duda, la inteligencia, o más específicamente el ingenio que va a ser definido y exaltado por Gracián en su Agudeza y arte de ingenio (1648). Es para él, en primer término, la más preciada facultad humana. Para este genial teórico literario del XVII, el ingenio es la inteligencia actuante: "el entendimiento funcionando imaginativa y estéticamente es el ingenio", afirma Alexander A. Parker al hablar de Gracián.²⁷

25 Juan de Jáuregui, Discurso poético, p.141

26 Ibídem, p.116

27 Alexander A. Parker en su estudio introductorio a la Fábula de Polifemo y Galatea de la edición de Cátedra, p.16

La estética que se propone en la Agudeza... –de la que Góngora es el ejemplo más puro– se fragua mejor en la fábrica del entendimiento que en la de la sensibilidad. Más tarde tendremos que volver a Gracián, ya que en este momento pretendemos solamente señalar la ruta general de los pasos del poeta peregrino.

Al final del camino, hasta los más furiosos enemigos de Góngora terminaron gongorizados. En muchos poemas de Lope y de Quevedo encontramos fácilmente la huella del "ángel de las tinieblas".²⁸ Lope llegó a confesar su admiración por el trabajo poético de quien –como muchos otros– se había burlado. Tal vez Góngora nunca olvidó aquella carta en que Lope de Vega le decía: "Homero Y Virgilio fueron poetas heroicos; Horacio y Píndaro, líricos; Juvenal y Marcial, satíricos; Terencio y Plauto, cómicos; Vm. y Merlín Cocayo, ridículos".²⁹

El retrato más conocido de Góngora nos lo representa con un gesto de rabia largamente contenida. Parece ser que la envidia y la amargura siempre lo acompañaron.³⁰ Siempre pretendió un

28 En la cita de Gerardo Diego vemos algunos ejemplos.

29 Ana Martínez Arancón, op.cit., p.63

30 Tal vez sea de alguna utilidad consignar aquí algunas de las notas biográficas que recoge Lázaro Carreter en su libro, Estilo barroco y personalidad creadora: "Góngora nace en el seno de una familia prestigiosa y culta (...) nada hay que delate en él protesta, rebeldía, ni siquiera inquietud. Ante los grandes o menudos problemas de la nación, don Luis parece ciego. El orbe de sus apetencias se ajusta con exactitud al sistema de disponibilidades, creencias y prejuicios oficialmente vigentes, sin que nunca pretenda desbordarlos; jamás interpretará sus fracasos desde la disensión, como hicieron Cervantes o Quevedo. Es tan flexible como Lope,

alto lugar en la corte y nunca lo alcanzó. Pagó favores con versos apologéticos, como todos los artistas cortesanos. Es patético oír cómo se queja, en las cartas de sus últimos años, por la casi absoluta falta de dinero. Se humilla, pide, suplica a su protector que le envíe unas cuantas monedas. Hay un placer morboso en sus palabras de hombre derrotado. Quizá porque sabe que finalmente triunfará el poeta. Pero, ¿no habría cambiado esa gloria eterna (etérea) por un triunfo absoluto en lo terreno? Seguramente sí. Las comisuras de sus labios nos lo revelan.

Poco caminó don Luis de Góngora y Argote (casi es una alegoría 30 (cont.) pero infinitamente menos afortunado que él. Y al infortunio responde con el desdén, pronto suplido por una nueva esperanza(...)
 Rehusó abiertamente la milicia".p.131 "nada que no sea él mismo le importa (...) la gloria épica no tentaba, evidentemente, a este mozo andaluz (...) Góngora se cree señalado para otros prestigios: los que confieren la corte y la majestad real. Siendo casi un niño había pasmado con su ingenio al cronista de Felipe II, Ambrosio de Morales (...) un rasgo de su carácter es la inconstancia".p.132
 "descuidado en su trabajo y en sus costumbres, pero anhelante de brillo y prestigio, atento a su persona y ansioso de ser el primero entre los habitantes de aquella 'Atenas' hispana, por su nobleza, su genio y sus letras (...) Góngora pertenece al tipo humano que, en términos caracterológicos, recibe el nombre de nervioso."p.133
 "buscará el arrimo de los nobles, halagará a los cortesanos y al rey, a quien llamará 'deidad' que adora. Sin la menor vocación religiosa, se ordenará de sacerdote a los cincuenta y seis años, para poder ser capellán de su Majestad (...) Toda una vida de pretendiente lamentablemente perdida en esperanzas cortesanas."p.134
 "la necesidad imperiosa de destacar, de llamar la atención, de ser protagonista"p.138 "Lope posee lo que a él le falta: aplauso popular; y se refugia en el prestigio minoritario."p.139

el decir que nunca salió de la península); y cuando se movió, fue por caminos grises y polvosos. Su poesía –como la parte de atrás de su espejo– sigue encontrando caminos. Muerto el poeta podemos decir, ¡viva su poesía! Dice Anastasio Pantaleón de Ribera en su Fábula de Europa:

¡Poeta soy gongorino,
imitador valeroso
del estilo que no entienden
en este siglo los tontos!³¹

Góngora muere el 23 de mayo de 1627, con un signo igual al del protagonista de sus Soledades, "náufrago, y desdeñado sobre ausente". Queremos cerrar este bosquejo de un naufragio vital con las palabras de Robert Jammes:

Se puede decir que la carrera de Góngora es ejemplar, puesto que sigue la misma curva descendente de toda la monarquía española durante el mismo período.³²

4. Pasos de un peregrino: el joven náufrago

En el juego de las transfiguraciones, vemos cómo un poeta se diluye en su propia nada para dejar paso a su siempre renovada recreación verbal. El náufrago (protagonista casi mudo) de las Soledades es el alter ego poético de Góngora. El poema es, entonces, una biografía autoconmiserativa. Soy nadie, nos dice: soy nada. Un ser que recorre la tierra y va soplando para que se borren

31 Citado por Gerardo diego en su Antología..., p.28

32 Robert Jammes en su introducción a las Soledades de la edición de Cátedra, p.18

las huellas de sus pisadas. Solamente sabe ver y escuchar lo que pasa en el gran espectáculo del mundo. El gran desencanto del hombre moderno nace cuando descubre que no tiene capacidad ni para lo épico ni para lo trágico; y mucho menos para lo divino. La hipérbole de la naturaleza pródiga en placeres y bellezas es tan extrema que nos permite ver –sobre todo al contemplar la parte real del mundo reflejado– su carga de ironía y displacer. Góngora sublima para degradar con más fuerza. Nos engañan quienes dicen que la obra de Quevedo es más "realista" y crítica. Sólo es más descarnada y directa. Pero, en el fondo, ambos poetas se duelen del mismo olor a podredumbre. Cuando se camina con el mundo auestas, ¡cuánto alivio produce el tirarlo convertido en eso que llaman objeto artístico! La diferencia entre Góngora y Quevedo radica en que uno escupe flores y otro, saliva cuajada y verde. Ambos son peregrinos de una misma historia. El personaje de los Sueños de Quevedo o el de su Buscón es, en esencia, el mismo "peregrino" de las Soledades: el hombre que reptaba sobre lo escabroso de la tierra.

El espacio: soledad, selva, silva

El espacio poético (forma de representación) de las Soledades es la silva. El espacio real (contenido de los representado) es la selva. Ambos son el mismo espacio: la soledad.³³ Una forma

33 Selva viene del latín silva y quiere decir, según el Diccionario de la Academia, "terreno extenso, inculto y muy poblado de árboles".

poética, la silva, contiene un mundo, la selva, que se resuelve en una entidad artística, la soledad. Silva, selva y soledad son lo mismo. Continente, contenido y expresión nunca pueden divorciarse. Al llamar a su poema Soledades está metiendo a su lector, para marcar un principio, en un juego sin fin de diversidades/identidades. Diáfananamente traza las correspondencias del mundo confuso. El poeta es un ser confundido que compone un poema confuso (libre de trabas estróficas) sobre la confusión del hombre al errar por un mundo sin concierto. Lo que aquí es un pedestre juego de palabras, en el poema es el más genial entramado de posibilidades significativas que se atan y desatan. Al llamar a su poema "soledad" nos precipita en una selva de sentidos, "perdidos unos, otros inspirados". ¿Es ya la soledad del hombre moderno? Es, efectivamente, su principio. La soledad va a representar el signo fundamental del hombre caído de la gracia de Dios. Para Góngora no representa esa "caída" el precio de una culpa. La imagen del peregrino no es la del judío errante cristiano. Su errar es gozoso como el de los héroes clásicos, pero sin la gloria de la aventura. No se deja perder en lo extraordinario, pues más bien, vaga en lo común,

33(cont.) En un sentido figurado, puede aludir a lo desordenado, confuso y muy intrincado. Silva es una composición poética sin orden de estrofas. Soledad quiere decir "carencia voluntaria o involuntaria de compañía". En otra acepción, "lugar desierto o tierra no habitada". En una tercera, "pesar y melancolía que se siente por la ausencia o pérdida de alguna persona o cosa". En una cuarta, "tonada andaluza de carácter melancólico, en compás de tres por ocho". Y todavía en una quinta, "copla que se canta con esta música". Y, por fin, en una sexta, "danza que se baila con ella".

en la chatura de lo cotidiano. Tampoco carga con la angustia del héroe romántico que se pierde en la selva de sus sentimientos. La náusea existencial de la soledad del siglo XX no podía ser tan tempranamente dibujada. Sin embargo, en la soledad gongorina ya están prefiguradas todas las posteriores soledades. Su soledad es un espacio concreto (su España históricamente desierta) y un estado anímico (de él como rechazado de la corte y de su joven peregrino que sufre una ausencia). España está perdiendo a Dios y lo quiere recuperar por medio de la Iglesia. El Poeta está perdiendo su inmortalidad y la busca en la construcción artística. Góngora está perdiendo su fama y le juega todo a la suerte de sus Soledades. El joven peregrino perdió un amor y quiere esconder su melancolía entre el bullicio de los pastores. Todos llevan en la frente la cruz en soledad vestida. Son todos cordero de un dios profano. Cristos de una religión sin sangre.

Decíamos, entonces, que las Soledades toman la forma de una silva. Esta elección es en sí misma un atrevimiento: "antes de ser española la silva fue latina e italiana".³⁴ La agresividad antinacionalista de Góngora no tenía límites. Y no se conformó con eso, pues además escribió una silva desmesurada (en todo muestra esa manía por lo extremo), de 1091 versos la primera y 979 la segunda. Unas Soledades de 2070 versos, sin contar los 37 de la "dedicatoria"; cuando "las silvas que había podido leer no pasaban nunca de los 200 versos."³⁵

Pero su agresividad va más allá, pues mientras las silvas,

34 Mauricio Molho, Semántica y poética, p.43

35 Idem.

que, según Estancio, son "improvisaciones, en las que la materia poética, entregada en bruto, no ha sido objeto de ninguna elaboración", Góngora realiza un trabajo de maniático (iluminado, compulsivo y genial) en el cuerpo de una silva. Hace de lo silvestre el más depurado objeto de la sofisticación cortesana, ya que silva significa en latín (además de selva) "material de construcción (no elaborado)".³⁶ Les falta al respeto a los clásicos y no respeta el latín que tanto añora. Quiere que la lengua "vulgar" retome los fueros de su señorío. Pocos poetas hay tan latinizantes como don Luis.

Y podemos seguir nombrando "desvíos" gongorinos:

Para Herrera –y para los españoles de finales del siglo XVI y del siglo XVII– una soledad es un lugar despoblado en el que la naturaleza, abandonada a sí misma, ofrece el espectáculo de una vegetación caprichosa e improductiva."³⁷

Góngora hace de la "soledad" un lugar poblado por campesinos, pescadores, cabreros y cazadores; y más que un lugar de la naturaleza, es un lugar de la cultura; la vegetación es como un jardín y sus habitantes son reconocidos por su actividad productiva. La mano del trabajo del hombre está en todos los lugares que recorre el peregrino. Góngora recoge la tradición clásica y la revolucionaria. Permite que la tradición y la subversión no se contrapongan.

La batalla entre lo épico y lo lírico

Otra de las violencias se perpetra en relación con el género

36 Mauricio Molho, op.cit., p.44

37 Ibíd., p.50

del poema: "Góngora se había salido –afirma Emilio Orozco– de la pureza de los géneros poéticos. Las Soledades no se podían explicar con los modelos clásicos."³⁸ Góngora sabe perfectamente que no puede haber "pureza" ni en la lengua (la llena de "vicios" con desfachatada alegría) ni en el género (los mezcla sin pudor y sin vergüenza). "Escribe un poema lírico con la extensión de un poema épico."³⁹ Sabe lo que hace. Conoce su potencial de violencia. Orozco cita a Vilanova para señalar este cruce de géneros:

Las Soledades nacen de una síntesis y condensación de la escenografía de la epopeya y de una sustitución del héroe épico de la Odisea o la Eneida por el héroe lírico de la peregrinación amorosa."⁴⁰

Los lectores del Góngora vivo se escandalizaron de esta forma "viciosa" de confundir los géneros. Sin darse cuenta de que esa "confusión" había sido practicada desde la Celestina; y para principios del XVII era una carta común que no va a ser abandonada, más que en leves intervalos, durante toda la incursión por la modernidad.

Dice Dámaso Alonso que "No era el genio de Góngora épico, sino lírico, y valor lírico es lo que hay que buscar en las Soledades."⁴¹ Actualmente no nos preocupa demasiado si el "valor" del poema es épico o lírico. ¿Qué significa, además, el "valor lírico"? No podemos usar parámetros tradicionales para hablar de una poesía que quizá no sea ni revolucionaria ni innovadora porque no le

38 Emilio Orozco, Manierismo y Barroco, p.136

39 Ibídem, p.178

40 Antonio Vilanova citado por Emilio Orozco en Introducción a Góngora, p.252

41 Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, p.70

interesa el tiempo poético (aquel que marca los cambios de las formas), ya que se inscribe en una universalidad atemporal: la de las obras geniales, "fuera de serie". La verdadera intención al mezclar los géneros es, en realidad, paródica. Su "héroe" es un blandengue cortesano que camina con la boca abierta por el mundo de los pintorescos trabajadores que explotan las riquezas de la naturaleza (labriegos, pescadores, cabreros). ¿No se está realizando algo similar a lo que hizo Cervantes con su Quijote? Las Soledades cantan en tono épico el aburrimiento existencial del mundo bucólico. El tema viene de la ya larga tradición del beatus ille horaciano, aquel que alaba la "bienaventuranza de la vida en el retiro campirano". Ese tópico clásico muestra:

interés por la vida campestre, la naturaleza, interés por los personajes rústicos, alabanza de la pobreza, dignificación del trabajo, mito de la Edad Dorada o Siglos de Saturno, odio al mar, a la guerra y al comercio.⁴²

Todo esto se encuentra firmemente representado en las Soledades. Pero el tono épico y la hipérbole exacerbada hasta lo grotesco/sublime, apartan al poema de la línea clásica y lo sitúan en una estética manierista. Ningún crítico pone énfasis en la actitud paródica de este canto de pastores. ¿Pero no habían sido parodia del petrarquismo muchos de los sonetos gongorinos? ¿Y no será más tarde una parodia ya bien definida su Fábula de Píramo y Tisbe? En los sonetos y en las Soledades se burla a lo sublime, y ya en la Fábula de Píramo asume la degradación de la burla. ¿Qué distancia hay entre la transformación de Aldonza Lorenzo en Dulcinea y las serranas

42 Gustavo Agraot, El beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro, p.45.

y pescadoras que pueblan las Soledades? Lo que molestaba a los lectores del XVII no era la burla en sí (hubieran destruido a más de diez Quevedos), sino la mezcla de tonos. Cuando el mismo Góngora fue burlesco, escatológico y obsceno en algunas de sus letrillas y romances (géneros populares), no sólo no lo acusaron, más bien supieron alabarlo sin medida. No podemos entrar en detalles de la intención paródica del poeta, ya que el tema es tan extenso que nos haría perder el camino ya trazado. Bástenos decir que la alegoría sublimante del decrepito mundo que le toca vivir a Góngora es tan extrema que alcanza los límites de la ironía más sangrienta.⁴³ Hay quien ve esa distancia entre el mundo real y la imagen elaborada por el poeta como un símbolo de evasión. En el caso de Góngora no es verdad. Conoce su España, "le duele", refleja su espíritu (el de España, pues él prefiere esconderse) en esas luchas angustiadas con su material poético. Donde hay ironía hay crítica y conciencia. Y nadie puede cegarse ante la gran veta irónica del mester gongórico.

Cuando Góngora retoma el tópico del beatus ille afirma sus nexos con la tradición clásica y con los italianizantes españoles (Garcilaso y Herrera, principalmente) que lo precedieron. Y retoma para transformar, como lo hace con muchos otros tópicos. Afirma

43 Léanse las noticias sobre las pestes, hambrunas y demás catástrofes que azotan a España por aquellos años, en el libro de Maravall, La cultura del Barroco o en cualquier historia de España. Por ejemplo, dice Fernández de Navarrete, citado por Marcelin Defourneaux en La vida cotidiana en España en el siglo de Oro: "Toda la inmundicia de Europa ha venido a España, sin que haya quedado en Francia, Alemania, Italia, Flandes, cojo, manco, tullido ni ciego que no se haya venido a España". p.25

Dámaso Alonso que "Góngora es el último término de una poética: resume y acaba; no principia".⁴⁴ Estoy de acuerdo con la primera parte de la afirmación, no con la última. Los terminos acabar y principiar no son excluyentes en este caso. Resume y es término en lo que se refiere a la tónica tradicionalista (y eso en forma relativa, pues existen tópicos universales inamovibles); y principia (abre el camino) las búsquedas formales que estamos todavía lejos de agotar. Góngora es un renovador formal que trabaja con todo lo que le ha heredado la tradición. Lo que es nuevo en él es la forma, el modo, la "manera". Su repertorio temático es el más gastado de la historia de la literatura. Podríamos encontrar sus referentes en cientos de escritores. Cada uno de sus versos es el eco de otros muchos. La crítica textual en relación con sus "antecedentes" llega a ser una manía de enfermos de erudición sin sentido. En ningún escritor se da tan prodigiosamente la llamada intelectualidad. Góngora fabrica telas nuevas con los hilos más viejos y lufdos.

Habíamos dicho (antes de que los caminos se nos confundieran) que Góngora conjuga lo épico y lo lírico y da lugar a un desconcierto (la "soledad confusa"), que tiene como resultado final el poema más perfectamente orquestado de cuantos han sido: las Soledades. Pero no sólo conjuga esos géneros; su poema es también una narración: la fábula de un peregrino que vaga por tierras ignotas. Su narratividad no es la de la épica (como ya vimos) ni la de una posible novela.

⁴⁴ Dámaso Alonso, op.cit., p.72.

Cuenta una historia carente de núcleos narrativos susceptibles de irse cargando de interés. La narración es un engaño, ya que no desarrolla una acción, sino más bien engarza cuadros estáticos. Hay un tiempo que transcurre (cuatro días en las dos Soledades) y que no da lugar a una acción novelesca o fabulosa.⁴⁵ Los episodios (encuentro con los cabreros, boda, lamento amoroso, etc.) funcionan en forma independiente: son diversas escenas que bien podrían estar representadas en los tapices de un largo pasillo de cualquier palacio. Por lo tanto, la narratividad es sólo una apariencia, un engaño. El mundo de las Soledades es un mundo inmóvil, momificado, históricamente caduco. Góngora lo sabe y por eso lo representa así y no de otra manera. Todo el poema es una galería de antigüedades que el poeta exhibe para ver si con el aire acaban de morir, o para que les pase lo que a los cadáveres cuando se sacan de su tumba. El aire nuevo sirve para que de una vez se resuelvan "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada".

5. El poeta en peregrino transformado

Góngora es el personaje central de toda su poesía. Aun cuando no aparece su circunstancia vital, está presente en el sello que le impone a su verso; es decir, se hace evidente en la carga de trabajo que hay detrás. Cuando lo leemos, siempre nos estamos

⁴⁵ "Era del año la estación florida", dice el verso que inicia las Soledades: y con eso establece el tiempo de la fábula o de los cuentos de hadas que comienzan con "Había una vez..."

deteniendo para lanzar exclamaciones de impotencia o admiración por una labor poética. Nunca nos arrebatara el sentimiento como en la poesía romántica, por ejemplo; ni nos dejamos llevar por el mundo representado. En la poesía gongorina estamos viendo siempre al poeta; nos enfrentamos con una forma de trabajo y de ahí nace la posible comunicación estética. Su verso es opaco, cerrado en sí mismo. No nos muestra objetos, los ilumina de una particular manera. Y lo que nos sorprende es, precisamente, esa manera. La poesía de Góngora sólo nos sabe hablar del trabajo del poeta. Algunos escritores nos enseñan un mundo y es ese mundo en el que nos solazamos. Góngora nada más sabe mostrarnos sus dedos de artesano en el acto de modelar la palabra.

En las Soledades, el poeta y el peregrino son la misma persona. El ser en el mundo es paralelo al escribirlo. El peregrino es el eje central del movimiento poemático, así como el poeta es el conductor de la palabra. Siguen ambos los mismos pasos: "Pasos de un peregrino son errante". Dice así el primer verso de la Dedicatoria (al Duque de Béjar) del poema. Esos 37 versos cumplen una función histórica (de la costumbre por la situación dependiente de los artistas, de la alabanza cortesana y de la búsqueda de medro personal y prestigio social...); pero, sobre todo, son una puesta en escena de la poética que va a sostener toda la composición: la estrecha hermandad de un triángulo: poeta-poema-lector. El poeta cifra el poema que el lector descifra. El poema es el objeto oscuro de dos apetencias: la de la composición y la de la descomposición. Escribir y leer son dos actos: uno imagen y otro reflejo. Góngora

al escribir emula a Narciso y obliga al lector a que también su acción sea narcisista. Afirma Mauricio Molho que, "Es conveniente, pues, leer las Soledades como un ensayo de reconstrucción del lenguaje —de un lenguaje— a partir del lenguaje y de las relaciones sobre las que se funda".⁴⁶ Para que se cumpla el fenómeno de la comunicación con la poesía gongorina tenemos que participar activamente en el proceso de reconstrucción. Y no se trata de la decodificación de un mensaje lingüístico en la función referencial de cualquier lenguaje; se trata de la decodificación de un mensaje artístico que usa el lenguaje como el vehículo privilegiado para poner énfasis en su función poética.⁴⁷ La lengua poética es un instrumento cargado de potencial comunicativo que se despliega en infinitas instancias (códigos históricos, culturales, emotivos, personales). El acto de leer los comunicados gongorinos no deja lugar a la pasividad, ya que es un reflejo del trabajo de la escritura. El poema solamente revela lo que en él encerró el poeta para aquel lector que sabe afrontar los altibajos de impotencia y euforia que conlleva el trabajo mismo de la creación.

Volvamos tras los pasos, que son, en primer lugar, los del personaje del poema: el peregrino. Y también son los del poeta (en todo esto naturalmente no estoy descubriendo nada, pues ya José Pellicer, uno de sus primeros comentaristas, mencionaba lo que muchos ecos hemos repetido). Los del peregrino son pasos

46 Mauricio Molho, Semántica y poética, p.26

47 Cf. Jakobson, "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, Seix-Barral, Barcelona, 1975.

perdidos; inspirados, los del poeta (versos):

Pasos de un peregrino son errante
 cuantos me dictó versos dulce Musa
 en soledad confusa,
 perdidos unos, otros inspirados.⁴⁸

Pasos y versos van tras los mismos pasos: la soledad confusa. El peregrino marcha errante por una selva confusa. El poeta es también un peregrino que de la misma manera vaga por una silva confusa. Selva y silva son la misma soledad: la confusión, el desconcierto, la pérdida del camino. El poeta es un instrumento de las musas. El peregrino lo es de un destino que no sabemos quién dicta. Sin embargo, ambos bailan el mismo son: un son errante, un desvarío.

Van, pues, a seguir el mismo camino el poeta y el peregrino. El acto de vivir se refleja en el de escribir, o viceversa. A esto podemos sumar los pasos del lector. Vivir, escribir y leer son acontecimientos similares. Los pasos del lector no están mencionados de manera explícita en el poema. Pero es precisamente la dificultad de la lectura; la prueba de que para seguirle los pasos al poema, hay que adoptar su ritmo, bailar el mismo son.

El poeta sabe que los pasos del peregrino están errados, "perdidos". Y sabe, también, que los versos que celebran esa

48 Todas las citas de las Soledades las voy a tomar de la edición de John Beverley de la editorial Cátedra. No utilizo la edición de Dámaso Alonso porque me parecen más convenientes los criterios que usa Beverley. No divide el poema en "párrafos" como lo hace Alonso para facilitar la lectura, lo cual le devuelve al poema su verdadera calidad de silva. Como no es éste un trabajo textual,

desventura son "inspirados". El Góngora persona extravió el camino; el Góngora poeta no, pues siglos después lo estamos constatando. ¿Piensa Góngora que la poesía es la única forma de redención (no religiosa, desde luego) para el hombre perdido en la tierra? Seguramente. Al verdadero artista le es dado alcanzar la Fama (inmortalidad) gracias al manejo maestro de su "dulce instrumento".⁴⁹ Al menos tuvo Góngora ese consuelo.

El hombre moderno (ese que nace con el Renacimiento) es un ser caído en el espacio profano. Se pretende hijo legítimo de la Naturaleza. La "nueva ciencia" quiere quitarle el lugar privilegiado a la teología. Obviamente el proceso de la transformación no es un camino claro. Las contrafuerzas están alertas. Contra soberbia, humildad; contra paganismo, cristianismo; contra Aristóteles, Platón cristianizado; contra Reforma, Contrarreforma; contra clasicismo pagano, barroco cristiano; contra hedonismo, estoicismo. Por lo menos tres siglos testifican estas luchas de opuestos (XV, XVI y XVII) que muy frecuentemente no son tales, pues se mezclan en muy diversos grados. Tal vez el siglo XVIII pueda vanagloriarse del triunfo final de la modernidad.

Con estos brochazos tan gruesos no podemos afirmar nada más sólido. Góngora está en esa lucha por la modernidad. Su bandera es el avance unificado de la Europa central que quiere recobrar las glorias del imperio cultural de la Roma antigua. El

48 (cont.) no es primordial la elección de una determinada edición; sin embargo, me convencieron las razones que da Beverley en su nota preliminar.

49 Ver los versos 33 al 37 de la "Dedicatoria", pp. 72-73.

movimiento es utópico, claro, pues las diversas nacionalidades políticas están delineando su fuerza. El sueño va por el camino (incongruente por sí mismo) de la unidad cultural en la diversidad de los Estados Nacionales. ¿Es, acaso, gratuito el que Góngora quiera darle al español la "dignidad" del latín? La gloria imperialista de España no se resigna al fracaso. Cuando pierde la fuerza política, se inventa una fuerza espiritual que lo sostenga. Se abandera como defensora del cristianismo. Magnifica las glorias del pasado y deja de ver su presente. Pone su espada al servicio de entelequias (Honor, Poder, Gloria, Religión) y se cruza de brazos frente al trabajo de las urgencias inmediatas. Todo esto es materia presente en las Soledades. El peregrino es este hombre caído del pedestal de su antigua gloria. La España de principios del XVII está llena de nada, ¿y de qué más querríamos que estuviera lleno el poema? (Ya hablaremos más tarde del nihilismo con que Menéndez califica lo que es para él la principal aberración de Góngora). ¿Podría un poeta superconsciente de la situación histórica seguir ensalzando las sombras de unas potencias muertas? Si España está vacía, tiene que hablar de ese vacío. Ya dijimos que un camino crítico es el escarnio (el que siguió Quevedo); y ahora vemos que otro puede ser la negación absoluta: la omisión de un referente que lastima y la superposición de una falsedad que se reconoce como tal para hacer patente el rechazo. Cervantes le puso la cola al burro de lo heroico con su trasnochado caballero andante. Góngora engalana con telas finísimas (de colores brillantes

y texturas exquisitas) el naufragio de un exilado de la corte, un mediocre enamorado que ni siquiera sabe cantar sus desdichas, pues se limita a contemplar pasivamente el mundo que lo rodea: una escenografía bucólica de pacotilla. Las Soledades son antiépicas, antipastoriles. Mucho menos caben en la concepción gongorina los ideales místico o picaresco. El peregrino de Góngora es el polo negativo de lo heroico y es éste uno de los elementos que califica su "modernidad". El peregrino es un ente vacío —un espacio para ser ocupado— sobre el que se va dibujando el ser, mediante sus acciones cotidianas. Es un ser para la vida que corre, un ser para la muerte que espera. La noción de la "existencia" es similar a la del hombre del siglo XX que corre sobre las vías del llamado existencialismo. El hombre moderno apostó por sí mismo y desde entonces ha estado perdiendo. El ideal renacentista se fraguó en un instante de furor ególatra y cuatro siglos no han bastado para purgar la culpa. El hombre moderno nace para sí mismo y, como su destino no está trazado, paga el precio de querer ser siempre nuevo sin lograrlo nunca, pues cuando nació, el tiempo ya era viejo. Ser moderno es pretender alcanzar la novedad en un universo gastado. Los dos más fuertes jalones hacia la modernidad (el Renacimiento y la Ilustración) signaron su propia derrota al pretender seguirle los pasos al mundo antiguo. ¿Por qué la modernidad está hecha en base a renacimientos? ¿Y por qué, en ese caso, no asume su ser viejo? Se me podría responder que ése es el problema central de la modernidad: la contradicción nunca resuelta entre el querer ser nuevo y para serlo elegir un paradigma seguro,

ya probado, lo viejo.

El peregrino de Góngora es un ser para la ocasión. Es nuevo porque está construido con lo más gastado de lo viejo. Es un Odiseo sin aventura. Un alma dantesca sin infierno ni paraíso. No es sublime ni grotesco. No es divino ni animal. Es humano, simplemente humano. No es demasiado humano, no. Es el punto muerto de la humanidad, el grado cero del hombre. No se puede definir per se. Lo define su circunstancia: es uno el náufrago, otro el pastor, muy otro el pescador y totalmente otro el cazador, pues nunca deja de ser, en el fondo, el cortesano perdido. El peregrino tiene un ser básico (el que le da la crianza) y otro circunstancial (el que le da la usanza). Sufre el síndrome del hombre moderno que pretende hacerse a sí mismo y no sabe cuál es ni su imagen ni su semejanza. Vive sin Dios y se dispone a llenar, a como dé lugar, el inmenso vacío. Asiste a la boda pastoril con igual regocijo que al trabajo cotidiano de los pescadores.

Los pasos del peregrino son los de un hombre caído en su propia realidad de ser para lo cotidiano. Ya estamos entrando más de lleno en el proceso de las transfiguraciones de Narciso: Dios se cansa de llevar de la mano al hombre y su poder creativo lo delega en el Poeta. Este encarna en un cuerpo (Góngora en el caso presente) que fabrica un ente de palabras (el peregrino). El peregrino, además de ser él mismo, es el ánima simbólica del peregrinar humano vacío de realidad y poblado de sus visiones-sueño. Dios, el Poeta, el Hombre y el Peregrino sufren el mismo síndrome

del complejo de Narciso.⁵⁰

6. Las figuraciones del peregrino

Ya mencionamos que el protagonista de la falsa narración que es las Soledades no tiene calidad de héroe ni épico ni bucólico, aunque la escenografía por donde transita sea la apropiada para recibir a cualquiera de ellos. Y no juega ninguno de esos papeles ni en el plano ideológico ni en el de la posible formalidad narrativa. Para la funcionalidad del relato no sirve como el conductor de las acciones. No es un héroe novelesco. Es, simplemente, un hilo conductor de lo que sucede en los cuadros representados. Góngora parte de apariencias que, bien miradas, son otra cosa de lo que pretenden ser. El que llamamos protagonista no lo es, porque no hay un relato que lo sostenga como tal. Cumple, desde este punto de vista, una función formal. Es el "motivo" que da

50 Confrontar con lo que dice Alexander A. Parker en su prólogo a la edición de Cátedra de la Fábula de Polifemo y Galatea: "Se podría imaginar a Dios mismo como arquetipo del conceptista, creador de un mundo al que San Agustín llama un poema exquisito (De Civitate, XI, 18), un poema lleno de correspondencias ocultas, enigmáticamente impenetrable para la mente tosca, pero un jeroglífico inmensamente rico para los conocedores de lo oculto. Si Dios hizo poetas a su propia imagen, éstos tenían que ser conceptistas que reflejaran la naturaleza como un espejo y, por consiguiente, llenaran sus poemas con conceptos, bien directamente copiados de los del universo en torno o bien contruidos analógicamente." p.55.

unidad al encadenamiento de cuadros. Sirve para la estructura falsamente unificada del poema mural que retrata escenas cotidianas y festivas de grupos humanos en contacto con un habitat natural. En el plano ideológico, el peregrino se va cargando de muy diversos significados. Nos acercaremos a los más importantes.

El peregrino cortesano. La figura del joven náufrago que llega a la orilla de la playa contrasta radicalmente con el mundo que va a recorrer. En primer lugar es un extranjero (es lo otro).⁵¹

51 Góngora va a jugar con todas las acepciones del vocablo "peregrino". Dice el Diccionario de María Moliner: "Se aplica al que anda por tierras extrañas"; "Se aplica a las aves de paso", ¿no lo es el peregrino de las Soledades?; "también a los animales, plantas, costumbres, etc., que proceden de país extraño". ¿No se va convirtiendo nuestro peregrino en animal, planta, costumbre y todo lo que va viendo a su paso? En ese sentido figurado, "se aplica a los seres humanos para expresar que están en esta vida de paso para la eterna. Se aplica a la persona que por devoción va a visitar un lugar santo". ¿No es la Naturaleza un santuario para Góngora? "Sorprendente, por inesperado o por original". No pueden ser más "sorprendentes" las Soledades. El poema es un poema peregrino. "Aplicado a 'idea' o palabra equivalente, tiene generalmente sentido peyorativo, como 'insensato' o 'disparatado'." El poema es, otra vez, peregrino. El Diccionario de la Academia da siete acepciones, que en general corresponden a las de María Moliner y afirma que en uno de sus sentidos figurados quiere decir, "adornado de singular hermosura, perfección o excelencia". Definitivamente, las Soledades es un poema peregrino.

Pero lo más importante, en este sentido, es que no pertenece a la clase laboral del espacio que lo recibe; viene de la clase "ociosa", es un cortesano. Este cortesano va a observar el mundo de quienes trabajan la naturaleza; es decir, la cultivan, la hacen cultura. Su propia cultura es otra (¿qué cultiva un cortesano?); es producto no de la naturaleza sino del artificio. Cultiva ideologías (modos de pensar, valores). Los lazos de ambos tipos de cultura están rotos en una sociedad de clases extremas como la de la España del XVII. Los ojos del peregrino ven solamente lo que permiten los anteojos de su "clase" (tal como el conquistador de las Indias vio el mundo americano). Lo pastoral del mundo observado se arquitectura con los parámetros de la corte. El escenario es el mundo bucólico, que no es la naturaleza en su estado original, sino acomodada para las necesidades de la cultura del poder. La mirada extraña (del peregrino) superpone el ideal cortesano al ideal bucólico. Nunca hay un enfrentamiento real con la naturaleza para su posible transformación, como en el mito de Robinson Crusoe. La mirada cortesana (de una cultura altamente elaborada) observa otra realidad también organizada: el ámbito rural. La diferencia está en el grado de organización. La segunda es más "primitiva"; pero, contradictoriamente, no menos sofisticada. Lo que parece en la superficie un "menosprecio de corte y alabanza de aldea", no lo es porque los planos son intercambiables. Corte y aldea no presentan diferencias esenciales. Son productos de la misma fábrica del hombre. La diferencia se ubica en un valor moral:

la corrupción de la corte frente a la ingenuidad de la aldea. Góngora no propone la lucha entre civilización y barbarie, sino la destrucción de la barbarie dentro de la civilización. Y eso suponiendo que Góngora fuera moralizante, que, en realidad, no lo es. El poeta muestra, de la misma manera que el peregrino ve, así, sencillamente, con la ingenuidad de quien nació apenas ayer. Góngora no puede saber nada realmente de la clase laboral que existe en la realidad de España. La imagen que dibuja viene de la cultura clásica, de la utopía del "hombre natural" que el Renacimiento rescató de un pasado encubierto por el desarrollo del cristianismo. La naturaleza renacentista es un artificio. La naturaleza manierista es un doble artificio. La naturaleza gongorina es un artificio elevado a la enésima potencia.

Se ha dicho que es patente en el poema una contradicción entre el mundo representado (natural, silvestre) y su forma de representación (artificial, sofisticada). No puede haber una más grande mentira; lo representado y la representación son el signo de una misma comunicación artística: la artificialidad. El peregrino de las Soledades no es más que un ente de palabras que camina "entre espinas crepúsculos pisando" (Sol, I, 48).

El peregrino pastor. Una pena de amor aqueja al joven náufrago que se refugia en sus soledades.⁵² Sin embargo, no se queja (como lo hacen Salicio y Nemoroso), se deja llevar y envolver por

52 Dice Lope en la Dorotea:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.

la vida que sigue corriendo sin darle importancia a su dolor callado. Necesitan pasar más de mil versos para que salga la queja de amor de su voz hasta entonces muda. En la Soledad segunda, en un momento de abandono al compás cansado y lento de una barca deja oír, por fin, su "métrico llanto":

Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas süaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre, y sangre son del alma.

(Sol. II, 116-119)

La guardia psicológica se rompe y fluye un dolor "süave", teatralizado, autocomplaciente, que hace ironía de sí mismo. No hay pastor sin pena de amor. Y del náufrago se nos dijo, desde el principio, que era un "desdeñado" y que como tal, oiríamos sus "lagrimosas de amor dulces quereilas" (Sol. I, 10). Pero la expectativa no se cumple. El extranjero se olvida de sus lágrimas para dejarse habitar por los ruidos del mundo. Los tópicos pastoriles aparecen para disfrazarse de otra cosa. El cortesano no sabe las reglas del juego pastoril. El poeta sí las sabe y se burla de ellas negándolas o haciendo que se pierdan en infinitos desvíos. El poema se vuelve lírico cuando ya habíamos olvidado que lo era. La peregrinación amorosa es y no es lo que la tradición ha establecido. La escenografía cambia de cuadro a cuadro: es la de la epopeya en muchos momentos y la de la pastoral en otros, sin dejar de aludir a la de los retablos medievales. Finalmente no es el simple desengaño de un pastor, sino el desengaño del hombre perdido en la tierra que es su propio

espacio. Sí, propio y ajeno. Propio porque los dioses le "han dado la tierra" como habitación. Y ajeno porque no lo entiende, no puede habitarlo y se conforma con ser su objeto pasivo:

Por la caída, el hombre quedó enajenado de su verdadera esencia. Si ha de recuperar el verdadero conocimiento propio habrá de hacerlo mediante la contemplación de las obras de la naturaleza, de la cual forma parte.⁵³

Como el pastor se niega a ser un exilado del reino de Dios, se autodefine como exilado del reino del amor. El peregrino de las Soledades mira lo que lo rodea para poder verse a sí mismo. Se va convirtiendo en todo lo que su ojo toca y sus pasos miran. Se disfraza de pastor porque la escenografía naturalista (naturaleza fabricada) así lo requiere. El peregrino de Góngora es de naturaleza camaleónica, como el Zelig de Woody Allen.

El pastor renacentista es una impostura (entre otras muchas) de la urgencia idealizante de quien se ha quedado sin Dios. El pastor gongorino es doble impostura de una ya no necesaria idealización y de un pretendido cinismo ateo. Ya sabemos que el "ángel de las tinieblas" niega para afirmar y afirma hiperbólicamente lo que niega. ¿Dónde está Dios en la poética gongorina? ¿No es terriblemente sospechosa esta ausencia?

El peregrino: "hombre sin atributos". Si el protagonista de las Soledades es un cortesano disfrazado de pastor, o un pastor que soñó ser cortesano, a fin de cuentas, ya no nos importa. Es más, definitivamente no es el protagonista del poema, no es cortesano ni pastor. Es una voz neutra. Sin espacio en la economía de

53. E.M.W. Tillyard, La cosmovisión isabelina, p.40.

la estructura poética y sin tiempo en la historia. No tiene referentes estéticos determinados ni referentes históricos precisos. Lo que va sucediendo –tanto en la construcción como en el dictado ideológico– le otorga al poema su forma y color. No existe más que como espacio para ser ocupado en el momento preciso. Es como una prefiguración del personaje de Musil. El "actante" de las Soledades es una tabla rasa, un ente sin cualidades (atributos). Es también el peregrino un extranjero, un extraño ser que sólo existe, pues no tiene la posibilidad de ser. Habría que leer algún día en las Soledades toda su carga existencial, tan parecida a ciertas novelas de este siglo.

El peregrino: una mirada sin cuerpo. El mundo está ahí para ser mirado. El peregrino es un "mirón" (no sólo oímos ecos de la novela existencialista, sino también de la antinovela). Mira y, por tanto, existe. Los objetos toman su realidad al ser mirados, sólo al ser mirados. El que ve y lo visto se confunden. El náufrago les va dando existencia a los personajes que pueblan la soledad. Y esos personajes, a su vez, pintan los rasgos del joven. Ambas instancias son objeto y sujeto del acto de mirar:

Pues si las cosas tienen por vocación divina –dice Baudrillard a propósito de su teoría sobre la seducción– encontrar un sentido, una estructura donde fundar su sentido, sin duda también tienen por nostalgia diabólica perderse en las apariencias.⁵⁴

Esto es exactamente lo que pasa en el poema: el peregrino

54 Jean Baudrillard, De la seducción, p.67.

encuentra en lo que ve una estructura donde funda su sentido y también, finalmente, se pierde en las apariencias. Se cumplen la vocación y la nostalgia de la cita. ¿Y a fin de cuentas, qué es lo que ve el joven? Su propia imagen reflejada. Nuestro hombre sin atributos se ve a sí mismo. Al ver es imagen. Al ser visto es apariciencia. Al dejar que su imagen se pierda en su apariencia, cumple su destino de Narciso. El joven náufrago, desdeñado y ausente, sacrifica su existencia para que tome cuerpo el mundo que contempla. ¿No es el destino del hombre moderno encontrar su identidad en la alteridad? El hombre sin Dios no se parece más que a su propia figura. Cuando el otro era Dios, el dolor de ser parecía más dulce.

7. Peregrinaje vital: peregrinaje poético

En muchos momentos habla Gracián del acto de vivir como de un peregrinaje; "peregrinos del vivir" llama a los dos personajes eje de su libro El criticón. Y no sólo ellos son peregrinos, pues: "Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana".⁵⁵ Era éste un tópico muy frecuente por aquellos años. Y, en realidad, es una presencia siempre latente —con mayores o menores grados de emergencia— en toda la literatura. Vivir es transcurrir sobre la tierra, como los ríos (imagen también frecuentadísima por la poesía). El hombre escribe sus actos sobre la tierra que habita. Ya hemos

55 Baltasar Gracián, El criticón, Tomo III, p.121.

visto que es ése el tema central de las Soledades. Gracián, unos años más tarde, va a hablar también de "el curso de la vida en un discurso".⁵⁶ Todo su Criticón es un viaje donde sus personajes son "peregrinos del mundo, pasajeros de la vida".⁵⁷ Pero en él, los referentes objeto de su crítica, sí son los valores históricos de la época. La mirada crítica en Góngora no muestra explícitamente su objeto y la de Gracián sí lo hace.

Al tomar el tópico tradicional de la peregrinatio vitae, Góngora afirma su rechazo a las posibles novedades temáticas, para concentrar con máxima fuerza su atención sobre el trabajo de la escritura. Este último resulta ser una alegoría de la peregrinación vital. Ambos trabajos son igualmente peligrosos e intrincados. El transcurso vital y el transcurso poético son presencia y reflejo encarcelados en el mismo espejo.

Afirma John Beverley, en una de sus notas a la edición de las Soledades, que el contrapunto "pluma-espuma" es "una metonimia por el poema mismo (acto de humanizar y suavizar la soledad del mísero peregrino): pluma=escritura/espuma=página blanca".⁵⁸ El poema nos cuenta, entonces, el desliz de la escritura sobre la página en blanco. Se ha hablado hasta la náusea de la angustia que provoca ese vacío de una hoja que exige ser habitada. ¿Y no se da la misma angustia ante el camino blanco que espera nuestros pasos? Pero no sólo de angustia vive el hombre. Pluma y espuma

56 Gracián, op.cit., tomo I, p.7.

57 Ibídem, tomo III, p.220.

58 John Beverley en una nota a su edición de las Soledades, p.77.

son también el escenario de la realización amorosa. Pues como bien dicen los dos últimos versos de la Primera Soledad, "bien previno la hija de la espuma/a batallas de amor campo de pluma" (Sol. I, 1090-1).

La batalla amorosa y la batalla del escribir son la misma guerra. Vivir, amar y escribir son alegorías una de la otra, sin que sepamos a cuál le corresponde ser el término real.

Hay otro momento en la Soledad Segunda en que la presencia plumas/espumas vuelve a dibujar la "alegoría de la escritura como atrevimiento amoroso-intelectual".⁵⁹

Audaz mi pensamiento
el Cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido,
si no ha dado su nombre a tus espumas,
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento. (Sol. II, 137 a 143)

Aquí Góngora descifra bajo la apariencia de una simple alusión mítica (Icaro), la atrevida ilusión del escritor al querer alcanzar lo inalcanzable (más tarde veremos el acto similar de Sor Juana). "El vuelo de Icaro, en este sentido, sería la alegoría del trabajo poético de Góngora, del 'vuelo peligroso' de sus invenciones lingüísticas".⁶⁰ Los tejidos conceptuales del verso gongorino nos pueden llevar a torbellinos difícilmente frenables. Nunca un "texto" cumplió tan rabiosamente el sentido etimológico de esta palabra que quiere decir tejido. Góngora teje los sentidos para formar la más artificiosa

59 Ibíd., p.127.

60 Idem.

telaraña de cuantas han sido.

Sabemos que el tejido (texto sobre hilos) puede leerse como un texto (tejido sobre palabras). Ovidio nos cuenta en sus Metamorfosis (VI, 424 y ss.) la historia de Tereo y Filomena: él la viola y le corta la lengua; borda ella su desdicha en una tela y se la manda a su hermana Procne, quien al leer la "historia bordada", lleva a cabo la venganza.

El lector del tejido de las Soledades camina paralelamente al peregrino de amor. Mientras éste "recorre un itinerario de piedras, montes, ríos, cabañas", aquél marcha sobre discursos, paréntesis, cantos, imágenes, metáforas, hipérboles...⁶¹ Y el leer se convierte, entonces, en "una operación cerrada sobre sí misma: el lector se lee a sí mismo como escritura; el lector forma parte del texto del mundo".⁶²

Todo es susceptible de ser leído en el poema, pues "todo escribe: las grullas en el cielo, las plumas en el aire, el baile de las muchachas, el curso de los ríos..."⁶³ Si la naturaleza escribe, "las Soledades son la lectura de esa escritura".⁶⁴ Sánchez Robayna concluye su análisis al decir que "las Soledades son, de hecho, una materialización de ese proyecto: escribir, es, en ese gran poema, rehacer el texto del mundo".⁶⁵

Al peregrinaje vital acomodado al peregrinaje poético hemos venido añadiendo el peregrinaje de la lectura. Cada uno de nosotros

61 Andrés Sánchez Robayna, Tres estudios sobre Góngora, p.40.

62 Ibídem, p.38.

63 Ibídem, p.48.

64 Ibídem, p.51.

65 Ibídem, p.55.

como lector reproduce al joven náufrago, en su intrincado vagar por un texto. Vemos el mundo a través de sus ojos y sabemos que no es solamente un "valle de lágrimas", sino también, un "jardín de las delicias". La soledad no es sólo la purga de una condena (del hombre caído), pues es, asimismo, un espacio para el gozo, el ocio y el ensimismamiento que enriquece cuerpo y alma en el mismo viaje.

Hemos estado contemplando las transformaciones de un ser errante. Ese peregrino, náufrago, desdeñado, ausente, joven, mísero extranjero, caminante, mancebo, forastero y huésped no tiene señas particulares. Todos los nombres que le da el poema hablan de su indefinición, de su desdibujamiento. No es más que "un elemento en el baile de la materia —un elemento que duda y piensa—, un hombre que peregrina en la soledad de su mente..."⁶⁶ ¿Es una conciencia, es decir, una entidad psicológica? ¿Será cierto lo que afirma Beverley?:

La "caída" del peregrino en el naufragio representa el descenso de la conciencia normal a un mundo recargado de signos de lo pasado u olvidado, como en el concepto freudiano del Niederschrift o discurso subliminal.⁶⁷

No creo en esta interpretación. No me interesa seguirle los pasos. Pero no niego que pueda tener funcionalidad efectiva, pues la ambigüedad —y apertura hacia los más diversos sentidos— del discurso poético gongorino no tiene límites. Desde mi punto de vista no sólo el peregrino, sino todas las demás figuras del

66 John Beverley, op.cit., pp.35 y 35.

67 John Beverly, op.cit., p.47 (nota).

tapiz poético, carecen de dimensión psicológica (y la carencia es efecto y no defecto) para subrayar su calidad de objetos. Tienen una sola dimensión: la de la pintura. Si hay perspectiva y profundidad se debe a que usa artificios técnicos similares a los del arte pictórico. Lo que hace Góngora con la palabra es convertirla en imagen. Su tarea es titánica: nada menos que desligar a la palabra de su carga ideológica para dotarla de una dimensión visual y de un peso sonoro. Es decir, la poesía gongorina es pintura y música. Por eso no sabe hablar de las "ideas" del mundo. Sus referentes son, pues, visuales y auditivos. Sirven de carnada para pescar al lector en un juego de asociaciones culturales que son, a su vez, imágenes. En suma, Góngora rompe la relación lineal entre un significante y su significado "natural". Cuando dice "espuma" quiere decir blanco, amor, Venus, semen, furia o cualquier cosa que no sea su referente común. Si dice "oro" quiere decir amarillo, sol, Helios, riqueza, poder, dureza, ambición, cabellos. Lo mismo ocurre si dice río, o roca, o ceniza... Definitivamente no, su mundo no es el de las entidades psíquicas, llámense éstas inconsciente individual, inconsciente colectivo o subconciencia.

La "realidad" en las Soledades se organiza siguiendo los caminos de un proyecto arquitectural del espacio. Los objetos significan no per se, sino por sus interrelaciones. El juego de transformaciones del peregrino ocurre como lo hemos analizado, porque al cambiar de lugar (seguir sus pasos) cambia su carga de significado. Lo que les pasa a las palabras, les pasa también a los objetos (choza,

cabreros, novios, ribera, cazadores). Todo tiene un lugar en el espacio. Cuando parece que el tiempo corre, es como cuando vemos la secuencia de los cuadros de Rubens que "relatan" la vida de Catalina de Médicis. El tiempo no pasa por el peregrino, pasa por el poema. Es el tiempo de la lectura.

El hombre del Renacimiento se dejó enredar por la patraña de su reencuentro con la Naturaleza. El manierista se burla de esa ingenuidad y le fabrica una máscara a lo natural: el artificio.

Quizá nada de lo que hemos dicho sea cierto, pues como dice Lezama Lima:

A cada nueva metamorfosis parece como si el peregrino, de pasos fijos y medidos y de errante son, se ocultase totalmente detrás del árbol.⁶⁸

Si un árbol se interpone a la mirada, ya nada podemos ver sino su tronco y ramaje.

8. Estética de la dificultad

Bien decía García Lorca al exclamar que "a Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo".⁶⁹ Y decía mejor cuando ya su pasión se quitó la cortapisa, "A Góngora no hay que leerlo: hay que amarlo".⁷⁰ Es verdad, el texto gongorino solamente se desnuda a golpes de inteligencia primero y a punta de amorosos cuidados después.

68 José Lezama Lima, "Sierpe de don Luis de Góngora", ensayo publicado originalmente en su libro Analecta del reloj y recogido en la antología de Armando Álvarez Bravo, Lezama Lima, p.203.

69 Federico García Lorca, "La imagen poética de Góngora" en Obras completas, p.69

70 Ibíd., p.79.

Ya hemos hablado páginas atrás de la diferencia entre ser "oscuro" y ser "difícil". Y afirmamos —como lo hace Dámaso Alonso— que Góngora más que ser oscuro es difícil. Es más, la "dificultad" es el principal motor de su concepción estética. Cuando su obra era atacada por Juan de Jáuregui y demás enemigos, el principal argumento era la "oscuridad" de su estilo. Y entendían por tal, confusión, falta de sentido, vaguedad, enredo. Nuestros analistas, en cambio, ven en el decir gongorino una verdadera manía por la precisión y la justeza. Joaquín Arce emprende un análisis detallado del empleo de la palabra "muflón" en las Soledades.⁷¹ Y nos demuestra, tomando un ejemplo entre muchos, que las palabras tienen en la poesía gongorina un valor preciso perfectamente urdido y acomodado a las necesidades de cada momento. Nada en Góngora es arbitrario o gratuito. Si entendemos exactamente lo que es un "Muflón Sardo" (animal veloz y de potente vista, dotado de cuernos retorcidos hacia atrás, que vive en la isla de Cerdeña), se nos va a iluminar un pasaje que parecía lleno de incongruencias. Concluye Arce su detallado análisis con palabras como éstas:

Creo haber demostrado que en el empleo, y hasta en la forma usada, de la palabra muflón, Góngora ha procedido con gran conocimiento de causa, ajeno por completo a la idea de extravagancia o arbitrariedad en la que podrían hacer pensar, a primera vista, nuestros vocabularios actuales. Y si algún defecto podía tener la palabra, era el de estar demasiado vinculada a un lenguaje estricto, localizado.⁷²

71 Joaquín Arce, Literaturas italiana y española frente a frente. El término aludido está en la Soledad Primera, versos 1016-19.

72 Joaquín Arce, op.cit., p.219.

No es "oscuro" entonces el estilo de Góngora, es "difícil", ya que –tanto en el nivel léxico como en el sintáctico– no se vale de la primera ocurrencia, sino de la más lejana. Le pone piedras al camino del lector como le puso a su trabajo de escritor. Y esto no sólo ocurre en el nivel textual, sucede también en todos los alcances contextuales. El leer a Góngora no se limita a un desciframiento lingüístico, se desborda en la búsqueda de claves culturales y vitales. Las referencias gongorinas buscan el camino más difícil para su entrega. Nos obligan a un arduo trabajo de desciframiento. Si uno de los hilos no se encuentra, no podemos reconstruir la forma total de la trama. El poema nos reta –con su jugueteo constante de ocultar y mostrar– a un uso, peligroso por extremo, de nuestra capacidad racional. ¿Qué pasaría si al entender el poema, entendiéramos el mundo? Vale más dejar las cosas como están.

La propuesta estética de Góngora va por el camino que propone a la dificultad como acicate. ("Sólo lo difícil es estimulante", llegará a decir Lezama Lima al recordar que Gracián lo había expresado en cien maneras diferentes). Cuando Góngora se defiende de los inmediatos ataques, dice del "estilo artístico entrincado de Ovidio" que "tiene utilidad avivar el ingenio".⁷³ Lo mismo pretenden sus Soledades. Esa "dificultad" es el acicate para poner en acción a la inteligencia. Un verdadero poema no admite "la lectura superficial de sus versos".⁷⁴ La creación y la lectura son acciones igualmente

73 Góngora en la carta que recoge el libro La batalla en torno a Góngora de Ana Martínez Arancón, p.43.

74 Idem.

intrincadas, No pueden realizarse sino como resultado de un enorme trabajo.

Esto que aquí he llamado provisionalmente estética de la dificultad, se refiere a las ideas que manejará Gracián varios años después de la aparición de las Soledades. No existe un libro que, de manera tan ejemplar, codifique la labor literaria de una propuesta estética como la Agudeza y arte de ingenio (1648).^{*} Gracián logra en este tratado conjugar una propuesta teórica y su más rico acopio de ejemplos. Se ha dicho que este libro es como la puerta de entrada de las teorías del Barroco. Estoy de acuerdo en que es una puerta de entrada, pero no al Barroco sino al Manierismo.⁷⁵ Gracián es el más lúcido exponente de la teoría y práctica del Manierismo europeo.⁷⁶ Góngora sirve como ejemplo para muchísimos de los procedimientos literarios que se analizan en esta Agudeza y arte de ingenio. La postura estética que observa Gracián tiene como base fundamental la puesta en acción del "ingenio". Estamos frente a un arte que privilegia la actividad racionalista. La "agudeza" y el "ingenio" son mecanismos de la razón. Es para Gracián el entendimiento la "primera y principal potencia".⁷⁷ Todo lo demás se subordina a esta facultad. Llama "ingenio" a la participación activa, en funciones imaginativas y estéticas, del entendimiento.

* Se publicó una primera versión en 1642 que se llamaba Arte de ingenio.

75 Véase la primera parte, donde se habla de la diferencia entre Manierismo y Barroco.

76 En la literatura italiana encontramos dos grandes teóricos de la "agudeza", Matteo Peregrini (1595-1652) y Emanuel Tesaurio (1592-1675). En muchos aspectos coinciden estos autores y Gracián.

77 Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio, p.15.

Llama "agudeza" a la puesta en acción del ingenio para producir "visiones" hechas material artístico. Es, entonces, la "agudeza" el ingenio artístico solamente, y no el ingenio que se puede emplear en cualquier otra actividad. Estamos en un proceso de especificación que parte de la noción de entendimiento, para llegar a la de "concepto"⁷⁸, que define Gracián como "un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos".⁷⁹ Tenemos, entonces, que el proceso especificativo es este: entendimiento--- ingenio --- agudeza --- concepto. La función esencial de la literatura será el crear "conceptos". El "concepto" no es sólo ideológico, sino también formal. Es al mismo tiempo la realidad de una correspondencia observada y su forma de expresión. El "concepto" es una idea, una imagen y un tropo, todo al mismo tiempo. Es el contenido y el continente de una "agudeza". El cuerpo mismo del "ingenio" hecho una entidad literaria. Un acto particular del "entendimiento". El "concepto" es "la totalidad de un proceso intelectual, imaginativo y artístico".⁸⁰

Gracián termina por asimilar la noción de "concepto" a la de "agudeza" y emprende así su análisis minucioso de las dos grandes formas de "agudeza", simple y compleja. El libro es, en fin, un tratado de estilística y retórica cuyo principal mérito --frente a otros tratados similares-- radica en que parte de ejemplos concretos de poesía para deducir su observación teórica. El libro de Gracián

78 Concetto de Tesauro.

79 Gracián, op.cit., p.17.

80 John Beverley en su prólogo a la edición de las Soledades, p.17.

no es una preceptiva, no nos dice cómo debe ser la poesía: simplemente observa cómo es. Cóngora es el poeta más frecuentemente citado. Sin duda está pensando en él cuando afirma que "Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel". La literatura no puede simplemente enunciar sus conceptos como lo hace la historia o cualquier otra rama del conocimiento, pues tendrá que elaborar "conceptos" con base en la "agudeza" y el arte de "ingenio". La expresión lingüística no es un mero vehículo para la literatura, es también su punto de llegada. En fraguar las "agudezas" está el meollo del trabajo literario. Y esas "agudezas" son el producto de un trabajo muy acucioso, agudo, filoso. A la literatura que está consciente de la elaboración de "agudezas" como procedimiento ineludible se le ha llamado barroca. Y es verdad, el Barroco continúa con esta actitud que había nacido en el Manierismo. Si hay algo en lo que estas dos corrientes se parecen es precisamente en su similar forma de trabajar con la "agudeza" y el "ingenio".

El uso de la "agudeza" como principal recurso en la actividad literaria lleva a la creación de un estilo "difícil" que no a todos complace, aunque diga Gracián que "no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad".⁸¹ La evolución del "gusto" literario es demasiado complicada y es indudable que esta "estética de la dificultad" ha pasado por momentos muy adversos. Pero sabemos que ni lo "fácil" ni lo "difícil" en sí pueden ser una prueba de acierto estético, pues tienen que ver esos conceptos con una visión global de un momento histórico, o de un grupo social, o de una

81 Gracián, op.cit., p.12.

postura ideológica. El dilucidar por qué Góngora opta por el camino de lo "difícil" (también dice Gracián que "la verdad cuanto más dificultosa, es más agradable: y el conocimiento que cuesta, es más estimado"⁸²), nos desviaría de nuestra intención primera y por eso nos limitamos a señalar que la concepción estética gongorina es la misma que Gracián estudia en su Agudeza y arte de ingenio; es decir, la estética de la dificultad: "toda noticia que cuesta, es más estimada y gustosa"⁸³.

Las Soledades representan el pico más alto del "ingenio". Su entramado textual no deja espacios en blanco, pues en todo momento se ve la presencia de la "agudeza". Representa el grado cien de la escritura. Difícilmente encontraríamos un "estilo" más "estilo" que el de Góngora.⁸⁴ La mano del poeta se ve, necesariamente, en la textura densa, brillante y artificiosa de una expresión que hace gala de su dificultad. La lectura de un texto de esta naturaleza no puede ser pasiva. Sirve la dificultad como desafío a los movimientos del intelecto. Una verdad que se nos regala no es tan deleitosa como aquella que se descubre. Dice Góngora que hay que "deleitar el entendimiento" y esto se puede lograr "obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra (...) hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto".⁸⁵

82 Ibídem, p.50.

83 Ibídem, p. 42.

84 Recuérdese El grado cero de la escritura de Barthes.

85 Góngora en una carta reproducida en el libro La batalla en torno a Góngora de Ana Martínez Arancón, p. 44.

La poesía gongorina busca, entonces, "deleitar" por medio del entendimiento, ya que:

Cuanto más difícil y hermético es un poema, tanto mayor placer dará a una mente lo bastante culta y aguda para desentrañar su significado; pues la poesía no sólo deleita al oído, sino la mente, y a ésta se le debe dar el estímulo de lo difícil si se la quiere satisfacer."⁸⁶

Y aquí nos topamos con el problema fundamental de este tipo de poesía: la exigencia de una clase especial de lector: "culto" y "agudo". Es una poesía elitista, quiere serlo obviamente y ése es su pecado capital frente a las sociedades populistas.⁸⁷ El texto de las Soledades va dibujando paso a paso lo que ahora llamaríamos un lector implícito. Si el lector potencial no se transfigura en lo que el poema mismo propone, no tendrá lugar el proceso de la comunicación. Pero cuando el texto encuentra su lector, todo se vuelve miel sobre hojuelas:

despiértase con el reparo la atención, solícítase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio.⁸⁸

Lo difícil del acceso hará proporcionalmente más deleitosa la llegada.

La lectura es para Góngora una actividad plena, donde entran

86 Alexander A. Parker en el prólogo a la Fábula de Polifemo y Galatea, p.29.

87 Gracián ratifica a cada momento este elitismo, no sólo en su Agudeza, sino en toda su obra. Apunta en el tomo II de El criticón: "Mal señal, decía un discreto, cuando mis cosas agradan a todos; que lo muy bueno es de pocos, y el que agrada al vulgo, por consiguiente, ha de desagradar a los pocos, que son los entendidos".p.137.

88 Gracián, op.cit., p.48.

en función no sólo una capacidad intelectual básica, sino una "formación" y una "información". El texto está ahí, plantado en caracteres indelebiles. La poesía es visible y no sólo audible. Es motivo de reflexión solitaria. Quizá todavía Garcilaso podía crear una poesía para ser escuchada. Nuestro poeta ya no. Las Soledades convertidas en voz, son canto de sirena, engaño colorido, sin sentido, nada. Son un dibujo textual que hay que tener frente a los ojos para asistir al milagro paulatino de la aparición de líneas y colores. En el siglo XVI se vive la transición, según Lowe, entre la cultura quirográfica y la tipográfica:

La cultura tipográfica finalmente rompió los frenos auditivotáctiles impuestos por las culturas oral y quirográfica, y en cambio introdujo la supremacía de la vista en la jerarquía de los sentidos.⁸⁹

Góngora es, sin duda, un poeta visual; y no olvidemos que "la vista ha sido íntimamente relacionada con el intelecto".⁹⁰ El oído no regala el sentido poético, pues tiene que venir la vista para arrancárselo. Leer significa violentar lo escrito. Para las culturas ya abiertamente tipográficas, leer "se volvió la silenciosa asimilación del mensaje por el ojo".⁹¹

Góngora escribió sus Soledades para la posteridad. Sus contemporáneos le jugaron una broma: no imprimieron sus obras hasta después de su muerte.⁹²

89 Donald M. Lowe, Historia de la percepción burguesa, p.24.

90 Ibídem, p.22.

91 Ibídem, p.24.

92 Nos cuenta Parker, en su prólogo ya citado, que precisamente el año de su muerte (1627) se había reunido su poesía, pero la posible

Un poema que anuncia el triunfo final de la era tipográfica, tiene que ser leído en copias que la mano izquierda produjo y la derecha quiere destruir.

Esa conciencia de perdurabilidad a través de la imprenta, crea un espíritu diferente del escritor frente a lo escrito. Las palabras se hacen, se modifican, se fabrican. Las "formas" de expresión dejan de ser el vehículo para convertirse en el asunto central, en la materia prima del trabajo. Dice Roland Barthes que "la literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje".⁹³ Estoy de acuerdo con la afirmación, pero yo ampliaría más el círculo diciendo que desde Góngora hasta nuestros días. Y pienso que esto tiene que ver con la consolidación de la cultura tipográfica.

Góngora se siente fascinado ante la palabra escrita —esa que rompe su dependencia de la memoria— que puede no morir nunca gracias a la imprenta. Juega en el espacio blanco de la página y dibuja los más caprichosos arabescos. A las palabras no se las lleva el viento y sus escritos son la celebración de esa dicha. Ya no hay que leer sólo en el libro de la Naturaleza, sino en el libro imperecedero de la Cultura. La literatura se convierte de esta manera en un hecho "fabricado"; es decir, en un objeto. Góngora pone en marcha este proceso de "objetivación" poética

92 (cont.) edición "fue retirada después de que se hicieran acusaciones de que contenía poemas indecentes que Góngora no quería ver publicados". Sus Poesías Completas se publicaron en 1633. p.39.

93 Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p.13.

que va a alcanzar su cúspide en nuestro siglo. He tramado un tapiz, podría decir Góngora, tal como dice Valéry, "yo he escrito una 'partitura', pero no puedo escucharla sino ejecutada por el alma y el espíritu de los demás".⁹⁴ Ahí están las Soledades, esperando ser presas de una mirada que las ponga a danzar en los vericuetos de un entendimiento agudo.

La "dificultad" del poema es una red que atrapa a cultos, exquisitos e ingenuos soñadores de palabras. No importa la calidad de la presa, lo que importa es el funcionamiento de ese acicate de la curiosidad. ¿Cómo se las arregla la "dificultad" gongorina para satisfacer el apetito intelectual? Dejemos que Alfonso Reyes nos conteste:

Por una parte, ataca el objeto de un modo desviado, en equívoco, en circunloquio, en perífrasis, dejando caer el sustantivo como una asa rota que ya no nos sirve para empuñar el jarro; y el oyente entonces, solicitado por la agresión inesperada, reacciona ante ella, acude a apoderarse del objeto propuesto a su codicia mental; en suma, vuelve a ser sensible. Por otra parte, el poeta emplea la palabra con cierta malicia: la desvía un poco de la declinación habitual, la imanta hacia la derecha o hacia la izquierda de sus significados corrientes, con lo que consigue picar de nuevo el paladar, dando al manjar un nuevo sabor con las especias. O bien simplemente el poeta manda la palabra a un lugar inesperado de la frase, cambiando así la gravitación de los pensamientos que, al desordenarse y reordenarse, se despiertan de su sueño. Finalmente la elipsis, saltando sobre los estados transitivos, a la vez que apresura el

94 Paul Valéry, "Sobre el cementerio marino", recopilado en el libro El poeta y su trabajo de varios autores, p.58.

ritmo y nos mantiene en la guardia del sobresalto, aseando las veredas de la lengua y las limpia de aquella redundante broza que la incuria de todos los días dejaba crecer.⁹⁵

Tiene la "dificultad" una clara función y por eso llega a constituir la base de una concepción estética. Es esto, pues, lo que llamamos "estética de la dificultad"⁹⁶. Y esa "dificultad", como ya sabemos, no sólo se encuentra en la forma de expresión, sino también en lo expresado. Lo que sucede en el nivel del lenguaje, sucede en todos los demás niveles. Claro que es más fácil atrapar el funcionamiento en el nivel primero. Mauricio Molho lo explica de esta manera:

El lenguaje gongorino se construye en función de una finalidad que no es la de la lengua natural, destinada a formular, en las condiciones de economía y de comodidad más satisfactorias, frases unívocas portadoras de un significado singular, disponiendo para ello de criterios selectivos capaces de resolver toda ambigüedad que pueda atentar a la univocidad de la comunicación. El lenguaje conceptual que maneja don Luis es, por el contrario, una búsqueda de plurivocidad, en la que el criterio selectivo, cuando interviene, lejos de atentar contra la ambigüedad de la expresión, tiene por función anunciarla y, anunciándola, preservarla.⁹⁷

Los críticos de la obra gongorina se empeñan en explicar —y con esto justificar— las desmesuras del poeta:

95 Alfonso Reyes, "Sabor de Góngora", en Obras completas tomo VII, p.195.

96 La expresión es un claro eco de la que utiliza Sergio Fernández en La copa derramada al referirse a la "estética del arrepentimiento" en su análisis de los sonetos de amor de Sor Juana.

97 Mauricio Molho, op.cit., p.37.

Resulta, pues —explica el patriarca de estos estudios—, que el rodeo imaginativo no es una vuelta inútil ni una vana hinchazón de palabra; es, por el contrario, un procedimiento intensificativo; evocar una noción de representación poco viva por medio de una serie de nociones más intensas. Es una superación en complejidad y dinamismo."⁹⁸

Para volver a la lectura de Góngora con los ojos de nuestro momento, fue necesario este empeño casi obsesivo por vendernos la idea de "claridad" final de este tipo de poesía:

Así, nada queda en las Soledades borroso e impreciso —inada impresionista!—: todo neto, todo nítido y exacto. La naturaleza adonde nos lleva el arte de Góngora no tiene muchas tonalidades, pero en ella se han vertido los colores más puros, envueltos por un aire tan diáfano, tan cristalino, que casi da una consistencia y un esplendor vítreo a las cosas."⁹⁹

Tiene razón Dámaso Alonso, la poesía gongorina es tan brillante y frívola como aquel cuadro donde una dama noble de torso desnudo acaricia el pezón de otra dama no menos noble ni menos desnuda. Pero es, también, tan moderna su claridad que se parece a esos cuadros hiperreales —fácilmente adaptables a la portada de un disco— que retratan una coca-cola y unos lentes oscuros tirados en una playa.

Que ya no nos espanten las "dificultades" gongorinas, pues los estudiosos nos han ayudado a exorcizarlas. Entendemos ahora que la "oscuridad" y lo "confuso" han sido términos desterrados de su obra. Demos paso a la "dificultad" como elemento estético:

98 Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, p.96.

99 Dámaso Alonso, op.cit., p.79.

Lo que primero llama la atención al estudiar la sintaxis gongorina y lo que la hace tan difícil y aparentemente confusa es la constante potencia prolifera de las palabras: las oraciones dan origen a nuevas oraciones incidentales; los nombres van cargados de elementos determinativos y sirven de antecedente a pronombres que, a su vez, introducen oraciones nuevas; de estos elementos derivan otros de tercer grado, etc.¹⁰⁰

Vamos a terminar este apartado con un comentario de las reflexiones que hace Blanchot cuando habla de la poesía de Mallarmé:

la poesía exige, para ser comprendida, una aceptación total de la forma única que propone. El sentido del poema es inseparable de todas las palabras, acentos y ritmos del poema, sólo existe en este conjunto y desaparece en cuanto se intenta separarlo de esta forma que ha recibido. Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que es: el que desee comprenderlo debe considerarlo por entero, sufrirlo en su realidad completa, asimilarlo materialmente y discernir su fuerza cuando, tras el vano intento de transformarlo para comprenderlo mejor, logra alcanzarlo gracias a la docilidad con la que lo acepta, uniéndose a él.¹⁰¹

Por esta razón he dicho que la crítica de Góngora no puede seguir ya el camino exegético. Aprendamos a "sufrirlo en su realidad completa". Detrás de ese sufrimiento estará la recompensa. ¿Por qué no leemos a Góngora al católico modo? La crítica anterior tuvo un objetivo que ya está cumplido ampliamente. Propongo que ahora aprendamos a soñar con las imágenes gongorinas. Góngora

100 Ibíd., p.97.

101 Maurice Blanchot, "¿Es oscura la poesía de Mallarmé?", en Falsos pasos, p.120.

no dice nada nuevo. Góngora no dice nada. Góngora no dice. Góngora ensarta las palabras para que otro juegue con ellas.

Ya nos han enseñado muchos teóricos que el sentido de la poesía está en su propia estructura. "Podría decirse —es la voz de Blanchot— que la significación poética se relaciona con la existencia que es comprensión de la situación humana, que cuestiona lo que el hombre es".¹⁰² La poesía de Góngora nos releva lo que somos: el peregrino ser que habita el mundo.

9. La infidelidad del espejo

Nada de lo que construye Góngora es fiel a su imagen natural. Su mundo no es una utopía como las que edificaban los renacentistas. El ámbito de las Soledades es una carnavalización del paraíso. Lo sagrado es ahí profano. No hay lugar más que para el rito de la cotidianidad, es decir, lo que carece de sentido. La Naturaleza es una caricatura del cuerno de la abundancia. La omnipresencia de la hipérbole es la causa principal de la deformación. Cuando todo se enuncia en un grado superlativo, es difícil encontrar su punto de verdad. ¿Qué diferencia hay, en el fondo, entre la degradación quevedeana y la sublimación gongorina? Ambas son deformaciones de lo "real". Se está desmoronando la utopía renacentista y existen muchas formas de dar cuenta del fenómeno. Los principios estéticos del Manierismo optan por la deformación sublimante (todavía tienen un dejo del llamado "buen gusto" clásico)

102 Maurice Blanchot, op.cit., p.122.

como los del Barroco por la degradante. Ninguna de las opciones se inclina por el "realismo",¹⁰³ ¿No hay la misma dosis de "antinaturalismo" en El Buscón de Quevedo que en las Soledades? El dibujo de lo real esté ahí, pero deformado hacia lo bajo o hacia lo alto.

El espacio gongorino no es un espacio real; en él habitan objetos con olor de realidad, sí, pero de una realidad transfigurada por un ojo no ingenuo. El manierista ya no se deja engañar por la apariencia como el renacentista. No imita el espacio de la Naturaleza, lo deforma, lo hace depender de una mirada. Y una "mirada" habla de una "manera" de ver las cosas. El ojo y la mano son los instrumentos del trabajo artesanal de un manierista. Góngora ve los mundos bucólico y épico y en su mano los amasa y transfigura. La obra se parece más al artista que al mundo que pretende representar. Flaubert puede decir "Madame Bovary c'est moi" porque practica un arte contagiado por el síndrome narcisista del Manierismo. Góngora podría decir "el peregrino soy yo" de igual manera que el lector podría decir lo mismo. ¿No será más directa la comunicación del arte que va de subjetividad a subjetividad que el que hace participar a una interpósita persona (el objeto)? No podemos afirmarlo porque otra vez topamos con las oscilaciones del gusto en los movimientos del tiempo.

Lo que vemos en las Soledades es un discurso, la teatralización de un trabajo con la palabra. El mundo representado es mínimo precisamente porque no importa como tal, sino como representación.

103 Usamos los términos "realismo" y "naturalismo" en su sentido más chato; es decir, lo que se acerca a lo real o natural.

La forma en la representación artística deja de ser transparente ya que es ella el actor principal. Se nos enseña la línea, el color, la palabra, el sonido, el tropo, porque eso quiere el artista que veamos. Góngora hubiera sido un magnífico pintor abstracto.

El manierista empieza a romper los valores clásicos (del sistema ideológico y del sistema artístico: lo natural, lo verdadero, el "buen gusto", lo armónico) que el barroco termina por derrumbar. Ambos instauran un culto por el artificio y se van a mover dentro de su propio espacio artificial. ¿Y qué mayor artificio que el lenguaje? En él se van a detener y regodear los escritores. Se van a dirigir siempre "hacia el simple acto de escribir". El lenguaje "se convierte en objeto de conocimiento", una presencia "que no tiene otra ley que afirmar —en contra de los otros discursos— que su existencia escarpada". Y seguimos enhebrando la voz de Foucault al hablar de la manifestación del lenguaje del siglo XVII que se libra de las ataduras clásicas:

ahora no tiene otra cosa que hacer que recurvarse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se erige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura.¹⁰⁴

Esto es precisamente lo que hace Góngora con su discurso: darle autonomía, regalarle un peso y una consistencia propios. La voz de Góngora, en efecto, recoge "la esencia de toda la literatura". Su expresión es nueva y es vieja al mismo tiempo. Es el tiempo

104 Michel Foucault, Las palabras y las cosas, p.294.

de la escritura lo que importa, es el acto de escribir el único acto real en toda la representación. ¿Por qué "los raudos torbellinos de Noruega" (Sol. II, 973) tienen que ser halcones y no "los raduos torbellinos de Noruega", complicadamente? ¿Y por qué para expresar un momento de extravío (me sentí perdido en el mundo, es todo lo que nos dice el largo poema) nos cuenta los extravíos de un peregrinaje que parece eterno? Porque así es la literatura manierista: complicada y artificial:

fábrica escrupulosa, y aunque incierta,
siempre murada, pero siempre abierta. (Sol. II, 79-80)

Parece que en estos dos versos se estuviera definiendo a sí mismo el poema. En verdad es "fábrica escrupulosa", en verdad es "incierta" y "murada". En verdad está "siempre abierta".

"Las Soledades no tienen otra profundidad –afirma Mauricio Molho– que la casi insondable que le confieren las palabras."¹⁰⁵ No hay un más allá en el poema. Las soledades no son filosofía secreta".¹⁰⁶ Construyen una "fábrica escrupulosa" de palabras y nada más. ¿Qué más se le puede pedir a la poesía? Nada. Sólo ser lo que es:

La poética gongorina consiste, en realidad, en generalizar los objetos que encuentra, es decir, en inscribir lo que percibe en un concebir abstracto que es un campo extensivo de relaciones.¹⁰⁷

El poeta percibe el mundo y lo refleja, no como un espejo fiel, sino deformado por su manera de concebir. Góngora organiza

105 Mauricio Molho, Semántica y poética, p.22.

106 Idem.

107 Mauricio Molho, op.cit., p.25.

el mundo de otra manera –su "manera"– a como en realidad parece ser. Al manierista le repugna la calca de la "realidad" porque no cree en lo que ve, sabe que los sentidos nos engañan. El mundo no es lo que se percibe sino lo que se concibe. El mundo es la "fábrica" del entendimiento. La Naturaleza está presente, sí, pero transformada por una particular manera de mirar. Así explica Dámaso Alonso el juego:

Todo el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual, y que sólo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados.¹⁰⁸

No sé por qué Alonso llama "intuición poética" al trabajo arduo del ingenio de quien sabe construir la poesía. Y ese "esquivar los elementos de la realidad cotidiana" no proviene –como en la "poesía de tradición clásica"– de un simple gusto por la perífrasis eufemista (rechazo por los "objetos tenidos por demasiado vulgares o groseros, o fatídicos y de mal augurio"¹⁰⁹), sino de "la necesidad de comunicar a la representación del objeto una plasticidad, un coloreado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir."¹¹⁰

Casi todos los críticos gongorizados dan vueltas alrededor de este mismo problema. Oigamos la voz de Severo Sarduy:

En toda metáfora gongorina la categoría primera, el código

108 Dámaso Alonso, op.cit., p.92.

109 Ibídem, p.93.

110 Ibídem, p.95.

de lectura, es lo simbólico; a partir de él se lee la realidad. La poesía es un proyecto de cultura, que se sustenta en la cultura, y todo lo que es exterior a ésta toma con relación al lenguaje la connotación de referencia.¹¹¹

La Naturaleza ya no es tal, porque ha sido transformada por la Cultura. Entre ambas se levanta la misma distancia que entre lo crudo y lo cocido. Y todo esto que estamos alabando sin medida es lo que el otro polo de la crítica abomina y rechaza. La furia de Menéndez y Pelayo puede resumir este punto de vista:

Góngora se había atrevido a escribir un poema entero (Las Soledades), sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Sólo con extravagancias de dicción (verba et voces praeterea que nihil) intentaba suplir la ausencia de todo, hasta de sus antiguas condiciones de paisajista. Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega a entenderse, después de leídos sus voluminosos comentadores, indigna a uno más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el aflictivo nihilismo poético que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves. ¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores

110 Severo Sarduy, "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado", en Escrito sobre un cuerpo, p.57.

en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable, como Las Soledades, donde no hay una línea que recuerde al autor de los romances de cautivos y de fronteros de Africa, hiciese escuela y dejase posteridad inmensa, siendo comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la Ilíada.¹¹²

No he querido cortar la cita, porque vale la pena oír la indignación que puede despertar la obra de aquél que empezó siendo "ángel de luz" y terminó en "ángel de tinieblas".¹¹³ Es sospechosa la polaridad luz/tinieblas, pues habla de valores absolutos: de Bien y Mal, de Dios y el Diablo, de Naturalidad y Artificio, de Belleza y Fealdad. Se descalifica así a la poesía gongorina por pertenecer a los dominios del Mal. Siempre ha parecido sospechoso lo antinatural. Son las Soledades la cúspide del artificio. No quieren ser fieles al espejo. Deforman, Transforman. Reforman. El Manierismo da comienzo a la ruptura de la mimesis clásica que se quiso restaurar durante el Renacimiento. Su espejo ha dejado de ser neutro. Descubre que no es posible reflejar el objeto tal cual es, porque no sabemos cómo es. Sólo conocemos lo que el objeto parece. El Manierismo refleja el capricho de una mirada, la deformación de un gesto, la señal de una mano. "En lugar de la imitación de la naturaleza —afirma Hoke— se desarrolla un 'ente de fantasía'."¹¹⁴ Narciso

112 Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas, p.807.

113 Los epítetos son del crítico Cascales, citado por Menéndez y Pelayo.

114 Gustav René Hoke, El manierismo en el arte, p.42. "Fantasía", según el Diccionario de la RAE, quiere decir "Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar los ideales en forma sensible o de idealizar los reales. Quiere

se contempla en el espejo y ve a su propio fantasma: la muerte. Apolo en el espejo sabe ver únicamente la vida. Una visión representa la mimesis clásica y otra el artificio manierista. ¿Pero qué es más real, la confianza de vida o la conciencia de muerte? Siempre se ha pretendido que el objetivismo es más "real" que el subjetivismo. En verdad nadie ha dado una respuesta satisfactoria a esta problemática filosófica. Quizá al arte tampoco le corresponde encontrar una solución y por eso cumple con presentar las diferentes opciones.

En el Manierismo hay un gusto particular por el mito de Narciso. ¿Será porque representa la mirada en el espejo que descubre al "otro" como "yo" mismo? ¿Será porque revela en ese "yo" mismo a la muerte? Narciso nos habla de un Deus in terris: el hombre. Es él quien dicta sus propias leyes, quien decide enamorarse de su imagen y aceptar la responsabilidad de su muerte. Su único consuelo radica en pensar que su muerte es una transfiguración y un fin. Muere Narciso y nace una flor. ¿Es el mito de Narciso la alegoría de la creación poética? Muere el hombre para que siga viviendo el género humano. Muere el poeta para que viva la poesía. Es verdad, el espejo de Narciso es la causa primordial de todas las transformaciones. No quiere serle fiel a una realidad que no le es dado conocer. Dios crea la realidad. El hombre, el artificio. Góngora es un poeta Narciso. Su peregrino es el reflejo artificioso del hombre que vaga solo por la tierra, transformándose en lo que ve a su paso. Y todo esto para que al final, sólo al final,

114 (cont.) decir también, ilusión de los sentidos" o "grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce".

se dé cuenta de que no es nada, sólo engaño, sólo palabras, sólo artificio, sólo poesía. La vida del peregrino es un simple discurso del poeta, ¿será la vida del poeta un discurso simple de Dios?

10. La errancia sin fin de las palabras

Hasta aquí hemos conducido una lectura del poema con una marcada inclinación hacia el animus. La perspectiva será ahora desde el anima.¹¹⁵ No vamos ya a meter en razón a los procesos poéticos, vamos a dejar que se pierdan en la ensoñación de un lector, en el sueño mismo del poema. Fue la primera una lectura en panorámica (de contextos y procesos de la elaboración del texto); será ésta una lectura de close up textual. El poema tendría que ser soñado palabra por palabra, pero como esto no puede hacerlo el crítico, pues es privilegio del lector, se eligen momentos que tal vez alcancen la calidad de ejemplares. Nos daremos cuenta, durante el acercamiento, de lo artificial que resulta el pretender una división entre la lectura racional y la onírica (en el caso de Góngora esto es mucho más evidente); pero por cuestiones metodológicas lo tuvimos que hacer de este modo. La ensoñación que pueden provocar las Soledades nunca pierde su carácter racionalista. No obstante, dejemos que palabras e imágenes nos lleven por los caminos de esta particular ensoñación.

El doble peregrinaje:

Pasos de un peregrino son errante
 cuantos me dictó versos dulce Musa
 en soledad confusa,
 perdidos unos, otros inspirados. (Dedicatoria, 1-4)

115 Véase la primera parte de este trabajo, pp. 42 y 43.

Estos primeros versos son ya una invitación al viaje: a un doble viaje. Por el poema mismo uno, y por la errancia del peregrino el otro. El poema es un "son errante"; el peregrino es un ser errante. El lector va a viajar por un texto (calidad artística) y por un destino (calidad existencial). El primer atractivo de ese texto va a ser su calidad sonora (es un "son"), y el primer atractivo del destino, será la inmersión en una "soledad confusa", es decir, uno de los momentos climáticos de la existencia humana. ¿No está igualmente solo y confuso el espíritu que va a recorrer los diferentes estratos de la Divina Comedia?

El núcleo significativo de los cuatro versos se encierra en el sustantivo "pasos". Pasos son los del peregrino y pasos, los del "son"; "perdidos unos, otros inspirados". Perdidos los del peregrino pues son errantes. Inspirados los del canto ("son") porque los dictó una "dulce Musa". ¿Y si fueran "perdidos" los versos e "inspirados" los pasos del peregrino? Tal vez no podríamos cruzar así los caminos, ya que el peregrino es un ser sin Dios (su destino no puede estar "inspirado" por ninguna fuerza externa a él) y los versos (pasos del "son") sí tienen un Dios: Góngora mismo. Se enfrentan la soberbia del poeta y la soberbia del hombre para recorrer el mismo camino. Como vemos, estos cuatro primeros versos constituyen una declaración de principios: la creación poética es una errancia (¿caminar lleno de errores?) similar a la del vivir sobre la tierra; leer y vivir son actos paralelos. La "soledad confusa" es el escenario de la creación poética y de la creación vital. Es, también, el espacio utópico por donde va a errar el

peregrino: el poema mismo o un paraíso perdido. El peregrino camina por la "soledad confusa" (el poema). El poeta camina por la "soledad confusa" (La poesía). El hombre camina por la "soledad confusa" (la tierra). Mundo, demonio y carne son las tentaciones que le presentan al lector de esta "soledad confusa". Formalmente estos versos construyen un contrapunto que será una constante del poema. La ambigüedad se hace posible gracias a la creación de un espacio retórico (el uso de figuras y tropos). En este ejemplo es el nivel sintáctico (por el uso del hipérbaton y la elipsis) donde se produce el ámbito ambiguo. Si rompemos ese espacio retórico se disuelve la ambigüedad: una dulce Musa me dictó los versos que son los pasos de un peregrino errante en una soledad confusa. Unos son perdidos y otros, inspirados. ¿De qué sirve el hacer esta reconstrucción? Ni siquiera podemos saber que es la adecuada. Si destruimos el espacio retórico, destruimos el ser mismo de la poesía. En fin, lo que aquí nos va a importar es la presencia de una metáfora intercambiable: "pasos" es la metáfora de versos, así como "versos" es la metáfora de pasos. No hay espacios vacíos en la poesía gongorina, cada elemento está lleno de color retórico.

La Dedicatoria al Duque de Béjar cumple diversas funciones. Nos habla de la historicidad del poema al encerrar al poeta en un ámbito cortesano. La obra artística necesita el apoyo del poder. La Dedicatoria es, entonces, un gesto cortesano necesario ante las condicionantes históricas. Ya vimos que también es una declaración

de principios¹¹⁶, una introducción al trabajo poético que vamos a presenciar. Aquí la figura de Gongora es más evidente. El "yo poético" está más directamente relacionado con la voz real del poeta que con el cuerpo del poema, donde oímos la voz de un "yo poético" disfrazado de narrador. La Dedicatoria es un marco para la pintura de las Soledades y es la firma al pie del lienzo.

En casi todo el poema va a estar latente la idea del doble viaje: aventura del cotidiano vivir y aventura del poetizar.

La Naturaleza cultivada:

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 (media luna las armas de su frente,
 y el Sol todos los rayos de su pelo),
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiros pace estrellas,
 cuando el que ministrar podía la copa
 a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 náufrago, y desdeñado sobre ausente,
 lagrimosas de amor dulces querellas
 da al mar; que condolido,
 fué a las ondas, fué al viento
 el mísero gemido,
 segundo de Arión dulce instrumento.

(Sol. I, 1-14)

Estos versos iniciales de la Soledad Primera nos introducen al tiempo

(la fábula) y al espacio (la utopía) del poema. Son el tiempo y

116 Desarrolla también ahí la idea de realizar un poema pastoril ("que a tu piedad Euterpe agradecida, /su canoro dará dulce instrumento,") envuelto en una atmósfera épica (menciona la "trompa", símbolo de la poesía épica, como Euterpe lo es de la lírica).

el espacio de la imagen, no de la historia. El tiempo y el espacio "reales" se miden por la Naturaleza. El tiempo y el espacio "fabulosos" se miden por la Cultura. Está ahí lo natural siempre presente, pero vestido con galas culturales (trabajo retórico, alusiones míticas; astrológicas, poéticas). Todo pasa por la cocina del artificio, por la fábrica del intelecto, por el empeño de la industria. Los objetos de la naturaleza se dejan ver (flores, pelo, campos; sol, luna, estrellas), pero no desnudos sino envueltos de saber humano (Júpiter, Ganimedes, Tauro; poesía bucólica, hipérboles, elipsis).

El poema establece, pues, un tiempo y un espacio "fabulosos"; es decir, revestidos de cultura. Lo campestre no tiene que ver con un campo "real", sino con la atmósfera de la poesía pastoril. El referente es siempre la cultura y no la naturaleza. La lectura propone una reconstrucción de los pasos seguidos por el poeta. Además de mostrar el espacio y el tiempo del poema, este fragmento nos presenta a su personaje principal y su situación ("náufrago, y desdeñado sobre ausente") de cantor de un desengaño. Sobre este tapete se empiezan a echar los dados (¿Quizá pare ver si se destruye el azar?). Va a importar más lo adjetivo que lo sustantivo. En los dos primeros versos se dejan ver los epítetos de sustantivos ausentes: "estación florida" (primavera) y "el mentido robador de Europa" (Júpiter). Y sobre este epíteto se enredan tres más en los tres siguientes versos. El verso que viene a continuación resume y confunde los anteriores. Cuando nos dice que "en campos de zafiro pace estrellas" se nos revela uno de sus más gustados juegos, la transposición de planos: esto es aquello y aquello es esto. Lo que es en la tierra ("campos") es en el cielo ("estrellas").

Los ámbitos campestre y cósmico se parecen y se hacen uno. El pastor cósmico "pace estrellas" en lo azul de un infinito. De esta manera funde y confunde ámbitos y espacios. Un poco más adelante va a decir "montes de agua y piélagos de montes" (Sol. I, 44).

En las Soledades no hay límites marcados, por eso su metro es una silva. Fines y principios se conjugan en una escala cromática que del amarillo pasa al verde paulatinamente. Para la visión, ¿dónde están los límites entre el cielo y el mar y entre éste y la tierra? Tampoco en la sintaxis del "relato" se dan los cortes bruscos. Presenciamos disolvencias muy parecidas a las que se dan en el arte cinematográfico. Caen los episodios como cae la tarde: en una languidez de los colores. El nuevo episodio recoge y resume al anterior (por éste sabemos, realmente, que terminó aquél). Dice al principio del segundo día:

Durmió, y recuerda al fin cuando las aves,
esquilas dulces de sonora pluma,
señas dieron süaves
Del Alba al Sol, que el pabellón de espuma
dejó, y en su carroza
rayó el verde obelisco de la choza. (Sol. I, 176-181)

Dormir y despertar se confunden en un mismo canto. Ese "Durmió" es el enlace de los dos episodios. Sucede lo mismo que cuando en el cine se unen dos escenas con la visión de un mismo objeto. Hay una escena de violencia en el interior de un departamento. La cámara se acerca a un florero y, después, todavía más a las flores. Se abre el espectro y vemos que esas flores están en el campo, lugar de la siguiente escena. El "Durmió" equivale a un close

up a la cara del peregrino para ver como duerme en un tiempo y despierta en otro.

Hay un "pues" que usa constantemente como nexo entre los episodios:

No bien pues de su luz los horizontes (Sol.1,42)

Llegó pues el mancebo, y saludado, (Sol.1,90)

No pues de aquella sierra, engendradora (Sol.1,136)

Agradecido pues el peregrino (Sol.1,182)

Al son pues deste rudo (Sol.1,254)

El arco del camino pues torcido, (Sol.1,335)

En esta pues fiándose atractiva, (Sol.1,393)

Esta pues nave, ahora, (Sol.1,477)

El peregrino pues, haciendo en tanto (Sol.11,112)

Y esto se repite a lo largo de las dos Soledades, aunque en la segunda es mucho menos frecuente, Con este "pues" le da al poema su disfraz narrativo, una más de sus imposturas y engaños.

Ya mencionamos páginas atrás la importancia del Beatus ille en el poema. Este tópico horaciano que es una presencia constante, se hace explícita en la bienvenida de los cabreros:

¡O bienaventurado

albergue a cualquier hora, (Sol.1, Estribillo, 94-95)

Se canta en este episodio la bondad de la vida mística y se rechaza el lujo de la vida cortesana. Pero no es éste un canto como el de la poseña clásica que efectivamente alaba a la naturaleza, no.

El Beatus ille gongorino cantaba a la naturaleza, pero a la naturaleza cultivada, o más bien, a la hecha jardín:

templo de Pales, alquería de Flora! (Sol. I, 96)

La forma misma contradice el contenido. Se canta lo rústico de manera lujosa. Desdeña los grandes males de la vida cortesana (ambición, adulación, soberbia, mentira) y construye un edificio poético ambicioso, adulator, soberbio y mentiroso. Todos sus temas son los tópicos tradicionales vaciados de un posible "mensaje". No significan nada, son simples piedras para la construcción del edificio. Los tópicos operan como temas musicales (para la economía de la composición poética) y no como depósitos de ideas. Así como las palabras están "desnaturalizadas" (desprendidas del valor común de un diccionario) para cargarse de otra fuerza que les da su postura artificial en la frase, lo están también los tópicos. Las palabras y los tópicos solamente significan en la cadena sintáctica (eje diacrónico). Góngora querría que nos olvidáramos para siempre de los paradigmas. Su literatura lleva al extremo máximo la llamada función poética.¹¹⁷

Los pastores de las Soledades no son sino cortesanos disfrazados que se divierten en una gran mascarada aristocrática. El poema bien podría ser el guión de una ópera para ser representada en los jardines de palacio.¹¹⁸

En fin, la naturaleza no existe para el Góngora maduro, sino como una naturaleza cultivada, matemáticamente cocinada en los tubos de ensayo de una gran industria transformadora:

117 Véase el ensayo "Lingüística y poética" de Jakobson en Ensayos de lingüística general.

118 En este sentido, el poema tiene más que ver con el ámbito cultural francés (agresivamente frívolo) que con el español (hipócritamente austero).

¡O bienaventurado
 albergue a cualquier hora,
 templo de Pales, alquería de Flora!
 No moderno artificio
 borró designios, bosquejó modelos,
 al cóncavo ajustando de los cielos
 el sublime edificio;
 retamas sobre robre
 tu fábrica son pobre,
 do guarda, en vez de acero,
 la inocencia al cabrero
 más que el silbo al ganado.
 ¡O bienaventurado
 albergue a cualquier hora! (Sol. I, 94-107)

El espectáculo del Mundo:

Llegó, y a vista tanta
 obedeciendo la dudosa planta,
 inmóvil se quedó sobre un lentisco,
 verde balcón del agradable risco. (Sol. I, 190-193)

El peregrino (el Hombre) es el sujeto pasivo (espectador) del "gran teatro del mundo". No puede sino estar pasmado ante tan increíble espectáculo ("Muda la admiración habla callando" Sol. I, 197). Todo en un constante devenir desfila frente a su mirada atónita. El mundo se ofrece como un festín interminable a los sentidos. Cuando el náufrago es depositado en la orilla salvadora ("Del Océano pues antes sorbido, /y luego vomitado" Sol. I, 22-23), comienza el placer de sus sentidos, después de besar la arena como muestra de agradecimiento: el sol lo penetra, en la interpósita persona de su vestido; lo seca amorosamente:

que lamiéndolo apenas
 su dulce lengua de templado fuego,
 lento lo embiste, y con süave estilo
 la menor onda chupa al menor hilo. (Sol. I, 38-41)

Este tipo de sensualidad es uno de los regalos frecuentes del poema. Al peregrino se le halaga el tacto, el olfato, el gusto, el oído y, sobre todo, la vista. El mundo es un cuerno de la abundancia que derrama sobre él sus favores. Ya que el sol hizo desaparecer las señas del océano en su vestido (rito de iniciación en figura de un antibautizo), se dispone a profanar la tierra con sus pasos. Guiado por la luz de una fogata llega a la cabaña de unos cabreros y ahí regalan su oído con un canto de bienvenida. Le ofrecen luego rústicos manjares (leche y cecina que necesitan para cuajarse todo un desfile de palabras; veinte versos [142-162] para que logremos ver en la mesa ese refrigerio). Duerme y toma fuerzas para seguir escribiendo los halagos del mundo. Un grupo de zagalas le brinda sus cantos, bailes y belleza. Siempre como una suerte de desfile sin fin. El mundo observado lo comienza a devorar:

De una encina embebido
 en lo cóncavo, el joven mantenía
 la vista de hermosura, y el oído
 de métrica armonía. (Sol. I, 267-270)

Está en esa encina como en el seno materno, como en los brazos de Gea, la diosa paridora. Ante sus ojos pasan en procesión (no religiosa sino profana) "los regalos que traen los serranos a las bodas".¹¹⁹ Presenciamos una especie de fiesta de Corpus

119 Ver las notas de John Beverley a su edición de las Soledades. Ahí explica magníficamente este pasaje, pp. 88 a 90.

a la manera profana. Así pasa todo el resto de las Soledades: discursos, quejas amorosas, cantos alternos, justas deportivas, formas de trabajo y diversión y más y más encadenamientos de actividades que sirven a un solo propósito: el halago del sentido. El "gran teatro del mundo" gongorino no es la puesta en escena de la ideología católica, como en Calderón, sino la arquitecturación de las glorias profanas. La tierra es engendradora de placeres y no de culpas y castigos. Nuestro espacio no es el del paraíso perdido sino el del eterno edén.

Así como el peregrino disputa las bondades del mundo, el lector del poema se deleita con las de la poesía: desfile concertado de imágenes y voces.

La fugacidad de la vida:

Los fuegos (cuyas lenguas ciento a ciento
desmintieron la noche algunas horas,
cuyas luces, del Sol competidoras,
fingieron día en la tiniebla oscura)
murieron, y en sí mismos sepultados,
sus miembros, en cenizas desatados,
piedras son de su misma sepultura. (Sol. I, 680-686)

Difícilmente encontraremos en la poesía del siglo XVII un tópico de mayor importancia y peso que el que tiene el carpe diem¹²⁰. Es el punto central del tan nombrado "desengaño". La vida no es eterna, se nos escapa entre los dedos. La muerte está ahí, siempre presente. En consecuencia se nos invita al goce del instante;

120 Es un tópico que se presenta en muchos momentos de la historia literaria. Véase el libro de Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina.

porque se acaba, porque se va, porque se resuelve en nada. El proceso degradatorio tierra, polvo, humo, nada (con sus variantes) se presenta en muchísimas ocasiones, sobre todo en la forma del soneto. Carilla menciona, a manera de ejemplo, los nombres de "Góngora, Lope, Pérez de Montalván, Medrano, Salcedo Coronel, Quevedo, Pacheco, Melo, Calderón, Sor Juana, Pedro de Oña"¹²¹.

Es claro que no puede faltar en Gracián:

la salud le falta, la edad se pasa, el mal le da priesa,
el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no
llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le
coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición
le deshace, el olvido le aniquila: y el que ayer fue hombre,
hoy es polvo, y mañana nada.¹²²

Es evidente la raíz cristiana de esta imagen de la corrupción. En Quevedo se presenta innumerables veces con ese matiz cristianizante. En cambio, en Góngora pierde su carga metafísica, y más que angustia denota pasión vital por el instante. El más claro ejemplo lo encontramos en el soneto que es ya lugar común en las citas gongorinas:

Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñado al sol relumbra en vano,
Mientras con menosprecio en medio el llano
Mira tu blanca frente el lilio bello;

Mientras a cada labio, por cogello,
Siguen más ojos que al clavel temprano,
Y mientras triunfa con desdén lozano,
Del luciente cristal tu gentil cuello;

121 Emilio Carilla, El barroco literario hispánico, p.151.

122 Baltazar Gracián, El criticón, tomo I, p.114.

Goza cuello, cabello, labio y frente,
 Antes que lo que fue en tu edad dorada
 Oro, lilio, clavel, cristal luciente,

No sólo en plata o viola troncada
 Se vuelva, mas tú y ello juntamente
 En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

A Góngora le importa más la arquitectura del poema que su posible mensaje filosófico o emotivo. El soneto es, en el fondo, un simple juego de correspondencias: cabello, oro, sol; llano, frente, lilio; labio, clavel; cristal, cuello. El oro declina en plata; el amarillo en blanco; lo rubio en canoso; la juventud en vejez. Lo que es a los astros, es al cuerpo humano. Lo que es a la naturaleza, es al hombre. Todo se resuelve en "nada", que es la metáfora final: el mundo es nada. Pero hay un "mientras" que es la posibilidad de gozo, y, en eso resulta la propuesta. La última realidad del mundo es la nada, pero hay un tiempo para llegar a ella. Es éste el espacio del hombre, la dimensión del placer. Lo que define al hombre, en esta instancia, es su capacidad de gozar el mundo. El peregrino de las Soledades es un ser para la satisfacción de los sentidos. Porque sabe que al final está la nada, se deja poseer por el instante que lo va modelando. El poeta, para darle aliento a su literatura (el peregrino), le recuerda de cuando en cuando su ser efímero y para eso utiliza el tópico del carpe diem. Hace de él una imagen gozosa más que una idea angustiante:

mariposa en cenizas desatada (Sol. I, 89)

En esta imagen resume muchas otras. Es, además de la expresión

de ese tópico, la presencia del mito del Ave Fénix que vendría a plantear un contrapunteo entre mortalidad e inmortalidad. La mariposa se convierte en cenizas, es decir, muere. Pero como el verbo que se usa para hablar de esa transformación es "desatar", nos habla de una liberación, es decir, de vida. En el relato de las andanzas del peregrino, la imagen se refiere a la luz que da la leña que sirve de fogata a los pastores. Podemos leer, entonces, que el peregrino es una mariposa atraída por la luz y que en ese fuego va a morir su ser pasado (cortesano) para que pueda vivir su ser presente (pastor, labriego, pescador). Son las Soledades las Metamorfosis de Góngora. Al morir Ovidio nace Góngora para mantener con luz la flama. La mariposa es igual al "engaño colorido" de Sor Juana así como las "cenizas" son la suma de polvo y nada.

En otras imágenes similares se encuentra el mismo concepto:

pira le erige, y le construye nido (Sol.1,465)

Aquí predomina la imagen mítica del Ave Fénix, pero el fondo es el mismo, la cercanía entre vida y muerte.

que el alma por los ojos desatada (Sol.1,748)

Son los ojos (cuerpo) la cárcel del alma. Por esas ventanas ve el alma las bellezas del mundo. Por ahí escapa para perderse en la dimensión de lo ilusorio.

Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no sólo en poco vaso,
mas su rüina bebe,
y su fin, cristalina mariposa,

no alada, sino undosa,
 en el Farol de Tetis solicita. (Sol.,II,1-8)

Así comienza la Soledad Segunda. El arroyo ("cristalina mariposa") viene a morir atraído por el farol del mar. Conjugamos las imágenes en una sola: la mariposa atraída por el propio resplandor de su muerte. El peregrino, el alma y el arroyo son la misma mariposa desatada, transformada. El lector de las Soledades es, también, víctima final de los resplandores del poema.

No más glosas. Corremos el peligro de perdernos. Dejemos que el lector, con su propia soledad, se pierda.

11. Transfiguración final de la imagen

Góngora es la tierra de cultivo de una revolución poética. Su postura es furiosamente radical. Hace de la poesía un juguete de la inteligencia. Recarga en la forma todo su peso. Transforma el trabajo poético en una empresa. Se libera del lastre de lo emotivo y lo histórico en cuanto funciones inmediatas. Resume la tradición para que ella misma termine por negarse. Sabe reconocer que lo nuevo viene de lo viejo. Su renovación consiste en cambiar la dosis de las sustancias empleadas en la fabricación de poemas. Les da una calidad hiperbólica a todos los procedimientos. Lleva a su extremo el uso de la retórica. Sin ninguna medida, tuerce la sintaxis y desplaza las palabras de su habitual carga semántica. Se deja llevar, en fin, por su afición a lo desmesurado. Se diría que las Soledades es un poema que metamorfosea cuanto toca,

pero no es así. Más que metaforizar, transforma, transfigura, usa la metamorfosis casi tanto como Ovidio; la metáfora, en estricto sentido, la usa muy poco. Su escritura construye, más que metáforas, imágenes¹²³. La metáfora condensa el objeto, la imagen lo distiende. La poesía altamente metafórica tiene una calidad sintética. A Góngora le interesa más la expansión que la síntesis. Se entretiene en la demora del camino y se afana poco por la meta. Las constantes perífrasis le sirven para hacer más evidente la importancia y densidad de su discurso. Recordemos el momento de la descripción de los regalos para las bodas. Un serrano lleva colgando un atado de gallinas que no nombra sino mediante la alusión a su "lascivo esposo vigilante". Gracias a las perífrasis, el gallo, entonces, "doméstico es del Sol nuncio canoro" (Sol. I, 294). Finalmente la perífrasis encierra dos metáforas, pero dentro de un proceso de expansión. En la poesía gongorina tiene más peso la adjetivación que la referencia sustantiva. Son muy frecuentes los epítetos metaforizantes que al principio nos dan la apariencia de simples metáforas:

Durmió, y recuerda al fin cuando las aves,
esquilas dulces de sonora pluma, (Sol. I, 176-177)

El epíteto de "aves" es similar a los que usa Homero (aurora, la de rosados dedos).

Dice en la Soledad Segunda:

el Gerifalte, escándalo bizarro
del aire, honor robusto de Gelandia, (Sol. II, 753-754)

123 Dice Dámaso Alonso en sus Estudios y ensayos gongorinos, "llamo 'imagen' a la relación poética establecida entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos (los dientes eran menudas perlas); llamo metáfora a la palabra que designa los elementos irreales de la 'imagen', cuando los reales quedan tácitos (las perlas)

En este episodio de la descripción de los pájaros de caza, acumula en forma obsesiva los epítetos. La expresión se dilata y se tensa al máximo gracias al uso constante de este disparadero retórico. No queremos adentrarnos más por este camino, porque estamos seguros de perder el paso. Nuestro propósito no va más allá del simple señalamiento de que la intención de Góngora, en el fondo, no es más que una: transfigurar los objetos, convulsionar la retórica, tergiversar la sintaxis, revolucionar nuestros conceptos literarios; en fin, mover el tapete sobre el que estaba plácidamente sentada la poesía.

La poesía de Góngora es un objeto reactivo a la crítica. Tiene razón Lezama Lima cuando dice: "Pretenden leerlo críticamente y piérdense el tropel, sus remolinos y desfiles"¹²⁴. Será mejor no perderle ni tropel ni remolinos ni desfiles. Será mejor dejar el poema para la soledad de una lectura.

La Soledad Segunda es un poema inconcluso, ¿quiere esto decir que es un poema abierto? Afirma Beverley que el poema todo es como un "naugragio" de la poesía. "El efecto del truncamiento que Góngora opera en la Soledad Segunda consiste en que el lector se aliene del poema y se vea obligado a acabarlo en otra parte"¹²⁵. Nunca terminaríamos de nombrar a los poetas que han continuado la escritura de sus propias soledades. Góngora tiró los dados e innumerables poetas los han recogido. Resulta inútil el especular por qué el poema quedó trunco. ¿En qué cambia la realidad presente

124 Lezama Lima, "Sierpe de don Luis de Góngora" en Lezama Lima, antología presentada por Armando Alvarez Bravo, p.193.

125 John Beverley en el prólogo a su edición de las Soledades, p.60.

del poema el aceptar que el plan original era escribir cuatro soledades? En nada. El poema, tal como se nos presenta, es un objeto ya necesario para la configuración de la poesía universal. Ese hueco final nos sirve ahora para hablar de un trabajo en progreso siempre constante, como ése que soñaba Joyce en su novela imposible. A los lectores del siglo XX nos es más comprensible la idea de lo "incompleto" en la obra de arte. El factor que falta es el espectador. Nuestro siglo le ha dado un lugar activo a quien siempre fue un voyeur. Ya Góngora sabía que su lector no podía permanecer impasible. Vimos cómo lo obliga a la acción por medio de la "dificultad". Si el ser humano es un peregrino (hombre sin el amparo de Dios) en el mundo, el lector debe ser también un peregrino (hombre sin amparo del poeta) en la poesía.

Llegamos a un primer final en esta lectura del poema que es cuatro poemas. No pudimos decir mucho de lo que teníamos en mente. Siempre se le escapará de las manos una obra de tal naturaleza al crítico ingenuo o al erudito, a todo tipo de crítico. Sin embargo, sentimos nuestra misión cumplida: dimos una imagen del poema que nos va a permitir saltar a los otros. La propuesta de Góngora configura una nueva visión poética que tiene su razón de ser en la creación de otros poemas. Se encarna una forma que posteriormente se desata en realidades poéticas diferentes: "mariposa en cenizas desatada".

Representa las Soledades la capital de un ámbito poético. ¿No es también el Quijote cabeza de toda la novelística moderna?

Nuestra lectura conjunta tiene la pretensión de crear un campo poético generador de energía en la imaginación del lector. Quizá con este procedimiento podamos otorgarle un más alto grado de potencia a la lectura.

Así son las Soledades, un error eterno y ¿sin sentido?

01086

Zij 1

SOR JUANA

El Sueño en cenizas desatado



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRA
ESTUDIOS SUPERIORES

"No es bueno que el hombre no
vea nada; no es bueno tampoco
que vea lo bastante para creer
que posee, sino que tan sólo
vea lo suficiente para conocer
que ha perdido"

Pascal citado por Lezama

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

V.2

1. Unas líneas en el aire

La semilla vuela. Nace en otro espacio. En otro mundo nace.
Narciso se contempla en un distinto espejo. Se transfigura el
cuerpo en alma.

El Sueño es una transformación de las Soledades. Es una
de las muchas chispas de aquella "mariposa en cenizas desatada".
En el universo formado por cuatro poemas hay un motor primero
que engendra tres nuevos discursos. Cada uno carga con la fuerza
del anterior y el último da la vuelta en círculo para cargar (darle
energía) también al primero. No hablamos de influencias. Nos
referimos a simpatías, correspondencias, afinidades electivas. Es
decir: todo lo que puede estar comprendido dentro de una hermandad
poética. En la literatura se generan círculos y líneas progresivos.
Los cuatro poemas representan la metamorfosis (en el sentido ovidiano)
de una sola idea: el ser que cae en la debilidad/fuerza de su ya
ineludible condición humana.

Esta proposición tiene que ver con lo que señala Foucault:

Se habla a partir de una escritura que forma parte del
mundo; se habla al infinito de ella y cada uno de sus signos
se convierte a su vez en escritura para nuevos discursos;
pero cada discurso se dirige a esta escritura primigenia
cuyo retorno promete y desplaza al mismo tiempo.¹

La poesía (como toda la literatura) se desplaza dentro de
una cámara de resonancias (salón de espejos) que conforman los
grupos de sangre similar y vocación de incesto. "El poema antes

1 Michel Foucault, Las palabras y las cosas, p.49 La cita en su contexto
habla de otro problema. Sin embargo, descontextualizada, sirve a nuestro
propósito.

de manifestarse se halla escondido en el precedente", afirma Sergio Fernández; y agrega, "en Lope o en Quevedo ya se observa a Sor Juana"².

Según nuestro artificio crítico, al Sueño le corresponde el papel del aire. El poema gongorino, que ha sido engendrado por la tierra, se levanta convertido en sombra (piramidal y funesta) y aspira, ahora, a profanar los aires, esa materia volátil del sueño de una monja. El poema de Sor Juana está destinado a la fugacidad del aire, pero es un vano empeño. Tan alto atrevimiento (conocer el fuego primero) no puede aspirar más que a la derrota, pues los sueños, sueños son. El sueño es un garabato pintado en el aire, un soplo humano que se desdibuja en el momento de alcanzar su solidez. Si la tierra es el espacio de un gozo asegurado, ¿para qué pretender un delite mayor —pero inseguro— en la aspiración al vuelo? De esta vanidad nos habla el poema de Sor Juana.

2. Sor Juana, una presencia omnívora

Si Góngora no quiere estar presente en su poema, Sor Juana, en cambio, no puede alejarse de él. En el fondo, las dos actitudes corresponden al mismo síndrome de poeta narciso. Góngora no refleja su personalidad en el poema porque sabe que debe morir para que el ser de palabras nazca. Sor Juana sí se presta al

² Sergio Fernández, La copa derramada, p.42. Obviamente no sólo de Góngora vive Sor Juana, sino de Calderón (Lope y Quevedo como ya menciona la cita), San Juan de la Cruz, Herrera, Petrarca, Dante, Ovidio, Virgilio, Homero y una infinita hilera de puntos suspensivos.

teatro del reflejo porque sabe que, al final, no es más que un engaño. Ambos poetas se convierten en su poema, pues saben jugarles el juego a las transformaciones de Narciso.

Cuando quisimos hablar del Góngora de carne y hueso, terminamos hablando del poema. Comprobamos que la obra gongorina no necesita a su creador. En cambio, cuando se habla de los poemas de Sor Juana, se termina siempre hablando de su personalidad mitificada. Su presencia lo abarca todo. La obra sorjuanina no se puede desprender de su creador. A todos enreda en los hilos de su personalidad. Hasta ahora nadie ha escapado de la contemplación —fascinada y obsesiva— de ese "engaño colorido" que es su retrato histórico-mítico. Sus enigmas vitales terminan por atraer más fuertemente que su propia poesía. Todos los estudios sorjuaninos declinan en miradas morbosas que se pierden en la contemplación de la ropa sucia de una monja poeta. Los apuntes del padre Calleja —su primero y único biógrafo directo— se vienen repitiendo hasta la saciedad: que si aprendió a leer a los tres años, que si tuvo el deseo de vestirse de hombre para ir a la universidad, que si fue la joven prodigio de la corte virreinal, que si al final se deshizo de sus libros y se dedicó a cuidar a sus hermanas enfermas. Frente a esto, se cita también en forma maniática su propia voz en una carta pretendidamente autobiográfica, el texto conocido como Respuesta a Sor Filotea (1691). Muchos críticos creen lo que ahí dice como si hablara el evangelio. No queremos darnos cuenta de que se está burlando de la autoridad eclesiástica que la acusa. Cuenta trivialidades anecdóticas como el pulpo que se defiende al expulsar

nubes de tinta. Ninguno de sus contemporáneos cayó en el engaño, la prueba es que la obligaron a cumplir lo que al principio le planteaban como una súplica. Renunció a su propio ser porque así convenía a las necesidades del ser histórico que la sostenía. Entre ser y ser siempre hay uno con mayor peso. Los que no somos sus contemporáneos sí caemos a cada paso en sus engaños. ¿No hay quien se atreve, acaso, a probar el "empirismo" -avant la lettre- de Sor Juana, basándose en sus revelaciones de lo que hacía en la cocina cuando se le impidió temporalmente el acceso a sus libros? La Respuesta es un documento que habla de una defensa legal y moral, apoyada en todos los mecanismos retóricos de la más vieja cepa neoescolástica. Sabemos más de ella con uno solo de sus versos que con todo el contenido de la carta. Es verdad que finalmente la carta nos revela muchas cosas, pero no a través de lo que dice, sino del cómo lo dice. En el tono enhebra la cortesanía con la humildad monjil y la erudición con la casta sencillez de una "ignorante". Borra las fronteras entre la humildad y la soberbia. Esconde el sarcasmo con la capa del más puro respeto. Es exhibicionista al desnudar su timidez y cortedad. Cubre con miel los huecos por donde quiere escaparse la cólera.

En verdad es más lo que ignoramos de la monja que lo que en realidad sabemos. Y ~~dad~~ que estos vacíos biográficos están colocados en tan estratégico lugar, nos inquieta tanto el llenarlos. Sabemos que vivió varios años en la corte (de los 16 a los 20 años), pero no sabemos si estuvo enamorada. Si leemos sus poemas amorosos,

llegamos a la conclusión de que quien tales cosas dice, no puede estar exento de una gran pasión. El juego de las especulaciones corre desenfrenadamente. ¿Amó a uno, dos o más caballeros desconocidos? ¿A la virreina que la protegía? ¿Traspasaron el terreno de la castidad algunas de esas sus pasiones? ¿Nunca quiso a nadie como a sí misma? Una vez más no queremos darnos cuenta de que nada de esto importa para la lectura de los textos. Sor Juana se burla de nosotros nuevamente al enredar los planos vitales y poéticos. Decimos que es un absurdo seguir buscando en la realidad biográfica de Sor Juana el sustento a su poesía, y no podemos dejar de hacerlo.

Góngora y Sor Juana representan el blanco y el negro de un peso biográfico. Nada para uno y todo para el otro. Las Soledades y El Sueño tienen la misma carga de trabajo intelectual en su factura. ¿Por qué, entonces, creemos que para uno es importante la persona del poeta y para otro no? La diferencia está en la diversidad escenográfica de cada caso. Cada cual juega en diferente teatro de la geografía, la historia y la circunstancia vital. Español uno, criolla la otra. Manierista uno, ¿barroca? la otra. Sin dudas de identidad uno, con todas las dudas del mundo la otra. Esto le corresponde ser a la monja: lo otro, lo apenas conocido, el reflejo. Góngora cabe perfectamente dentro de su historia. Sor Juana no es más que una rara avis, un caso curioso; no cabe en su historia.

Hemos configurado una Sor Juana a la medida de nuestras apetencias. Así como necesitamos llenar la historia nacional de héroes

que apuntalen nuestro fervor patrio, necesitamos llenar la literatura de figuras relumbrantes que sostengan la tan buscada identidad cultural. Tenemos hambre de cuerpos que llenen la sección nacional de nuestro museo de cera. La efigie de Sor Juana es moneda de cambio para millones de mexicanos, su poesía se les ha impuesto a quienes tienen la dicha de viajar en el vehículo de los alfabetizados. El culto por la moja es privilegio de unos cuantos exquisitos.

Sor Juana ha sido siempre objeto —por una ley casi fatal— de una curiosidad malsana. Sorprende a todos su inteligencia e información (¿Porque es mujer?). En la corte virreinal se le adora y se le exhibe (¿Porque es hermosa?). Despierta la ternura de quien la ve y la trata (¿Porque es hija bastarda?). Sus hermanas de convento viven un pasmo eterno frente a tan extraño espécimen religioso (¿Porque devora libros con furor incontenible?). En la feria virreinal Sor Juana fue una especie de monstruo para una vitrina.

Propios y extraños hemos caído en la fascinación de sus enigmas. Son muchos los extranjeros que se han acercado a su figura. Siempre hay un dejo de curiosidad folclórica en sus estudios. ¿No es apetitoso el bocado que puede ofrecer una monja poeta, habitante del México colonial? Y mucho más si a su alrededor se han ido tejiendo coloreadas fábulas. Se llega al extremo de convertirla en paciente de un sillón psicoanalítico. El hispanista alemán Ludwig Pfandl no resiste la tentación y la convierte en el objeto de esa moda analítica. Escribe un libro de título pomposo: Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique. Sobre todo le interesa

esta última. Se le olvida que está frente a un ser de papel y constituye una "personalidad conflictiva". Analiza eso que quiere ver como sus "desórdenes neuróticos". Sus afecciones son: "complejo de virilidad", narcisismo, tendencias maniaco-depresivas, ansiedad neurótica de venganza contra el sexo masculino, manifestada en un deseo de emasculación de sus atacantes; y sublimadora genial del ansia sexual en un afán de "saber y curiosear".³ A Pfandl lo pierde su necesidad desacralizadora y la urgencia de poner en práctica sus conocimientos del psicoanálisis. Su camino tuvo varios continuadores totalmente dignos de olvido.

La vida de Sor Juana ha sido motivo tanto de novelizaciones de consumo popular,⁴ como de reflexiones de nuestros más reconocidos intelectuales. Quizá todavía tenga que pasar algún tiempo para que la personalidad de Sor Juana no pese tanto en los estudios de su obra. Por ahora no podemos escapar, todavía, a esa especie de fatalidad en los estudios sorjuaninos. Es muy poco lo que se puede agregar, para el conocimiento de su biografía, a los datos que nos ofreció el padre Calleja.⁵ Los hallazgos de nuevos documentos, en verdad, no añaden mucho a este conocimiento. Ahí están las

3 Las citas que alcanzan el nivel más alto de humor involuntario se pueden consultar en las páginas 91, 93, 95, 99 y 115. Este libro tuvo una secuela, que alcanza su momento más aberrante en Intento de Psicoanálisis de Juana Inés de Frede Alva de la Canal.

4 En la colección "Populibros La Prensa" se editó la novela que lleva varias ediciones, titulada El secreto de Sor Juana de Patricia Cox.

5 Esta biografía la podemos encontrar reproducida en el libro compilado por Francisco de la Maza, Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1692), pp. 139 a 153.

obras, ¿por qué no aprendemos a dialogar más profundamente con ellas? Tiene razón Octavio Paz cuando dice que hemos visto con ojos románticos una figura que no lo es.⁶ Muchos estudios sobre Sor Juana tienen la virtud de despertar los arrebatos líricos de sus autores.⁷ El más claro ejemplo de esto sería el libro de Anita Arroyo, Razón y pasión de Sor Juana. La "pasión" nubla todo lo que se dice y, tan es así, que al final no queda nada. Estas páginas no escapan de esa compulsión, por más que quieran esconderse en una ironía que no puede rebasar los límites de lo burdo. Sor Juana es así, instigadora de múltiples desvíos.

En verdad, ¿estará tan presente la personalidad de Sor Juana en su creación literaria? ¿Será una especie de Lope de Vega ultramarino? Afirma Pfandl cuando se vuelve cuerdo:

en el círculo de la literatura universal no se dan muchas obras poéticas en las cuales hayan dejado fluir sus creadores, como Juana Inés lo ha hecho aquí, tan íntegramente toda su vida interior y todo su dolor espiritual.⁸

Si lo que dice Pfandl fuera cierto, podríamos inscribir a Sor Juana como la precursora del romanticismo. Estamos confundiendo

6 Al comentar en su libro Sor Juana Inés de la Cruz (Las trampas de la fe), uno de esos puntos oscuros en la biografía de la monja, nos dice: "Esta interpretación de la decisión de sor Juana fue un equívoco sentimental que se convirtió inmediatamente en un error crítico: leer con ojos románticos un texto barroco".p.143

7 Ezequiel A. Chávez dice de Juana cosas como: "una rosa no puede vivir sino aromando el ambiente".

8 Ludwig Pfandl, Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique, p.208

los planos de la anécdota biográfica con la obra artística. Sor Juana nunca dice más de su persona que lo que dice Góngora. Es decir, muy poco. Sor Juana nos engaña más, es más embustera, más ladina. Y la culpa la tiene su propia realidad histórica. Vive en una colonia donde el pretender constante esconde el propio ser. No hay pasión en sus obras porque la razón debe estar siempre alerta, pues es una forma de defensa. Si hubiera nacido en la época romántica, ¡cuántos desgarramientos interiores nos habría contado! Pero no, su poesía es cortesana, fría, calculadora, artificial, engañosa. Los sentimientos que se escapan de sus versos están medidos por un cerebro siempre despierto. El amor de los sonetos más famosos nunca deja de ser la asimilación de una cultura petrarquista. No estoy negando la proyección de un sentimiento en el lector (no sería obra artística entonces), estoy negando la "forma" de comunicarlo. La poesía del XVII siempre interpone la retórica entre el autor y el lector. No crea la posibilidad de comunicación directa ("de corazón a corazón") que busca el escritor romántico. Aunque pensemos que estamos oyendo la voz del poeta cuando nos dice: "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba", no es verdad. La "naturalidad" está lograda, no por un desnudamiento anímico, sino por una maestría en los usos retóricos. Tan producto del artificio es su más elaborado poema (El Sueño), como su más simple villancico. No sería como es la poesía de Sor Juana si en realidad nos mostrara su "vida interior" y su "dolor espiritual". Juana Inés no puede negar que pertenece a un mundo cortesano donde no está permitido mostrar los sentimientos desnudos. Tiene que

jugar con los valores cortesanos. Juega a estar enamorada. Juega a ser religiosa. Juega con la humildad y el decoro, con la obediencia y el respeto. Se desvive por alabar el sistema de valores imperante. Es zalamera, hipócrita y servil porque así conviene a las leyes donde está inscrita. Nunca es sentimental ni clara ni directa. Es como tiene que ser ante su historia y ante su circunstancia particular. Para exaltar su figura se le cuelgan medallas y milagros a diestra y siniestra, sin reflexionar que estamos momificando a quien por su obra artística necesita estar vivo. Sor Juana tiene su lugar en nuestra historia cultural porque escribió el Divino Narciso, los sonetos y El Sueño. No todo lo que escribió tiene el mismo nivel de calidad, ¿lo tiene toda la obra de Lope, de Quevedo o Góngora? Su poesía cortesana —escrita para pagar los beneficios que recibe de la corte— no es ni mejor ni peor que la de cualquiera de sus contemporáneos. No necesitamos sacralizar a una figura que se hizo real y tangible gracias a su producción poética. ¿Qué le añaden a su "gloria" juicios tan absurdos y precipitados como el que afirma que "Freud tuvo en este Primero Sueño su más remoto antecedente"?⁹ Sor Juana es un poeta y no una Juana de Arco del Nuevo Mundo:

quiebra Juana, allá en su corte virreinal, las primeras lanzas en contra del escolasticismo rígido, anquilosado y frío, y se adelanta intuitivamente al pensamiento científico moderno.¹⁰

Juana no quiebra nada ni le interesa quebrarlo. Ideológicamente

9 Anita Arroyo, Razón y pasión de Sor Juana, p.96

10 Anita Arroyo, op.cit., p.144

es escolástica, anquilosada y fría. Y no intuye ningún "pensamiento científico moderno", pues lo que le ayuda a sobrevivir en su medio es su tradicionalismo, su respeto por la ortodoxia. Ni Góngora ni ella -lo dicen explícitamente-¹¹ quieren buscarle ruido a la inquisición. Si en realidad llegó a conocer el pensamiento cortesano, no tuvo la urgencia de inscribirse en la "modernidad" de la duda ..metódica. Su "método" de conocimiento es aristotélico, por un lado, y tomista por el otro. Su esporádica amistad con Carlos de Sigüenza y Góngora no llegó a inyectarle el cambio ideológico que significaba la construcción del criollismo. Ideológicamente Sor Juana no era criollista sino virreinal. No hubiera sobrevivido con una postura diferente. Ya era bastante sediciosa con ser una mujer que estudiaba y escribía. Y con ser una monja poco inclinada a las tareas espirituales. Sus audacias fueron muchas, pero no tenemos por qué magnificarlas hasta grados tan absurdos. ¿Alguien cree seriamente que fue una "feminista" por acusar a los "hombres necios"? Defendió sus derechos de ser individual y nunca tuvo una conciencia de "clase

11 Dice Góngora, "y que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca Theología me disculpa: pues es tan poca que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje." Citado por A. Reyes, Obras completas, tomo VII, p.47. Y dice Sor Juana en la Respuesta, "que el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna".p.443. Un poco más adelante, dice: "Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio",p.444 de las Obras completas.

femenina". Hubiera sido un hecho incongruente con la realidad histórica. Siguió siendo un juguete de la corte, aun cuando ya estaba en el convento:

iban allí, en consecuencia, a su locutorio, en los días y a las horas de recibo, damas y caballeros; lo más granado de la alta sociedad mexicana; el virrey y la virreina in capite; y allí, como antes en la corte de la virreina, siguió aplaudida y festejada Juana Inés.¹²

Si su actitud hubiera sido de rebeldía, no habría logrado escribir y publicar ni una sola línea. Tuvo que ser vocera de las bondades virreinales (en sus dos filos, político y religioso) para poder llevar a cabo su tarea literaria. Cuando quizá podría haber empezado a ser peligrosa, el aparato ideológico mismo le quitó su apoyo y la precipitó a su destrucción. Mientras fue la "menina" de la corte, tuvo reconocimientos, halagos y fama. Mucho más altos de los que hubiera deseado Góngora. Una pobre mujer, monja, de sangre plebeya y novohispana logró lo que nunca pudo un gran hombre, sacerdote, de "noble cuna" y peninsular: ver su obra publicada.¹³ Dice Francisco de la Maza que "cada año le llegaba a San Jerónimo una nueva edición y a veces dos, como en el de 1692."¹⁴ Nunca tuvo enemigos por sus propuestas estilísticas, como los tuvo Góngora. Y esto se debe a que tampoco en este

12 Ezequiel A. Chávez, Sor Juana Inés de la Cruz (Ensayo de psicología), p.36

13 En 1689 se publica en Madrid una muestra muy importante de su obra en Inundación Castálida.

14 Francisco de la Maza en la "introducción" a su recopilación conocida como Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia, p.45

terreno quiso ser revolucionaria. Escribe más de medio siglo después (entre 1667 y 1691) que el maestro y sigue al pie de la letra la propuesta de las figuras clave de la poesía de los siglos de Oro. Es un epígono de la brillantez manierista y barroca. La situación colonial hace posible (y creíble y efectivo) este retraso cronológico. Sor Juana escribe en los años muertos (en comparación con el fenómeno que se había dado antes) de la literatura peninsular. Sus enemigos sólo se descubrieron al final y fueron de otro tipo. Atacaban a su persona y no a su obra. En el fondo fue víctima de algo que ella misma no propició. El año de 1692 fue un año clave para el largo proceso de deterioro del régimen colonial.¹⁵ Sor Juana muere en 1695 y su fama sigue creciendo. En 1700 se publica el libro Fama y Obras póstumas donde se recogen los más exaltados cantos a la grandeza y gloria de la "décima musa". El mito de Sor Juana empieza a correr suerte por el mundo.¹⁶ Sólo El Sueño empañó a veces los elogios. Se habla mal de este poema cuando se relaciona con la "oscuridad gongorina". En nuestro siglo es un poeta quien va a reverdecer la idolatría juanina: Amado Nervo.¹⁷ Se idolatra románticamente una personalidad y ésta casi logra desaparecer la obra creativa. Se conocen muy mal los poemas,

15 Fue un año casi apocalíptico, donde se vieron sublevaciones, hambre, terremotos, inundaciones.

16 Véase la ya citada compilación de Francisco de la Maza, donde encontramos esas noticias elogiosas que van de 1667 a 1892.

17 En 1910 Amado Nervo publica un estudio que se llama Juana de Asbaje.

pues no es sino hasta 1951 cuando Méndez Plancarte nos ofrece una edición crítica de sus obras. Con esta edición se nos hace accesible el conocimiento más cabal de una obra que se estaba perdiendo en la niebla de una personalidad. A partir de entonces estamos en la posibilidad de quitarle el carácter idolátrico a nuestra percepción de tan genial poeta. Y digo "estamos en la posibilidad", porque el fenómeno del espejismo personal está lejos de haberse perdido. Dice Marié-Cécile Benassy-Berling en 1983 que "la vida de Sor Juana fue una especie de aventura heroica de la inteligencia".¹⁸ Estoy de acuerdo en que fue una aventura de la inteligencia, ¿pero por qué "heroica"? Todo se le fue facilitando para que la siguiera. Tenía en el convento una celda de dos pisos, una criada, una esclava y más libros que muchos profesores de la Universidad juntos. Su inteligencia siempre causó gracia. ¿No dicen que aprendió a leer a edad tempranísima? ¿No tenía a su disposición los libros de su abuelo? Como mujer no pudo ir a la Universidad y a fin de cuentas resultó su mayor privilegio. Tuvo todo su tiempo para la lectura y la escritura. Si se queja en la Respuesta de que las hermanas la distraen con su plática, lo mismo que el cumplimiento de sus deberes para con la comunidad religiosa, ¿es este tiempo perdido significativo frente a los largos días de un encierro conventual? Nunca tuvo que trabajar ni realizar tareas groseras de un ser común. Vivió de su inteligencia y de su pluma. Pagó con loas, villancicos y sonetos laudatorios la dote que le permitió vivir en el convento como cualquier dama rica de la corte.

18 Marié-Cécile Benassy-Berling, Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz, p.185.

¿Podríamos imaginarnos las delicias culinarias que alimentaron el cuerpo de tan privilegiada jerónima? Si cuatro mil volúmenes alimentaron su espíritu, ¿cuántas perdices, terneras, pollos de leche, higos, mameyes y postres delirantes nutrieron su cuerpo? No entiendo por qué fue "heroica" la aventura de su inteligencia.

No hay duda: el mayor enemigo de la comprensión de la obra de Sor Juana es su propia biografía. Ella misma intuyó siempre esta autodestrucción: "¡Rara especie de martirio donde yo era el mártir y me era el verdugo!", dice en su Respuesta.¹⁹ ¿Acaso tendrá razón, finalmente, el erudito Pfandl al calificarla de esquizofrénica?²⁰

Está en lo cierto Octavio Paz al decir que, "la personalidad poética de sor Juana no está en los elementos biográficos de sus poemas y tampoco en su estilo sino en su estética".²¹ Y no podemos dibujar esa "estética" -sea lo que sea tan monstruoso concepto- mientras no matemos nuestra pasión por la Sor Juana mítica. Y para lograr esto tendremos que ahondar sobre la historia y no sobre el mito. Dice Sergio Fernández:

Sor Juana pareció, pues, como lo que es: un ser refulgente, cuya medida histórica (comprendidos el sentido literario y el de la vida) apenas empezamos

19 Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", en Obras completas, tomo IV, p.452. Todas las citas se harán de esta edición.

20 Dice Pfandl en la obra citada: "En esto consiste también la mancomunidad poética entre Juana Inés y Luis de Góngora, quien fue un narcisista con fuerte tendencia esquizofrénica", p.229.

21 Octavio Paz, op.cit., p.191.

a vislumbrar en la actualidad.²²

El mito no estorba la cacería, al contrario, la hace más atrayente, pero siempre y cuando no devore éste a la imagen histórica que "empezamos a vislumbrar". Quizá es tan difícil el acceso a Sor Juana por lo arduo que ha sido entender la historia de nuestro periodo colonial. Por mucho tiempo esa época fue mitificada precisamente por el desconocimiento que la envolvía. Eran más las anécdotas que conocíamos sobre esa nebulosa Colonia que los datos de una historia de carácter científico. En las últimas décadas ha ido cambiando vertiginosamente este panorama. La Colonia dejó de ser un coto privado de los espíritus románticos y pasó a ser motivo de la historiografía moderna. Son ya incontables los volúmenes que nos están iluminando los puntos oscuros de ese momento. ¿Será ésta la infraestructura que va a permitir un más profundo conocimiento de la obra juanina?

3. El círculo virreinal

No podemos olvidar que la literatura mexicana se ha construido a golpe de superposiciones culturales. Y no es que este fenómeno sea una peculiaridad en sí. ¿Qué es la literatura española sino la acumulación de sustratos de las más diversas culturas a lo largo de su proceso histórico? ¿Y en qué medida no pasa lo mismo con toda la literatura occidental? En lo que necesitamos profundizar es en las características de este fenómeno. La cultura indígena sufrió una ruptura violenta con la conquista. La españolización

22 Sergio Fernández, Homenajes, p.8

de América se llevó a cabo, literalmente, a sangre y fuego. La cultura española no dejó muchos resquicios para la supervivencia de la cultura conquistada. El proceso de emergencia de esta última ha sido utilizado en muchos momentos como la posibilidad de una definición de "identidad" (nacionalismo).²³ Siempre con un sentido más mitificado que real. La conquista española –sobre todo en sus centros estratégicos– no dejó puertas a un posible sincretismo cultural. Ya en el siglo XVII la cultura autóctona parecía una antiquísima reliquia antropológica. El criollismo la utilizó como bandera antipeninsular y como la posibilidad de un auténtico mestizaje. La unión Guadalupe-Tonantzin y Santo Tomás-Quetzalcóatl fue una estratagema de ese movimiento político criollista.²⁴ Los centros

23 Nos dice Laura Benítez en su libro La idea de historia en Carlos de Sigüenza y Góngora que, "...en Sigüenza comienza a surgir la idea de una integración distinta: se es español y americano, se tiene a la vez un pasado cultural e indígena".p.110

24 Véanse el libro de Lafaye, Quetzalcóatl y Guadalupe y el ya citado en la nota anterior de Laura Benítez, donde dice: "La conciencia de la patria propia en relación a México sólo podía darse en los criollos, pues son ellos propiamente hablando los nuevos hombres, quienes la llevarán hasta sus últimas consecuencias. Eso se debe a que el español peninsular no tenía por qué sentirse mexicano; el mestizo no poseía suficiente bagaje cultural como para hacer de su situación de hecho algo consciente; y el indígena, sometido, asimilado o explotado, aporta elementos básicos a la construcción de la nueva nación, pero siempre en un plano de marginación, lo cual le impide cualificar positivamente el proceso de integración. p.128

culturales españoles se hicieron a imagen y semejanza de lo peninsular. La toponimia (Nueva España, Nueva Granada) no es más que una mínima muestra de ese programa de trasplante cultural. Obviamente no es éste un fenómeno singular en la historia, pero sí tiene variables que los estudios históricos se dan a la tarea de caracterizar. Nuestra historia colonial está todavía lejos de encontrar su configuración más nítida y profunda. La imagen cultural está aún nebulosamente trazada. Sin embargo, el desarrollo actual del proceso nos permite ver un rápido avance. Sin todos estos apoyos que nos da la historia, ¿cómo se podría ir más allá en la visión de nuestras figuras literarias? Hasta hace todavía poco tiempo los representantes de la literatura colonial mexicana se reducían a unos cuantos nombres. Muy lentamente la nómina se ha ido incrementando. Y no es que debamos "descubrir" figuras para hacer más importante ese período, sino que debemos desechar la idea de que culturalmente fue nuestra edad oscura (algunos historiadores la han comparado con la Edad Media occidental e incluso han hablado de una civilización neomedieval). Y así como el Medievo no estuvo sumido en la "oscuridad" e inmovilidad como se pretendió durante mucho tiempo, nuestra Edad Colonial tampoco puede ser vista como un punto muerto en la historia mexicana.²⁵

25 Dice Leonard Irving en su libro La época barroca en el México colonial, "La existencia de riqueza material, de una aristocracia privilegiada, la fuerte tradición feudal, y una corte virreinal que en opulencia rivalizaba con la de Madrid y estaba situada en espléndido aislamiento, crearon el ambiente propicio para la perpetuación de los ideales neomedievales de la Contrarreforma, y una atmósfera atractiva para los escritores económicamente privados."p.88

El concepto "oficial" de nuestra literatura sólo considera como tal, la producción que depende directamente de los dictados estéticos que se imponían desde la península. Y desde este punto de vista, la Nueva España estuvo siempre en desventaja, pues se le asignó el papel de reproductora cultural y no se le permitió generarla: "En realidad, los hombres cultos del virreinato estaban dedicados casi exclusivamente al estudio y a la perpetuación de una teología doctrinaria que, por doquier, gradualmente iba volviéndose caduca."²⁶

Las formas de vida en los círculos culturales eran la calca exacta (cuando no exagerada) de las del pueblo conquistador. Muy pronto se hizo patente la distancia entre la propia realidad vital y el aparato cultural superpuesto. Al posible artista se le colocó en la posición de ser, sencillamente, un artesano (reproductor de modelos que en el fondo le eran ajenos). La fiebre gongorizante, por ejemplo, la propició la misma necesidad metropolitana de españolizar sus propiedades territoriales. No iban a permitir que las culturas nacientes encontraran un camino en la diferencia, ya que esto era incongruente con el propio régimen colonial, pues traería su propia destrucción. A pesar de esto, era inevitable el surgimiento del criollismo. Pero éste no tenía muchos asideros culturales y terminó siendo un movimiento, más que nada, político. La cultura criolla no es mestiza más que en los renglones de lo cotidiano (trajes, costumbres, comida), ya que la llamada "alta cultura" es españolizada en un muy alto porcentaje.²⁷ Una entidad colonial es siempre reproductora

26 Leonard Irving, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, p.189

27 Leonard Irving es muy drástico al calificar, en su obra citada, esta "alta cultura": "accesibles a los criollos eran las profesiones

y no generadora de cultura. Sé que esta afirmación es reduccionista, pero no tengo los instrumentos para matizarla, y provisionalmente me es necesaria para los fines de este trabajo. En el fondo, toda cultura (aun la colonizada) crea sus propios parámetros expresivos, aun cuando sea de manera subterránea o marginada. Pero si en el caso de la Nueva España desconocemos gran parte de los mecanismos de la cultura "oficial", ¿qué no será en el de la "marginal"? Actualmente se están haciendo investigaciones en los archivos de la inquisición y tal vez de ahí nazcan otras ideas de lo que fue en realidad nuestra expresión literaria durante la Colonia. Lo que por ahora entendemos como literatura colonial no es sino la fiel reproducción de la literatura española trasplantada y centrada en los círculos cerrados de los dominios peninsulares: la iglesia, la universidad y la corte virreinal.²⁸

27 (cont.) de derecho, medicina y teología, pero la mayoría de ellos eran temperamentamente inadecuados para un esfuerzo intelectual sostenido (esta es una afirmación muy temeraria y sin fundamento) y su vasto ocio rara vez produjo algo más que cierto diletantismo y una corriente desenfrenada de versos rimbombantes. El neoescolasticismo de la época barroca estimuló la erudición superficial y el verbalismo huero con los cuales algunos criollos buscaron una superioridad compensatoria. Pero pocos se libraron de una conciencia de frustración que iba ahondándose y de una ulcerante antipatía hacia sus semejantes de cualquier raza o color.", p.74

28 Dice Leonard Irving en su obra Don Carlos de Sigüenza y Góngora que, "El siglo XVII en la Nueva España hizo surgir algo de literatura, claro está, pero casi enteramente en forma de guías religiosas, crónicas de misiones, tratados de teología y una corriente casi ininterrumpida de poesía gongorina, en su mayor parte insoportablemente gris y tediosa, con su empalagosa monerfa y artificialidad. Esta actividad literaria, relativamente escasa, fue cultivada por un grupo

Y esas expresiones no podían alcanzar los niveles más altos por su propia condición de lejanía del centro propulsor de las condiciones vitales que les daban vida. La problemática de la corte virreinal nunca podía ser la misma que la problemática de la corte en la metrópoli. Por ejemplo, el "desengaño" español no lo podía sentir un novohispano que estaba frente al proceso vital del desarrollo vertiginoso de una nueva ciudad y un futuro novedoso. Hay una incongruencia básica entre lo que expresan las manifestaciones artísticas que se tienen que reproducir y la circunstancia histórica que se está viviendo. La literatura colonial es una literatura de invernadero.

El caso particular de Sor Juana tiene mucho de extraordinario. Quizá por una serie de circunstancias que se fueron conjugando, no fue uno más de los "talentos" sofocados. Hay condiciones históricas que no permiten la emergencia de grandes figuras. La situación colonial puede ser una de ellas. Los colonizados producen materias primas y consumen ideología y cultura. Y recordemos que colonizados fueron también los criollos que representaban un peligro para la hegemonía peninsular.²⁹ A final de cuentas a Sor Juana le valió ser una

28 (cont.) infinitesimalmente pequeño y selecto de intelectuales, y que se destaca como un minúsculo edificio sobre una base inmensa, compuesta por una población aborígen ignorante e irredenta." p.189

29 Así explica Sigüenza y Góngora la situación de los novohispanos: "Piensan en algunas partes de la Europa y con especialidad en las septentrionales por más remotas, que no sólo los indios habitantes originarios de estos países, sino que los que de padres españoles casualmente nacimos en ellas, o andamos en dos pies por divina dispensación, o que aún valiéndose de microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional." Libra astronómica y filosófica, p.85

"indefensa" mujer. ¿No tuvo más dificultades en su desarrollo un Juan Ruiz de Alarcón, por ejemplo? Mucho de lo que digamos en este terreno todavía no deja de ser especulación y como tal tenemos que tomarlo. Lo único que no debemos olvidar es su carácter provisional.

Leonardo Acosta analiza muy certeramente algunos de estos problemas. Es muy claro y contundente cuando dice que en el Nuevo Mundo:

No hay libertad de comercio, no hay competencia, no hay iniciativa excepto para las nuevas conquistas, y una vez terminadas éstas, hasta las mismas formas de explotación se estancan. No hay nada creador, y llega a prescribirse explícitamente la extirpación de toda iniciativa creadora.³⁰

No puede ser de otra forma un régimen colonial como el que construyeron los españoles:

El papel asignado a las colonias es el de producir materias primas, que se extraen gracias al trabajo esclavo de indios y negros, base que sustenta la Utopía blanca hecha realidad. La metrópoli, mientras tanto, exporta productos elaborados, incluyendo la ideología y la cultura, los más elaborados de todos los productos humanos.³¹

Esta situación actúa como una fatalidad histórica y nada se puede hacer frente a ella. Sor Juana y todos los que escriben en la Nueva España (aun los españoles), son también colonizados. Beben de las fuentes peninsulares y se les ha negado el privilegio de generar posibles "diferencias", pues representan un peligro.

30 Leonardo Acosta, "El barroco de Indias y la ideología colonialista", en Comunicación y Cultura, núm. 2, p.126

31 Idem.

El criollismo no es sino ese enemigo sofocado durante mucho tiempo, pero causante, al final, de la inquietud independentista. El gongorismo novohispano es algo similar a lo que se realiza en la economía con los monopolios.³² Se le quiere dar a la poesía un carácter de entretenimiento cortesano. Como en Góngora se veía un "vacío ideológico", se pensó que podía ser lo más adecuado para el juego poético cortesano. Es precisamente la cortesanía el valor que mejor se adecuaba a la circunstancia colonial. Al cortesano del virreinato no le es dado más que "medrar, acomodarse al de arriba", como dice Acosta. Arduos esfuerzos costaba el "acomodarse"; a Sor Juana el poder virreinal la encontró y "acomodó" desde muy temprano. Aunque cambiaran los virreyes, ella supo tener siempre su lugar. No tenemos muchos datos acerca de las intrigas cortesanas en lo que se refiere a la situación de Juana. Lo que ella nos dice en

32 Leonard Irving en su libro La época barroca... expone muy ampliamente esta situación. Veamos tres citas: "Una de las más abyectas expresiones del culto al poeta español Luis de Góngora, fueron los centones que eran remiendos hechos de pedazos y fragmentos recortados de los poemas del vate tutelar". p.223. "...el certamen poético, que en la época barroca, permitió a la élite del México colonial mostrar una supuesta devoción a Euterpe, la musa del verso lírico mediante la manipulación métrica y la gimnasia verbal." p.191. "Los dioses tutelares de la época fueron Quevedo, sombrío en su escepticismo, y Luis de Góngora, el de musicalidad florida, pictórica, polícroma, llamada gongorismo. Estas formas artísticas fueron juguetes con los que se pudo jugar en una época en que la tiranía de los reyes y la dominación de la iglesia impedía ocuparse de los grandes problemas de la vida."p.193.

su Respuesta —como ya dijimos— no es enteramente confiable.³³

Le conviene vestirse de animal perseguido y en muchos momentos de la carta juega con esa idea:

¿Quién no creará, viendo tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de las aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así, porque entre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar, y los que más nocivos y sensibles para mí han sido, no son aquéllos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido, sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho con Dios por la buena intención), me han mortificado y atormentado más que los otros"³⁴

Casi querríamos darle la razón a Pfandl y decir que el complejo de persecución de Juana no tiene límites, "En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?", si no tuviéramos la suficiente desconfianza frente a lo que le dice al obispo travestido en monja. No podríamos tomar esa carta como un documento confesional, porque su intención es esconder y no mostrar. La Respuesta es literatura y nada más que literatura. Es un bellissimo juego de artificios. Cada línea es el eco de otros textos. Las citas, cargadas de erudición, sirven de contrapeso formal a los arrebatos de espontaneidad,

33 Nos previene Sergio Fernández en su libro Homenajes, "Sin hacer caso puntualmente de lo que dice, hay que leerla y entenderla entrelíneadamente."p.37

34 Sor Juana, "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" en Obras completas, volumen IV, p.452

que no es tal si le quitamos la cáscara. Ya estamos cayendo en la fascinación de su personalidad y olvidando que estábamos hablando de la corte virreinal. No lo vamos a permitir, siempre que tengamos fuerza.

La literatura colonial no puede apartarse de la peninsular. Los escritores novohispanos tienen que seguir las corrientes estéticas que llegan de la metrópoli. Pero, finalmente, ¿puede ser de la misma manera barroco —por ejemplo— un escritor peninsular que uno de cualquiera de las provincias coloniales? Las condiciones de vida en cada ámbito son necesariamente diferentes, por más que los colonizadores quieran reproducir puntualmente su cultura.

Cuando la conquista fue ya un hecho consumado, se tuvo que construir un aparato cultural a imagen y semejanza del peninsular. En realidad, tenía que haber dos núcleos de recepción de esa cultura: el del pueblo conquistado y el del español mismo (emigrado, primero; criollo, después, y mestizo, finalmente). La iglesia tomó en sus manos la primera forma. Al principio se le llamó "evangelización" y fue la justificación ideológica para ejercer el dominio. La segunda fue obra de todo el Poder conjugado. En lo que toca al siglo XVII afirma Acosta que:

El barroco fue un estilo importado por la monarquía española como parte de una cultura estrechamente ligada a su ideología imperialista. Su importancia tuvo, desde el principio, fines de dominio en el terreno ideológico y cultural."³⁵

Desde este punto de vista el Barroco fue un arma de los

35 Leonardo Acosta, op.cit., p.156

conquistadores. Pero lo fue sólo para esa cultura que iba dirigida a las masas conquistadas (sobre todo a través de la arquitectura), ya que para el grupo español y españolizado fue la manera de expresar (casi legítimamente) la realidad americana. Es un problema sin solución el decidir hasta dónde es española o americana la obra de Bernardo de Balbuena, por ejemplo. Y en la misma Sor Juana, ¿qué añadiría a la calidad de su obra el afirmar que es más o menos americana o española? Es una escritora colonial y esa condición le da a su obra una serie de características especiales. Y por esa especificidad tendríamos que caminar. Pero, como ya mencionamos, nos falta un buen número de elementos para construir la base histórica que sustente con mayor solidez nuestra incursión en este periodo. El círculo virreinal que encierra a Sor Juana no ha superado su condición mítica. El decir que está en vías de superarlo, no aleja de nosotros la frustración que sentimos frente al hecho. Y esa condición mítica tiene que ver con la forma en que se realizó la "conquista espiritual"

La enseñanza y la cultura impartidas en las colonias debía ser asimilada por las masas colonizadas bajo la forma de mitología. Una mitología es algo completo en sí mismo, un sistema de mitos estructurados de manera tal que ninguno puede ser puesto en duda, ninguno cambiado, negado o alterado.³⁶

Pero, finalmente, no sólo las masas fueron dominadas así. También lo fueron los criollos que muy tempranamente constituyeron una amenaza. En este sentido sí fue "perseguida" Sor Juana.

36 Leonardo Acosta, op.cit., p.127

Siempre había unos ojos espiando el movimiento de sus manos. La literatura colonial es una literatura inducida y cuidada por los grupos de poder. Gran parte de la producción de Juana Inés sirve a intereses cortesanos o eclesiásticos particulares. ¿Será ésta la causa por la que dice que escribe con "positiva repugnancia"? ¿Tendremos que creerle ahora que así nos conviene?

Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia.³⁷

Más adelante en esa carta, sólo salva de esa repugnancia a su poema El Sueño. ¿Para qué quería entonces estudiar y saber? ¿Sólo para seguir su "natural inclinación"? El saber "empeña en ángel". ¿Quiere saber para ser más que humana? ¿Para ganar fama y renombre? ¿Para alcanzar a Dios? ¿Por un placer puro y abstracto? Creo, más bien, que a lo que se refiere —y no le es permitido decirlo— es al escribir como "colonizada" y como "cortesana". No quiero decir que tuviera una clara conciencia que ahora llamaríamos política. Quiero decir que algo no le funcionaba respecto a su condición histórica y no podía determinar qué era. No fue una rebelde. Y su inconformidad la expresó muy tibiamente. ¿Será cierto que hay seres mal situados en la historia y la geografía? ¿A Sor Juana le habría convenido más la Francia ilustrada o la Alemania romántica? Reconozco lo absurdo de este tipo de especulaciones y doy un paso atrás. Sor Juana escribió con la Colonia y a pesar de ella. Aduló cuando había que hacerlo y gongorizó cuando así

37 Sor Juana, Respuesta, p.444.

lo quiso. No fue el convento su cárcel (al contrario, fue lo que le permitió seguir su vocación de "sabadora empedernida"). Su cárcel fue la de todos tan temida: la historia.

4. Las "maneras" de la literatura colonial

Es un problema muy complejo el tratar de clasificar las corrientes literarias de la América colonizada. Son y no son corrientes de la literatura española. La semilla española pierde algunas de sus propiedades y gana otras al crecer la planta en una tierra diferente. Un Barroco español y un Barroco de Indias no pueden ser sino fenómenos artísticos parecidos. Todas las corrientes que se dan en los territorios hispanizados, tienen necesariamente lo español como raíz y su desarrollo va tomando matices diferentes con el correr del tiempo. El régimen colonial, con más o menos diferencias, luchó por una homogeneidad en las diversas entidades. La independencia se dio a la tarea de dibujar características nacionales. Lo que sería absurdo negar es esa raíz común de lo hispánico. La literatura hispanoamericana tiene su historia en la literatura española, y, finalmente, en la occidental. Las literaturas indígenas no logran filtrarse más que en una forma muy precaria. Los grados de esta presencia son diferentes según el proceso de conquista y colonización de cada uno de los pueblos sometidos.

El problema que nos ocupa aquí es dónde situar estéticamente a Sor Juana Inés de la Cruz. Comúnmente se habla de ella como de una escritora barroca. Desde el punto de vista cronológico,

su expresión barroca sería tardía en relación con lo europeo. Aunque esto no es un fenómeno extraño pues, en realidad, todas las corrientes coloniales son tardías necesariamente, por su propia condición de lejanía del centro metropolitano. ¿Pero en realidad corresponde al Barroco su expresión? ¿No podría ser también manierista como Góngora? ¿No aprendió muchos de sus principios estéticos de Gracián, el teórico manierista por excelencia? ¿No es barroca como Quevedo y Calderón? Si en España resulta complicado el diferenciar ambas posturas, en la América hispánica termina siendo casi imposible. Sor Juana recibe como un todo las presencias de los "maestros" españoles. No vive las disputas peninsulares. Para ella, como novohispana, son igualmente españoles Góngora que Lope o Herrera y Quevedo o Garcilaso y Calderón. Tal vez en El Sueño la presencia más fuerte sea Góngora y en el Divino Narciso, Calderón; aunque, en el fondo, todas estas figuras mayores —y otras menores— tienen pesos similares en su formación poética. En España se podía ser —como ya vimos con Góngora— más claramente manierista o barroco. En la Nueva España del siglo XVII no hay motivos históricos (ideológicos especialmente) para tener una posición o la otra. Es el siglo de la consolidación del régimen colonial, lo español se tiene que presentar como un cuerpo unificado, aun estéticamente. Las diferencias terminan al rebasar las fronteras de la Metrópoli. España es un solo cuerpo con el que tienen que comulgar los pueblos conquistados. Sor Juana es discípula del taller literario español. Trabaja como trabajaban los manieristas bajo la égida de un "maestro". Escribe

a la "manera" española. En este sentido, como ya dijimos en otra parte de este trabajo, toda la literatura colonial sería manierista. Podríamos decir que durante los tres siglos se pasó por un manierismo renacentista, un manierismo manierista, un manierismo barroco y un manierismo neoclásico. No podemos ir muy lejos en esta propuesta porque no estamos convencidos todavía de esta acepción estilística del concepto.³⁸ Nos inclinamos más por la acepción histórica de la corriente, es decir, por su situación en las condiciones especiales que le da su pertenencia a un tiempo específico (de mediados del XVI a principios del XVII y situada entre el Renacimiento y el Barroco). Sor Juana recibe el Manierismo y el Barroco históricos confundidos. En el mero sentido estilístico podría ser considerada, pues, como manierista de lo español. Pero históricamente estaría mucho más cerca de la herencia barroca. En la Nueva España, por el aparato ideológico, se tiene que imponer el contrarreformismo. Sor Juana depende de manera directa de los núcleos de poder que defienden el nacionalismo católico y por este camino le corresponde ser barroca. Su condición de cortesana (que no cambia en lo esencial al entrar al convento) con inclinación a la temática pagana la acerca al Manierismo. Como en último término la condición histórica y vital de ambas corrientes le es ajena, puede manifestarse indistintamente como manierista o barroca.³⁹ Tendríamos que hablar concretamente

38 Es decir, el considerar que a partir de los finales del Renacimiento (cuando se presenta el Manierismo histórico) se van a presentar manierismos de las diferentes corrientes; o sea, superconciencias que operan en los artistas para seguir un estilo como una voluntad y una decisión cuando ya el concepto está consolidado.

39 Muy pocos críticos consideran a Sor Juana como manierista, entre ellos Hatzfeld, aunque dice que en ciertos momentos se muestra

de tal o cual de sus obras para ver si predomina una u otra postura. En su poesía de circunstancia, por ejemplo, es casi totalmente manierista; mientras que en el Divino Narciso la balanza se inclina por el Barroco. ¿No son juegos frívolos muchos de sus sonetos amorosos? ¿Y no son dolores existenciales sus sonetos filosóficos? En términos generales, la obra de la jerónima evidencia inquietudes metafísicas más propias de los barrocos que de los manieristas.⁴⁰ Todos sabemos que las corrientes se pueden definir en el terreno conceptual y chocar a la hora de la encarnación en los cuerpos literarios mismos. Si nos empeñamos en clasificar a Sor Juana, tendremos que colocarle el memebrete de barroca, sobre todo si la comparamos con un poeta como Bernardo de Balbuena en quien el Manierismo se haría más patente. Sólo tienen sentido los afanes clasificatorios cuando nos conducen a especulaciones que pueden ayudar a la mejor comprensión de una obra. Esta es mi justificación en este caso (Vuelvo a la primera persona, en toda esta dubitación que me ha provocado este trabajo, pues quiero dejar a un lado los falsos pudores frente a la figura de la monja).

39 (cont.) también como barroca.

40 Tendríamos que ahondar mucho más en el problema, pues son muy variados los factores que hay que tomar en cuenta. Poco se ha escrito del Manierismo en América y la mayor parte se refiere a la arquitectura o a las artes plásticas. Es interesante lo que dice Jorge Alberto Manrique en su ensayo "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista", recogido en el libro que conjunta varios trabajos, La dispersión del Manierismo: "El traslado de las formas manieristas se corresponde con una crisis de los valores de este nuevo mundo y un muy definido periodo de incertidumbre (...) creo que puede aventurarse la tesis de que, dado que el manierismo coincide

En último caso, si es que para algo sirve la rigidez de las clasificaciones, tendré el valor de afirmar que Sor Juana es barroca... a su muy especial "manera".

5. Góngora y Sor Juana frente a frente

Góngora crea un clima poético que no conviene a su propia circunstancia histórica, pero que se va a ir expandiendo hacia tiempos y lugares diversos. Sor Juana aprende a respirar en un gongorismo que ha perdido su carga de subversión estética. Entre 1613 (fecha de las Soledades) y ¿1690? (fecha probable del Sueño)⁴¹ dio tiempo para que una "revolución" se convirtiera en "institución". Góngora pasa de ser un poeta celebrado unánimemente, a ser el centro de un repudio que casi termina con él. Sor Juana vive y muere dentro de la celebridad poética. El acoso final nada tiene que ver con su poesía. Góngora casi llegó a ser un poeta maldito. Sor Juana nunca ha sido repudiada como poeta. En los peores

40 (cont.) con la aparición del criollismo, entendido como actitud anímica, y con la formulación del 'segundo proyecto de vida novohispana', mantiene una especie de supervivencia subyacente que informa el desarrollo de nuestro barroco. Que haya sido así tiene que ver con aquella ley general según la cual las colonias o los sitios excéntricos suelen mantener una actitud conservadora en puntos fundamentales en que su certidumbre de identidad está en juego"pp.75-76.

41 Raúl Leiva se atreve a dar esa fecha de la composición del poema, pero en realidad no existe manera de comprobarla. En la Respuesta (1691) Sor Juana menciona su existencia, pero no sabemos cuándo lo escribió. Indudablemente es un trabajo de su madurez que podría datarse, con cierta dificultad, entre 1685 y 1690.

momentos del odio por lo gongorino, a la monja se le ha justificado como un "pecadillo" su militancia en ese partido. Finalmente Sor Juana no es un producto del furor gongórico en América. Es, más bien, la respuesta artística de una cultura colonial que lucha por manifestarse. Si muchos poetas novohispanos fracasaron, probablemente fue por su aceptación acrítica de la imposición de un solo camino estético: el gongorismo. Sor Juana sabe trabajar con la cultura española, tratándola como un todo del que hay que nutrirse integralmente. Y a través de lo español está recibiendo la parte de universalidad que podía tener España en el XVII. Superó el papel de artesano literario al que fueron condenados muchos otros escritores. Góngora supo ver la apertura que traerían los tiempos nuevos y tomó el partido de un cambio radical. Sor Juana quedó condenada a la aceptación de un tradicionalismo como forma de supervivencia. Su rebeldía estaba condenada históricamente a no poder superar los niveles domésticos. Si las Soledades son un grito de renovación poética, El Sueño es su resonancia transformada ya en tradición. El poema gongorino es un trabajo experimental, mientras que el de Juana le da carta de consolidación a lo que fue una búsqueda. Sin El Sueño (y sin los posteriores poetas franceses como Mallarmé y Valéry), las Soledades no tendrían el lugar que la historia poética les ha dado. El Sueño nos permite ver con mayor claridad que las búsquedas de Góngora iban por buen camino. La lectura de El Sueño hace posible un más certero acercamiento a las Soledades. Ambos poemas tendrían que ser

leídos paralelamente para descubrir que renovación y tradición son las dos caras de un mismo problema. Y que ninguna de las dos posturas es positiva o negativa en sí misma, pues son parte de un proceso histórico que le es ajeno (quiero decir no controlable) a quien lo realiza. La voluntad individual de ruptura no podrá darse si no está acompañada de una circunstancia histórica que la haga posible. Sor Juana habría fracasado ante cualquier intento de renovación poética. Su visión al no pretender hacerlo consolidó la literatura española en América y cumplió así con su talento individual y con su tarea histórica, al mismo tiempo.

¿Y hasta qué punto Sor Juana es un poeta gongorino? Hasta donde su afición por el trabajo intelectual con la materia poética se lo permite. No es Góngora la figura con la que más cabalmente se podría identificar a Sor Juana. Con Gracián tendría muchos más puntos de contacto. Sor Juana no escribió un Criticón americano porque su condición colonizada no se lo permitió. Las afinidades con Quevedo y Calderón son, incluso, mayores que las gongorinas. Sin embargo, se dice que escribió su Sueño bajo la presencia rectora de las Soledades. Esto es verdad pero también es mentira. Lo gongórico de El Sueño no va más allá de las capas más superficiales. Sus afinidades —observadas desde el punto de vista de lo que la crítica llama "influencias"— no rebasan algunos aspectos formales como los niveles fónico, léxico, sintáctico y retórico.

Sería relativamente fácil comprobar estas afinidades. Pero, como ya he dicho, mi intención no es comparar los poemas, pues creo que ese camino es un poco estéril. Mi pretensión es imaginar

que un poema se ha transformado en otro. Y que esta transformación, como artificio crítico, puede ayudar a la lectura más placentera de los poemas. Y esta lectura es un trabajo arduo que descubre su sentido como tal. Cuando hablo de placer no me refiero al deleite que se regala, sino al que se gana cuando se mata al dragón y se recibe a la princesa por esposa. Un trabajo de esta naturaleza sólo se justifica con obras laberínticas como las que aquí he conjugado. En el caso de escritores que regalan el placer se hace innecesario este tipo de intermediación crítica.

No se ha realizado un trabajo que ponga a Góngora y a Sor Juana frente a frente. Algunos críticos sólo han mencionado tangencialmente las posibles afinidades o disparidades. Fue el padre Calleja quien desde muy temprano habló de esta relación.⁴² Y desde entonces se suele hablar de El Sueño como de un poema gongorino, como si ésta fuera una idea obvia y natural. Pero sólo es obvia y natural en una primera instancia; pues si bien es verdad que "vuelan ambos por una misma esfera"⁴³, los propósitos y resultados de los poemas son enteramente diferentes, como veremos más adelante. Los críticos mexicanos, a la distancia del siglo XX, prefieren comentar los contrastes más que las afinidades. Dice Abreu Gómez:

Lo que en Góngora es alusión plástica, movimiento, luz, color; en Sor Juana es quietud, pasión contenida, paisaje

42 Dice José Pascual Buxó, en su artículo "El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo" recogido en el libro Las figuraciones del sentido, que Calleja fue "quien primero estableció la filiación gongorina en El Sueño, escrito en metro de silva como Las Soledades, p.236.

43 Calleja citado por Pascual Buxó en la obra mencionada.

de evocación, antes que de visión. Nada en El Sueño es objetivo. Los retazos mismos de naturaleza que presenta han sido creados, re-creados. Junto a ellos no es la vida misma la que se respira, sino tan sólo la conciencia, la idea de la vida.⁴⁴

En nada se fundamentan estas afirmaciones. Si las Soledades nos hablan de un ambiente diurno, donde se mueven los pastores y pescadores, ¿no es obvio que haya movimiento, luz y color? Y si El Sueño tiene como motivo ese estado que anuncia el título, ¿no es natural que esté vestido de quietud, pasión contenida y paisaje de evocación? Además de lo trivial de los dictados, ¿no hay una contradicción en primero decir que "El Sueño es objetivo" y luego apuntar que "no es la vida misma la que se respira, sino tan sólo la conciencia, la idea de la vida"? Si se respira una "conciencia" se respira lo objetivo, ¿no es así? Abreu Gómez tiene el mérito de haber difundido la lectura de un poema largamente guardado, pero su visión crítica es un tanto coja y un mucho miope. ¿Tendremos la obligación de creerle cuando afirma que Sor Juana "tal vez quiso continuar, a su modo, la soledad de los campos y la de las riberas con la soledad de la noche que otra cosa no es Primero Sueño"?⁴⁵ Si él dice "continuación" y yo digo "transformación", ¿no estaremos ambos igualmente transtornados al querer hacer de la crítica, ficción?

Cuando Ramón Xirau contrasta las figuras, dice:

Lo que en Góngora fue imagen es aquí imagen-concepto;
lo que en Góngora fue estructura fantástica es aquí pensamiento;
lo que en Góngora fue metáfora se convierte aquí en paradoja

⁴⁴ Ermilo Abreu Gómez, Contemporáneos, II, p:47.

⁴⁵ Abreu Gómez, op.cit., p.50.

de la razón.⁴⁶

Lo que afirma Xirau se acerca más a mi idea de transformación. Lo que me parece más acertado es la transformación de imagen en imagen-concepto y será un tópico que trataré mas adelante. No me queda muy claro lo que se quiere decir con "estructura fantástica" frente a "pensamiento". Pienso que en Sor Juana hay referentes que son "pensamientos" y que en Góngora esos referentes son "objetos". Sólo si esa "estructura fantástica" quiere decir vacío conceptual, estoy de acuerdo con lo que dice. Y si la última parte de la cita la traduzco como lo que en Góngora es acción retórica, en Juana es acción conceptual, no la acepto totalmente porque me niego a admitir la división que se hace entre culteranismo y conceptismo. Y si la aceptara, me negaría a clasificar a Sor Juana como conceptista.

Oigamos ahora lo que dice Octavio Paz al abordar este problema:

En su gran poema, El Sueño, sor Juana combina el estilo visual y plástico de Góngora con el conceptismo y ambos con la erudición científica y la neo-escolástica. Pero la originalidad de sor Juana no reside únicamente en la combinación más bien insólita de tantos elementos contrarios sino en el tema: el sueño del conocimiento y el conocimiento como sueño.⁴⁷

Sor Juana suma, conjuga no sólo lo que tradicionalmente se ha visto como las dos caras del Barroco, sino todas las expresiones literarias de los Siglos de Oro, que desde ese momento se convierten

46 Ramón Xirau, Lecturas, pp.27-28.

47 Octavio Paz en el Prefacio a la obra de Jacques Lafaye, Quetzalcóatl y Guadalupe, p.16.

en la fuente "clásica" de las literaturas hispánicas. Y suma, también, las formas de racionalizar el mundo y no sólo de escribirlo. Ya que el sistema colonial impide la generación de cultura, ¿qué otra cosa le queda a Juana sino "combinar" genialmente? Esa "combinación" no es "insólita", como dice Paz, pues sólo eso la salva de caer en la reproducción mecánica de una serie de imperativos estéticos e ideológicos a la que se veía condenada. De la pretendida "originalidad" del tema hablaremos páginas adelante.

Hay otros momentos en que Paz juega con el contraste de los dos poetas. Elegiré algunas citas más:

Por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario, Primero Sueño es un poema gongorino. Lo es, además, por el uso reiterado del hipérbaton, que invierte el orden normal de la frase procurando ajustarse al patrón del latín.⁴⁸

No es mucho decir lo que dice, pero tiene razón, y así lo han visto muchos críticos antes que él. En otro momento afirma algo que también tendría que traducir para entenderlo. Dice: "El lenguaje de Góngora es estético, el de sor Juana es intelectual".⁴⁹ ¿Querrá decir que el texto de Góngora se funda y justifica por su tensión retórica, mientras que el de Sor Juana lo hace por su discurso ideológico? (Alguien tendrá que traducir mi traducción). si así es, acepto lo que dice.

Una cita más:

Vemos la poesía de Góngora; pensamos el poema de sor Juana. Góngora nos sorprende con sus metáforas, sus

48 Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz, (Las trampas de la fe), pp.469-470.

49 Octavio paz, op.cit., p.470.

colores, sus asociaciones verbales; sor Juana nos cuenta su biografía espiritual.⁵⁰

¿Y no podemos ver la poesía de Sor Juana? ¿Y no pensamos el poema de Góngora? Con el resto de la cita estamos totalmente de acuerdo.

Góngora y Sor Juana comparten una característica que en mi opinión es fundamental para su concepción y práctica del ejercicio poético: su carácter sintetizador. Ambos suman tendencias estéticas de la tradición que les es afín para conectarlas posteriormente con su presente. Practican la novedad como recopilación de lo viejo. Su poesía está hecha de capas superpuestas que conforman un objeto nuevo fabricado con todo lo viejo que aún tiene vigencia para su concepción estética. Raúl Leiva, al hablar de Sor Juana, afirma que

La nota central de su arte (como en Góngora) es el de ser perfección, síntesis, condensación de anteriores elementos renacentistas. Al gongorismo aplebeyado y superficial que reinaba entre los versificadores cortesanos y cursis de la Nueva España, ella lo rescató en sus esencias, superándolo.⁵¹

Creo que la síntesis va más allá de los elementos renacentistas, aunque en verdad ése es el centro de lo sumado. El manierismo gongorino no excluye la presencia de lo oriental en el mundo hispánico, ni de toda la cultura popular que viene del Medievo. Y la manierización barroca de Sor Juana, además de esas sumas gongóricas, recoge

50 Ibídem., p.627.

51 Raúl Leiva, Introducción a Sor Juana, sueño y realidad, p.41.

la cultura judeo-cristiana para conjugarla con el clasicismo pagano y con el exotismo de las culturas autóctonas de América. Sor Juana superó ese "gongorismo aplebeyado", pero no la propia calidad de la poesía del "maestro", como otros críticos han afirmado. Decir que El Sueño supera a las Soledades, además de ser un juicio subjetivo y carente de sentido para la crítica, confirma la postura hipernacionalista de muchos estudiosos de la literatura hispanoamericana. La crítica y los "sentimientos" nacionales nunca han podido formar una buena alianza. La "pasión" por la figura de Sor Juana puede conducir a los más aberrantes dictados:

La estructura (del Sueño) menos barroca que la de las Soledades, es armoniosa, porque posee profunda unidad espiritual. No hay abuso de imágenes porque predominan los conceptos.⁵²

El color en Góngora es intenso, brillante meridional. En Sor Juana es suave, discreto, de tonos grises y rosas de tezontle.⁵³

Anita confunde el término "barroco" con el adjetivo "complicado". Sólo así podemos entender que el Sueño sea "menos barroco" que las Soledades. ¿Quiere decir Anita Arroyo que la estructura de las Soledades no es "armoniosa" porque no "posee profunda unidad espiritual"? ¿Qué significa la "unidad espiritual"? ¿Y qué significa que ésta sea profunda? La segunda cita nos habla de determinismos geográficos que son los groseros conceptos de la crítica determinista a la manera de Taine.

52 Anita Arroyo, Razón y pasión de Sor Juana, pp.99-100.

53 Ibídem, p.100.

Sería totalmente gratuito mencionar todo esto si no pensáramos que este tipo de juicios "críticos" todavía pueden influir en la configuración de nuestra historia literaria.

Sor Juana Y Góngora participan de un mismo programa ideológico y estético. Ninguna de sus condiciones temporales o geográficas puede desviar las manifestaciones de la crítica. Las Soledades y El Sueño son dos poemas ya inscritos en la literatura universal. Las condiciones circunstanciales de sus autores nada tienen que ver con la "cristalización" estética de los poemas.

6. Oscuridad... hermetismo... dificultad

Los cuatro poemas que aquí reunimos han sido clasificados de oscuros, herméticos y/o difíciles. Este último calificativo se utiliza cuando no se quiere agregar una carga peyorativa. Ya hablé de la "estética de la dificultad" en el caso de Góngora y volveré a ella al acercarme a Lezama. Sor Juana participa, también, de ese entramado "difícil" de la urdimbre poética. Su poesía es "oscura" cuando tiene que serlo. Cuando se defiende de los manoseos de quien no es apto para el coloquio poético-amoroso. Sólo así es "oscura" y no cuando se quiere asimilar este concepto con el de confuso o incomprensible. El Sueño es un poema oscuro a las miradas superficiales. Cuando se van quitando las capas de un trabajo poético arduo y espinoso (sintaxis, retórica, alusiones cultistas), surgen las luces de un comunicado estético de luz brillante. Durante El Sueño se sigue el hilo de un discurso endemoniadamente lógico (¿Lucifer es quien

da la luz?) que mancha de claridad todo lo que va tocando. Su "oscuridad" no es más que el juego de la seducción. No aparece desnudo porque esto frustraría las apetencias de un develamiento paulatino. Se viste de oscuridad porque sólo quiere regalarle su carne luminosa a quien tiene la paciencia de ir desprendiendo los velos.

¿Y el hermetismo? ¿Es Sor Juana hermética? ¿Conoce y maneja los dictados de los seguidores de la palabra de Hermes Trismegisto? ¿Participa su Sueño de los "misterios"? Nunca podríamos dar una respuesta definitiva. Sabemos de sus lecturas esotéricas, sobre todo a través de los libros de Kircher.⁵⁴ Pero sabemos, también, que no quería "ruidos con la inquisición". Los libros de Hermes Trismegisto (o de quien así se hace nombrar para aclararse como ser real, sin perder totalmente su calidad de mito) resuenan en el Sueño, sobre todo con los retoques que le ha dado el neoplatonismo renacentista.⁵⁵ Ciertas heterodoxias se esconden atrás del humanismo para poder traspasar las fronteras de lo marginal. Es indudable que en El Sueño resuenan los ecos del Poimandres:

...para elevarse en el mundo ideal hay que desprenderse de las sensaciones. Uno se convierte así en un hombre

54 Athanasius Kircher (1602-1680), epígono del hermetismo renacentista que fue muy popular en el siglo XVII. Algunos de sus libros son Prodomus Coptus (1636) y Oedipus Aegyptiacus (1652). Sor Juana lo menciona en su Respuesta.

55 Oigamos lo que dice Frances A. Yates en su libro Giordano Bruno y la tradición hermética: "Hermes Trismegisto, nombre mítico asociado a cierta categoría de revelaciones filosóficas gnósticas o a tratados y fórmulas mágicos, era, para los hombres del Renacimiento, una persona real, un sacerdote egipcio cuya vida había transcurrido en épocas remotas y de cuya propia mano habían nacido todos estos escritos".p.23

nuevo, y la regeneración moral se opera por sí misma.p.38

...mi pensamiento planeaba en las alturas, y todas mis sensaciones corporales se encontraban entumecidas.p.63

Quiero -respondí-, ser instruido sobre los seres, conocer su naturaleza y conocer a Dios.p.63

Ante esta maravillosa belleza, en la que las energías de los siete gobernantes estaban unidas a la forma de Dios, la naturaleza sonrió de amor, porque había visto la belleza del hombre en el agua y su sombra sobre la tierra. Y él, viendo en el reflejo del agua su propia forma, se enamoró de ella y quiso poseerla.p.65⁵⁶

En El Sueño y en El Divino Narciso oímos estos ecos del hermetismo que tal vez no son de primera mano, pero que sin duda forman parte de la cultura que flota por lo entornos de una "celda" conventual.⁵⁷ Al acercarnos al texto juanino, retomaremos las resonancias de ese libro que es uno de los centros del hermetismo.

Algunos críticos de Sor Juana apuestan a favor de su hermetismo, mientras que otros lo condenan. Sergio Fernández al analizar los sonetos de "amor y de discreción" en su libro La copa derramada, apunta aquí y allá el posible acceso al Sueño por el camino de lo esotérico (principalmente a través de la Cábala). Sería una tarea titánica el seguirle los pasos al Sueño como él lo hizo con

56 Las citas son del libro Poimandres, que es uno de los textos que se atribuyen a Hermes Trismegisto.

57 Dice Yates, op.cit., "Lactancio juzga a Hermes Trismegisto como uno de los más importantes profetas y videntes paganos, hasta tal grado que había previsto el advenimiento del cristianismo, puesto que habló del Hijo de Dios y del Verbo." p.25.

los sonetos. Aquí solamente lo mencionamos como una constancia de quien pone la mano en el fuego para jugar con el hermétismo de la monja. En el otro extremo está Marié-Cécile Bernassy-Berling quien afirma que:

La obra de la poetisa no muestra ninguna traza de curiosidad por las ciencias ocultas (...) su inclinación personal era más bien racionalista que esoterista. Pero es indudable que tuvo un cierto conocimiento de esta cultura florentina que mezclaba con tanta facilidad los diversos niveles del pensamiento, y que la poetisa encontró un interés en varias obras o corrientes emparentadas con el neoplatonismo.⁵⁸

Es obvio que Sor Juana no podía mostrar "curiosidad por las ciencias ocultas", pero eso no quiere decir que no la tuviera. Muchas de sus lecturas así lo demuestran. Desde el Renacimiento casi todas las manifestaciones de esoterismo se conjugaban (¿escondían?) con las corrientes ideológicas del humanismo. Los textos herméticos y la recuperación que se venía haciendo de los pensadores clásicos se entrelazaban sin que esto significara una contradicción. Veamos uno de estos casos:

...es en Kepler donde encontramos el mejor ejemplo de la paradoja científica del Renacimiento, el excelente matemático cuya inspiración se deriva de su creencia en las armonías místicas del universo. Esa mezcla embriagadora de misticismo y matemáticas está muy lejos de la ciencia moderna, pero constituyó un ingrediente esencial de su nacimiento.⁵⁹

La cultura de Sor Juana está formada por esas conjugaciones que se venían haciendo desde el siglo XV. El racionalismo del

58 Marié-Cécile Benassy-Berling, op.cit., p.141.

59 Allen Debus, El hombre y la naturaleza en el Renacimiento, p.180.

XVIII tomará otro rumbo, pero en el cuerpo cultural de Juana Inés no se opone al esoterismo. No olvidemos que sobre los pueblos colonizados cae la condena de un tradicionalismo ideológico recalcitrante. Sor Juana carga con ese afán de una cultura universalista y totalizadora que poseía a las mentes renacentistas. Su "afán de saber" es más renacentista que ilustrado. La monja nunca estuvo a la vanguardia de ningún tipo de pensamiento, ni ideológico ni estético. Como ya lo señalé páginas atrás, no añadimos nada a su grandeza con juicios que nacen de una pasión malsana por una personalidad. Afirma categóricamente Mirta Aguirre, por ejemplo:

La teoría sorjuanina del conocimiento: de lo concreto a lo abstracto, de lo material a lo espiritual, de las ciencias siervas a la Teología, del develamiento de todo lo que se puede desprender de los Misterios por los medios naturales, al Misterio mismo.⁶⁰

A Sor Juana no le interesa proponer en su Sueño una "teoría del conocimiento", pues sabe que las "teorías" ya están fraguadas y no le es dado "revolucionar" nada. Los conocimientos expresados en el poema (filosóficos, científicos, mitológicos, esotéricos) representan tópicos ya muy trabajados por otros autores. La importancia del texto radica en su realización estética y no en su discurso ideológico. Este no es más que un "motivo". Es revelador, ciertamente, el que haya elegido éste y no otro. Pero no nos dejemos engañar. El Sueño no es una propuesta filosófica, es, simplemente, uno de los más prodigiosos poemas de la literatura universal. Y me detengo en este problema —dejando atrás el del hermetismo que

60 Mirta Aguirre, Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz, p.61.

estaba tratando— porque este sublimar la parte racional de Sor Juana ha conducido a juicios tan disparatados como el de Fernando Benítez, que es únicamente un ejemplo:

El gran defecto del Sueño —para mi gusto— es su falta de proporción y de medida. Sor Juana sentía la necesidad de decir todo lo que sabía y este exceso de erudición es fatal para el arte. Como compendio científico, es digno de elogio; como poesía, no puede encontrarse nada más artificioso expresado en una versificación más admirable.⁶¹

No vale la pena comentar juicios tan sin fundamento. Sólo he querido citarlos para que nos demos cuenta del peligro de calificar a Sor Juana como "pensadora" y no como poeta.⁶²

En Góngora no vemos referentes ideológicos explícitos. Su "trama" poética no es más que el encadenamiento de una serie de motivos bucólicos. En Sor Juana sí vemos referentes ideológicos explícitos. Pero no son importantes como tales, pues finalmente juegan el mismo papel que jugaron para Góngora los motivos bucólicos, pues son eso, "motivos", y nada más. Al enfrentarnos directamente

61 Fernando Benítez, Los demonios del convento, p.231.

62 Elías Trabulse en El círculo roto aborda este problema y lo hace un poco más creíble. Dice: "Las interpretaciones que han querido ver en esta obra una expresión del conocimiento filosófico se han acercado bastante a su significación ya que, en realidad, sí se trata de un conocimiento, pero no filosófico sino científico del mundo, aunque debemos aclarar que aquí la palabra científico no tiene las connotaciones que actualmente le damos. Se trata del conocimiento científico tal como lo concebían los filósofos herméticos de los siglos XVI y XVII, adscritos a lo que actualmente se conoce como la "tradición mágica".pp.82-83.

con el poema tendremos que adelantar por estos caminos.

Retomo el hilo del hermetismo y la aceptación o negación de los críticos. Ramón Xirau opina que

Un aspecto originalísimo del poema de Sor Juana (también el más obvio) reside en el empleo de términos abstractos e imágenes de origen matemático, físico, biológico. La lucha constante entre luz y tinieblas, verdad y error, bien y mal, podría sugerir cierto dualismo de índole hermética.⁶³

Sí hay en el poema una suma de elementos aparentemente heterogéneos. Y esto, ya lo dijimos, le viene de la cultura renacentista que entreteje el conocimiento que quiere aprehender los secretos de la naturaleza por medio de la luz clara de la especulación "científica", con el que los quiere aprehender a través de las oscuridades esotéricas. A los nombres de quienes promueven los estudios científicos (Harvey, Vesalio, Kepler, por no citar a los más conocidos) agregamos los que practican la filosofía hermético cabalística: Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola y Athanasius Kircher. Citaré nuevamente a Frances A. Yates:

La magia renacentista, reformada y enaltecida intelectualmente y que se desentendía de toda relación posible con la vieja magia ignorante, diabólica o negra, constituía muy a menudo un accesorio de los reputados filósofos renacentistas.⁶⁴

Sor Juana recibe ese cuerpo cultural que ya ha pasado, además, por las manos de manieristas y barrocos. Y ella suma, suma siempre. El estar alejada de los focos de producción cultural, la obliga a respirar en una misma bocanada todo lo que toca su inspiración

63 Ramón Xirau, Lecturas, p.28 (nota).

64 Frances A. Yates, op.cit., p.35.

rabiosamente acelerada.

Los escritores contemporáneos supieron esconder muy bien su conocimiento de las corrientes herméticas. Sor Juana aprendió perfectamente a decir lo oculto con el disfraz de lo permitido. Quizá ni siquiera tomó conciencia profunda de sus deslices por lo "oscuro". No sabemos si tuvo acceso a los libros prohibidos. Sólo sabemos que leyó con gran interés a Kircher, el filósofo hermético menos peligroso (quizá por su heterodoxia llena de concesiones ortodoxas).

Toda la obra juanina deja ver un fondo neoplatónico que la alienta. Y recordemos que esa doctrina había absorbido muchos rasgos herméticos. De esta postura ideológica nace el concepto de que "la poesía era el esfuerzo del hombre por elevarse por encima de su yo caído y tender a la perfección".⁶⁵ En El Sueño vemos a la acción poética en el acto de relatarnos ese vuelo. Se nos habla ahí de la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, de la gran "cadena del ser", de la danza cósmica, del desprendimiento de las "presencias" para llegar a las "esencias" y, en fin, de muchos otros temas neoplatónicos que volveremos a rozar más tarde.

Al tratar de situar a Sor Juana dentro de una corriente literaria, decíamos que se inclinaba a lo barroco, sobre todo por sus preocupaciones metafísicas. Cuando es cortesana laica (en sus poemas de "circunstancia") su verso toma tintes manieristas. Pero cuando olvida su cortesanía y se deja llevar por sus preocupaciones más profundas, se acerca más al Barroco. Góngora practica una poesía casi totalmente

65 E.M.W. Tillyard, La cosmovisión isabelina, p.42.

laica; Sor Juana, no. Lo religioso está presente en ella no por vocación ni convencimiento, sino por obligación de su estado. Sin embargo, siempre la llaman sus inquietudes metafísicas y eso le da a su poesía un carácter que sólo se puede llamar "religioso" por oposición a lo laico. Es, entonces, su religiosidad un concepto profundo de lo ultraterreno y no una circunstancia conducida por una institución histórica. A Juana le interesan los misterios de lo "oscuro", de lo "cifrado" por un poder muy alto que en última instancia puede llamarse Dios o "primer motor". En su poema se deja llevar por el llamado de la metafísica, ese "conocimiento supremo", esa "sabiduría no humana, eterna, inmutable e infinita (ilimitada)".⁶⁶

Su escritura va a ser, entonces, cifrada, apegada no a la lengua que expresa, sino a la que sugiere (es decir a la comunicación simbólica), que es "el lenguaje electivo de la metafísica tradicional."⁶⁷ El discurso poético del Sueño no es de tipo racionalista, sino simbólico, como conviene a quien está poseído por las angustias que entraña lo metafísico. Si es verdad que Sor Juana leyó a Descartes, le interesaron mucho más sus Meditaciones metafísicas que su Discurso del Método. Ya veremos cómo el "método" del conocimiento que emprende el "alma" en El Sueño nada tiene que ver con lo cartesiano.⁶⁸

66 Armando Asti Vera en su "Estudio preliminar" a la obra de René Guenón, Símbolos fundamentales de la ciencia, p.XXX.

67 Ibidem, p.XXXI.

68 Las Meditaciones metafísicas se publicaron en 1641 y el Discurso del Método en 1637. Si no leyó a Descartes, quizá lo conoció "de oídas", por boca de su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora.

En última instancia, El Sueño no es importante por sus búsquedas metafísicas o sus inmersiones en lo hermético, pues esos conocimientos los podríamos encontrar en cientos de tratados de la época. Es importante por lo que representa poéticamente: una dimensión artística que las condiciones históricas hacían difícil alcanzar.⁶⁹ Lo que Sor Juana en verdad hereda de Góngora es la capacidad de hacer valer la poesía por sí misma, por su propia estructura. Por lo que es como fenómeno poético y no como comunicado de otra índole. Sor Juana no gongoriza al utilizar una sintaxis o una retórica determinadas, sino al tomar a la palabra como vocero de sí misma. Como dice Blanchot, "la significación poética no puede separarse de las palabras", pues "el lenguaje tiene una realidad esencial, una fundamental misión: fundar las cosas por y en la palabra."⁷⁰

Desde este punto de vista, lo que realiza Sor Juana no es el trabajo de los verdaderos cultivadores del hermetismo, sino la labor de un poeta que utiliza las formas herméticas como medio y no como fin. Pudo haber escrito tratados en lugar de escribir poesía, ¿no es verdad? ¿No escribió un tratado musical que llamó El Caracol?⁷¹ Pero no, prefirió escribir poesía. Démosle entonces al César lo que es del César.

Vamos a dejar de lado el terreno de lo oscuro y de lo hermético para ir hacia el de lo "difícil". ¿Podríamos determinar de qué manera es "difícil" El Sueño? ¿Su dificultad corre por los mismos

69 Maurice Blanchot, Falsos pasos, pp.122-123.

70 Afirma Paz que "la literatura cortesana fatalmente tiende al hermetismo, pero sus misterios no son religiosos ni filosóficos sino estéticos.", Sor Juana Inés de la Cruz, p.68.

71 ¿Se perdería ese tratado por alguna razón especial o fue una simple obra de la casualidad?

rieles que las Soledades? ¿Es también para ella la dificultad un estímulo? Definitivamente sí, La monja conoce al jesuita Gracián y la estimulan sus enseñanzas. Practica con todo el rigor necesario la "agudeza" y el "arte de ingenio". Su estética se funda en el trabajo de la inteligencia. Esto es lo que atrae a los Contemporáneos de la humilde jerónima. Repite exaltado Xavier Villaurrutia:

Sor Juana es más bien, ¡y qué bien!, una poetisa de la inteligencia.

Es la emoción de la inteligencia aguda la que se desprende de la mayor parte de sus poesías.

Es, pues, un poeta de la inteligencia, un poeta del concepto, una poetisa de la razón.⁷²

Los estetas de lo "difícil" trabajan con su materia prima (el lenguaje), tensando al máximo los recursos de la inteligencia. La "dificultad" tiene un sentido funcional en la literatura que la busca como forma de expresión. Son "difíciles" por vocación ineludible los cuatro poemas que motivan esta lectoescritura. El Manierismo y el Barroco la realizan en forma sustantiva y no adjetiva, como solían decir algunos críticos. La "dificultad" regala una tensión al texto (y también una atmósfera) que ningún otro elemento le daría. No sólo estimula (o rechaza a quien no comparte la idea de que "sólo lo difícil es estimulante") al lector, sino expresa una postura frente al trabajo estético del creador mismo. La "dificultad" no es una complicación gratuita. Cuesta mucho. Se desea que el precio y la recompensa sean superlativamente altos. El texto "difícil" nace de la mano de un obsesivo, de un maniático, de un

72 Xavier Villaurrutia, Obras, p.779.

malabarista verbal. Su producto es artificial porque repudia la cándida sencillez —valga la cursilería— de lo natural.

Tres son los géneros de la dificultad, nos dice Rosa Perelmuter: la de la materia, la de los conceptos y la de las palabras. Es decir, que un poema puede ser difícil (oscuro lo llama también) en cuanto a la "materia o asunto de la composición"; y a esto llama dificultad doctrinal. La segunda dificultad estaría "ligada al manejo de los conceptos mediante los que se representa la materia"; es la dificultad conceptual. Y a un tercer tipo la llama "idiomática" que "resulta exclusivamente de la selección (cultismo) y colocación (hipérbaton) de los vocablos con que se expresan los conceptos."⁷³ Estos tres tipos de dificultad, doctrinal, conceptual e idiomática, se encuentran de similar manera en los poemas de Góngora y Sor Juana. El término "doctrinal", del primer tipo de dificultad, quizá nos podría llevar a pensar que en Góngora es casi nulo, pues hemos visto que no habla de ninguna "doctrina", pero a lo que se refiere, como lo dice la misma Rosa Perelmuter, es al "asunto de la composición". Y aunque el "asunto" de las Soledades se reduce a una serie de circunstancias muy sencillas, existió; y su forma de tratamiento lo convierte en una de las causas de la dificultad. Estos tres grados de dificultad se refieren al aspecto formal de la poesía. ¿Qué otros grados podría haber en el nivel de lo que tradicionalmente llamaríamos "contenido"? En estos posibles grados la poesía de Sor Juana alcanzaría más altos niveles en la medición de la dificultad. Otra vez apuntamos hacia donde no

73 Rosa Perelmuter, Noche intelectual; la oscuridad idiomática en el Primero Sueño, véanse las páginas 20 a 23.

debemos ir. No tengo más remedio que guardar las flechas en su aljaba.

En términos generales, Sor Juana participa, de una muy similar manera, de lo que ya se analizó en Góngora a propósito de la "estética de la dificultad" en el terreno ahí observado del nivel "formal". La dificultad "conceptual" juanina sería motivo de otras transformaciones de un Narciso hasta ahora inasible a nuestras fuerzas. Si me viera obligado a encontrar un matiz que marcara la diferencia en la "dificultad" del Sueño, simplemente copiaría esta cita de Paracelso:

Dios prueba que es Dios creando cosas que nosotros no podemos comprender, porque si pudiéramos comprender todo lo que él ha creado, resultaría muy débil y nosotros querríamos compararnos con él.⁷⁴

7. El sueño en El Sueño

La transformación de la Soledad en sueño se lleva a cabo mediante la transformación de brillantez y colorido en opacidad y monocromismo. El canto de trompetas y metales deviene murmullo de bajos y cuerdas. Las Soledades nos condujeron por la conciencia del ser en la tierra, es decir, el formar parte de un universo natural que no sigue puntualmente las leyes de Dios, su creador, porque ya se reveló (se rebeló también) como enamorado de su propio poder volitivo. El Sueño nos conduce, ahora, por el ser en el aire, es decir, la capacidad de que el hombre se levante sobre su propio cuerpo

74 Paracelso, Tres tratados esotéricos, p.86.

y vuela en busca de una verdad. Si las Soledades llegaron a la afirmación que canta, ¡soy en la tierra!, El Sueño se detiene en la pregunta que grita, ¿para qué soy en la tierra? En este sentido, el poema de Góngora es un éxtasis y el de Sor Juana, un desplome. Ambos, del mismo acto amoroso. Las Soledades son más un sueño que El Sueño sorjuanino. El Sueño es más una soledad que un sueño. Cuando ya el hombre caminó sobre la tierra, puede disponerse a caminar por los cielos. Estamos ya sobre los pasos del sueño: sueños de un peregrino son errante.

Quien mejor ha resumido la trama del Sueño es, sin duda, el padre Diego Calleja, biógrafo y admirador temprano de —digámoslo sin miedo frente al lugar común— la insigne poetisa. A la letra dice:

Siendo de noche me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone; no pude ni aun divisar por sus categorías, ni aun solo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté.⁷⁵

Este es el "argumento" del Sueño. Lo sintetiza bien el padre Calleja. Pero miente. Más bien, se engaña. Se deja engañar. El poema no relata un sueño. Nos enfrenta con la más lúcida vigilia. Ni siquiera es una ensoñación. Es una descarada confrontación con la lucidez de la razón desesperadamente alerta. El Sueño es la mayor prueba (iba a decir "fineza") de la dolorosa vigilia de una ^hmoja iluminada.

Como en el poema gongorino, aquí se finge una narratividad.

75 Diego Calleja en la breve biografía de la Madre Juana que presenta como "Aprobación" para que sea publicado el libro Obras y Fama Posthuma.... El texto está reproducido en uno de los anexos de la obra de Benassy, p.447.

La misma mentira los complica. Si es la Soledad un poema lírico con el aliento de la épica, es El Sueño un poema épico con la piel del lírico cordero. Pero, a fin de cuentas, la narratividad épica del Sueño no es sino una cáscara que sirve para guardar mejor los otros sabores del fruto: la debilidad humana, el pasmo ante la monstruosa "máquina del universo", la soledad y la desdicha...

Góngora ya había roto los moldes de lo lírico y lo épico en su forma tradicional y Juana Inés responde a la tradición de esa ruptura.⁷⁶ El provincialismo estético de la Colonia condiciona los pasos de sus actores. A Sor Juana no le inquieta lo nuevo, sino la consagración de lo establecido. Su Sueño es universalista (no le llegan las emanaciones de una geografía con su problemática particular) y atemporal, como quiso ser la poesía cuando dio el paso a lo renacentista.

Lo que aquí me importa saber ahora es por qué le interesa el sueño, qué significa para ella. ¿Nos dice, como Calderón, que la vida es sueño? ¿Es una forma (casi un género) de expresión que conviene a la crítica satírica, como en Quevedo? A las dos preguntas respondemos con un no rotundo. Para Sor Juana la vida es vigilia, razón, conocimiento y casi certeza, cuando no se trata de las verdades más altas. Ya veremos cómo El Sueño es la derrota del conocimiento, pero sólo del conocimiento último, de aquel que pretende traspasar lo humano. Y tampoco es para ella una estructura formal para la crítica de las costumbres de su tiempo. Pues su tiempo es una realidad histórica casi abstracta.

76 Recuérdense los conceptos de Paz sobre la modernidad.

Vive dentro del círculo de los valores metropolitanos congelados por la alquimia de los grupos de poder. Sus posibles subversiones hay que adivinarlas más que constatarlas.⁷⁷

¿Qué papel juega, entonces, el sueño? ¿Es un tema? ¿Una estructura? Creo que es ambas cosas sutilmente conjugadas. Será necesario puntualizar; porque tema ha sido siempre y estructura, infinitas veces. Dice Octavio Paz que "no hay en toda la literatura y la poesía españolas de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al Primero Sueño."⁷⁸ ¿De dónde sale entonces? De tradiciones, medievales, clásicas, orientales. Sobre todo de textos que nadan entre dos aguas, lo literario y lo filosófico. ¿No será ésta su verdadera manera de rebelarse contra los maestros peninsulares? ¿Diría la verdad cuando afirmó que era lo único que había escrito por su gusto? Si respondo afirmativamente, tengo miedo de que mis propias contradicciones me envuelvan. Pero puedo salvarme diciendo que hasta el más tradicionalista tiene devaneos con lo innovador y al más mentiroso se le escapan las verdades. Finalmente, El Sueño fue escrito "imitando a Góngora", según quien puso las cabezas de las primeras ediciones de sus obras. Tiene y no tiene razón. Lo gongorino del poema es meramente superficial. Por eso en este estudio nos interesa trabajar con una transformación y no con una continuidad.

No podría seguirles el rastro a las posibles "fuentes" del

77 Su crítica al padre Vieyra (Carta Atenagórica) no rompe ningún canon establecido y sin embargo le cuesta una reprimenda que anuncia su final descalabro.

78 Octavio Paz, op.cit., p.474.

Sueño. Tampoco me interesa hacerlo, pues se trata de prácticas eruditas que me son ajenas. Lo relacionaré después con algunas obras, pero solamente a manera del más simple recurso para el análisis: las correspondencias textuales (reales o caprichosas).

Para los diferentes momentos literarios el sueño ha tenido, obviamente, un haz de significados. El más cercano a Sor Juana sería el que le dio el Barroco. Sin embargo, muy pocos contactos tiene por ese rumbo. Quizá el de mayor proximidad puede ser el del tópico del desengaño, aunque, bien mirado, se relaciona más íntimamente con el espíritu quijotesco (más manierista que barroco) que enarbola la hazaña imposible, el desafío, el encontrarle un remedio a las incongruencias del mundo. Emprende Juana una tarea que se sabe imposible: entender la máquina que nos rodea. Es también hamleteana su inquietud, bañada con la misma angustia. El barroco no sabe cuál es la realidad que está viviendo, si la que le regalan los sentidos (el "engaño colorido") o la que está en un más allá inasible. Sor Juana comparte esas inquietudes barrocas en la mayor parte de su obra. En El Sueño no se conforma con la duda, por eso emprende lo imposible: vuela con el afán de conocer, sabiendo de antemano que se le van a quemar las alas. ¡Y cómo se las quema también la manía psicoanalizante de Pfandl!, cuando se atreve a decir que,

Todo el Primero Sueño es un ardiente y centelleante haz de rayos divergentes de deseos que saltan del núcleo ígneo de un único anhelo de raíz primordial: el deseo infantil reprimido y el desenfrenado afán de saber.⁷⁹

79 Ludwig Pfandl, op.cit., p.207.

No hay más que decir. Este tipo de juicios cierra todos los caminos.⁸⁰ Afortunadamente existen otros que los abren.

¿Qué sentido (o sentidos) tiene el vocablo "sueño" en el poema? El diccionario (M. Moliner) nos dice que viene de una mezcla del latín somnus, acción de dormir, y su derivado somnium, cosa imaginada al dormir. Y se le han ido agregando cargas semánticas como la que lo relaciona con fantasías, ilusiones o deseos. El Sueño sorjuanino nos describe el acto de dormir: del universo (macrocosmos) y del ser humano (microcosmos). Pero el poema no es una "cosa imaginada al dormir", como sería el sueño para los románticos o los surrealistas. No sigue las leyes de la ordenación de los sueños que hasta el siglo XIX Freud va a codificar, pero que se conocían desde las más antiguas culturas orientales. El sueño de la monja está dirigido por una vigilia que contradice su estado. Su argumentación está dictada por una lógica de tipo aristotélico. En este sentido no es un sueño —ni siquiera una ensoñación— sino una reflexión. Cuando hablemos de quién o quiénes "narran" el poema, es decir, del "yo" poético, veremos que esta afirmación podría tambalearse. Sí es un "sueño" en el sentido de la "expresión de un deseo": esa su pulsión cognoscitiva. También lo es, cuando se quiere expresar la búsqueda de algo casi imposible de realizar: es El Sueño un sueño. No es el poema una "fantasía", es una realidad

80 Por respeto al lector no incluí en el texto esta otra cita del inefable analista del Sueño: "esta poesía-sueño se encuentra de hecho formalmente saturada a grandes tramos por la eterna fantasía de la concepción y del alumbramiento.", Ibíd., p.228.

del conocimiento activo. Escuchemos nuevamente las palabras de Octavio Paz: "su poema es demasiado arquitectónico y complejo para ser confundido con un "sueño", en el sentido que hoy se da a esta palabra.⁸¹ Su estructura corresponde a la de las especulaciones medievales que nos hablan de los vuelos del alma.⁸² Se ha dicho muy frecuentemente que es un poema filosófico. Y en realidad lo es en el nivel temático. Pero si sólo eso (la especulación) le hubiera interesado a Sor Juana, habría escrito un tratado, a la manera de los que se citan como antecedentes del Sueño. Si escribió un poema quiere decir que la sola comunicación de esos temas (a los que no puede agregar nada nuevo) es únicamente un pretexto (una forma, sí, los contenidos hechos sustancia formal) para una serie de estados anímicos, donde predomina la perplejidad ante el mundo.⁸³ Sólo en este sentido reconozco que es un poema filosófico. Lo que no acepto es que se diga, como lo hace Vossler, que el Primero Sueño es:

un canto del incipiente apremio de investigación científica, en el que ha de verse una alusión, anticipada y presentida, a las creaciones poéticas de la Ilustración.⁸⁴

81 Octavio Paz, op.cit., p.471.

82 Dos citas de Paz nos puntualizan el tema: "los sueños que relatan el ascenso del alma a las esferas celestes están escritos en prosa, mientras que el de sor Juana es un poema", op.cit., p.480, y "En la Edad Media el viaje del spirito peregrino alcanza su forma más plena, compleja y perfecta en la Divina Comedia", p.473.

83 Sergio Fernández afirma en su libro Homenajes que el "tema poético" del Primero Sueño "consiste en el azoro que al hombre le causa el universo." p.13.

84 Vossler citado por Raúl Leiva en op.cit., p.10.

Los "conocimientos científicos" que se manejan en el poema son del dominio de cualquier hombre medianamente culto de esa época.⁸⁵ Y ya expresé páginas atrás lo que pienso cuando se dice que "anticipa" tal o cual fenómeno.

Para Sergio Fernández el Primero Sueño es un viaje del intelecto. Y en este sentido su filiación verdadera sería con todos los grandes poemas, pues, "Al fin y al cabo todo gran poema es un viaje y todo gran viaje lo es a la inmortalidad."⁸⁶ Las Soledades son un viaje por el cuerpo deleitable de la tierra. El Sueño es un viaje por el alma incomprensible de lo aéreo. De la "inmortalidad" no podemos hablar ahora, ya que necesitamos entrar en el poema de Lezama para hacerlo. También a Elías Trabulse le interesa el tema del viaje. Al hablar del Corpus Hermeticum y del "vuelo cósmico del conocimiento", dice que "es el alma que se desprende —como en Sor Juana— de sus lazos corpóreos y emprende un viaje que le revele los enigmas cósmicos."⁸⁷ Relaciona El Sueño, como antes lo había hecho Ricard y después Paz, con "la tradición hermética en su modalidad kircheriana."⁸⁸ Afirma, incluso, que Sor Juana,

85 La información en este sentido le viene a Juana, casi seguramente, de la Antigüedad y del Renacimiento. Se sabe que el libro de anatomía que más fuerte impacto tuvo desde el siglo XVI fue De humani corporis fabrica de Vesalio.

86 Sergio Fernández, La copa derramada, p.10. Dice también el autor que este poema debería estudiarse a través de los caminos que ofrece la Cábala y que él utiliza "a manera de método" en su análisis de los sonetos. Es un reto que no sé si alguien se atreva a aceptar.

87 Elías Trabulse, El círculo roto, p.85.

88 Ibídem, p.86.

"puso en versos rimados lo que Kircher había tratado científicamente".⁸⁹

En el camino del esoterismo, Marié-Cécile Benassy —cuando hace una revisión panorámica de la crítica sorjuanina— menciona y cita a Waldo Ross, "quien pone en paralelo las partes sucesivas del Sueño y las diez edades de la vida humana de acuerdo con los Maha-Vidyas hindúes."⁹⁰ Cita en seguida al autor:

Los Maha-Vidyas y el Sueño son algo así como dos ríos que corren paralelos: se originan en la misma montaña (la Noche), descienden por la misma ladera (la Muerte, la frustración), avanzan por el mismo valle (la limitación humana) y finalmente desembocan en diversas riberas de un mismo mar (la liberación, la sabiduría, la serenidad reconfortante del nuevo día).⁹¹

El poema se abre o se cierra según la mirada del lector y no podría consignar aquí todas las interpretaciones que de él se han hecho, lo que me interesa es ver su relación con las diferentes formas del "sueño" literario. ¿Qué querrá decir Bachelard cuando expresa que, "Muchos sueños de vuelo nacen de una emulación de la verticalidad ante los seres rectos"?⁹² Indudablemente estamos frente a un "sueño de vuelo" que, en realidad, "emula la verticalidad", pues es "piramidal". ¿Y se planta ante "los seres rectos" ó ante el único ser recto, Dios? ¿Es el vuelo de Juana un vuelo moral?

89 Ibídem, p.91.

90 Marié-Cécile Benassy-Berling, op.cit., p.102.

91 Waldo Ross citado por Benassy, op.cit., p.102. Según dice, el trabajo fue presentado "en el Congreso Internacional de Hispanistas de Salamanca. en 1971", con el título de "Las Maha-Vidyas y el Sueño de Sor Juana".

92 Gastón Bachelard, La llama de una vela, p.59.

Sí, pues enseña el recto camino: el del conocimiento. ¿Y es religioso? No sé, pues ese Dios del vértice de la pirámide tiene un no sé qué de abstracto e inasible para los lineamientos de una religión específica. De lo que sí estamos seguros es de la presencia de quien está escribiendo —o conduciendo la mano que escribe—, pues no hay verso que no lleve su firma. Casi la vemos "mirar la vela" y perderse en lo que ese pequeño fuego desata. Pero también vemos que lo que nos entrega como materia poética no es el desvarío de la ensoñación, que sería producto bruto, sino lo que ya pasó por los canales de la inteligencia. Sor Juana primero sueña y teje después, ¿o cocina?

Descartes en su Discurso del método es menos racionalista que Sor Juana, pues hay momentos en que dice cosas como esta:

Al considerar que todos los pensamientos que tenemos estando despiertos nos pueden venir también cuando dormimos, sin que haya entonces ninguno que sea verdadero, me resolví a fingir que todo lo que alguna vez me había penetrado en el espíritu, no era más verdadero que las ilusiones de mis sueños.⁹³

¿No será que el "primer filósofo moderno" está aquí enredado en las mismas dudas que los poetas barrocos? Lo único que lo hace diferente es que su "duda" es metódica y la conduce no a través de la imagen sino del pensamiento. También la "duda" de la monja es "metódica", pero no la hace cartesiana, pues no le interesa resolverla sino mantenerla como alimento constante. Desde finales del siglo XVII, ya se sentía una urgencia trágica:

93 René Descartes, Discurso del método, p.66.

reparar los destinos y los medios de la filosofía y la poesía. Sor Juana es poeta, Descartes es filósofo, nuestro es el dolor de la ruptura.

En muchos momentos de la historia de las ideas se ha hablado del sueño como de un instrumento racionalizador. Así lo expresa Roland Barthes:

El sueño permite, sostiene, retiene y saca a luz una extrema fineza de sentimientos morales, a veces incluso metafísicos, el sentido más sutil de las relaciones humanas, de las diferencias refinadas, un sabor de alta civilización, en resumen, una lógica consciente, articulada con una delicadeza inaudita que sólo un vigilante trabajo podría conseguir.⁹⁴

Precisamente es ésta la naturaleza del Sueño. Parecería que Barthes se está refiriendo al poema novohispano, si no supiéramos que los críticos franceses desconocen casi completamente —¡ay de ellos!— la literatura escrita en español.

Todos los críticos destacan la calidad intelectual del poema. Y esto es significativo, ya que, en verdad, es un poema de la inteligencia y sobre la inteligencia. Octavio Castro López afirma, por ejemplo, que "se equivocaría quien viera en él un poema didáctico. Es más bien la historia de una tensión intelectual."⁹⁵ Y esa "tensión" es doble: del poeta y de la voz poética; del creador y su creatura; del trabajo y del producto:

El poema es, ante todo, el escenario de una vivencia:

la sed de saber casi febril que adquiere cuerpo en los

94 Roland Barthes, El placer del texto, p.76.

95 Octavio Castro López, Sor Juana y el Primero Sueño, p.10.

Cuando en la cita dice que no es un poema didáctico se refiere a que no es como los "sueños de conocimiento" que se dieron en la antigüedad, pero, sobre todo, en la Edad Media.

medios específicos que eligió Sor Juana.⁹⁶

La "sed de saber" es parte de la "vivencia" del creador al realizar su obra (Juana) y motor del protagonista creado (el alma).

Paz expresa así la temática del conocimiento:

La Respuesta es el complemento del Primero sueño: es un relato en prosa cuyo tema es el mismo poema –la búsqueda del conocimiento– pero que se despliega no en el espacio de una noche sino de una vida.⁹⁷

El paralelo es muy acertado y nos lleva a pensar que toda la obra sorjuanina es esa "búsqueda del conocimiento". La monja es deliciosamente monotemática, como lo son todos los grandes artistas.

Esta preocupación del conocimiento Xirau la expresa así:

La dialéctica del Primero sueño oscila entre la afirmación de un saber total en cuanto al ser y la afirmación razonable de un conocimiento limitado del ser. Más allá de esta oscilación, el Primero sueño es la afirmación definitiva de un saber que es despertar.⁹⁸

De ese "despertar" tendré que hablar más tarde y quizá también del conocimiento "limitado" y del "total". La cita ahora me sirve solamente para reafirmar lo que venimos diciendo del tema central de la obra juanina.

Pero no todo es "conocimiento" en el poema, hay quien usa otras lentes para su lectura. Esto es lo que piensa Raúl Leiva:

Tras las innumerables alusiones mitológicas del Primero sueño está escondido, pero latente, el propio drama erótico de la poetisa. Sus desengaños amorosos, su angustia existencial. La pulsión del sueño creado, dirigido, expresa el cuerpo en el alma en el plano psíquico. Viene a ser,

96 Ibídem, p.12.

97 Octavio Paz, op.cit., p.481.

98 Ramón Xirau, Lecturas, p.34.

en síntesis, un psicoanálisis.⁹⁹

Aprendió perfectamente la lección de Pfandl. Es mucho más sugerente y divertido el ver el poema como un "drama erótico" que como la "épica del conocimiento". Y según esta cita nos encontramos con una obra claramente romántica. (Y nosotros que nos debatíamos entre el Manierismo y el Barroco). ¿Se salvaría Sor Juana de todas sus neurosis al ponerle el punto final a su autoanálisis llamado El Sueño? Mientras más avanzo, más me siento envuelto en las trampas, no de la fe, sino de la esperanza de poder decir algo coherente al hablar de Sor Juana. Ya alguien se estará riendo de mis delirios y de los estridentes saltos en el tono de este discurso. Siento que al tratar de sintonizar la estación del poema, le doy vueltas al botón con demasiada prisa y sólo dejo oír los chirridos de la estática. No borro este párrafo porque deseo que sea evidente mi impotencia y desconcierto frente a mi tan descomunal pretensión de tratar con poemas que apenas pueden rozarse.

Miguel Avilés habla del "sueño ficticio" como de un "género literario" y afirma que se nos presenta

como un instrumento especialmente apto para comunicar determinados contenidos en manos de un sujeto que, compartiendo implícitamente lo que cuenta, no quiere presentarse como autor responsable de los mismos.¹⁰⁰

El Sueño no pertenece a este "género", y no es así, porque Juana Inés sí se responsabiliza de lo que dice. El "sueño ficticio" tiene una raíz crítica, pone el dedo en lo podrido de un sistema. Sor Juana es partícipe, en términos generales, de la ideología dominante en la Nueva España. Es ella una prueba palpable de

99 Raúl Leiva, Introducción a Sor Juana, Sueño y realidad, p.47.

100 Miguel Avilés, Sueños ficticios y lucha ideológica en el siglo de oro, p.42.

la utopía del americano civilizado y culto. Los peninsulares la aceptan y la aclaman porque es un ejemplo de la gran empresa ultramarina: llevar hasta los confines de la tierra la cultura ibérica. En América no pueden darse los "sueño ficticios", como se dan en la península misma. Allá pueden ser vistos como una prueba de la apertura hacia las disidencias, ya que al hacerlos parte de sí mismos, pierden su posible carácter revolucionario. En cambio aquí (la Colonia), la más pequeña disidencia sí es un signo peligroso. Los "sueños ficticios", "son críticos, sí, pero dentro de un orden; son, en una palabra, productos claramente cargados de significados contraideológicos".¹⁰¹ Si durante la Colonia el género novelístico se sintió como "peligroso", ¿qué no sería con este género que tantos españoles practicaron? El discurso del Sueño no es un discurso crítico y, por tanto, no podía soñar siquiera con ser un "sueño crítico". La utopía es una de las expresiones de este género. Y en la Colonia (como parte de la literatura oficial) se escribieron, más bien, epopeyas que cantaban las grandezas del espíritu español o sueños líricos que no lastimaban las conciencias. Entiéndaseme bien, no estoy tomando el partido de las literaturas "comprometidas". estoy, simplemente, señalando la circunstancia donde se desarrolló Sor Juana y la razón de la lejanía de su "sueño" y el de sus maestros peninsulares (Quevedo, por ejemplo).

¿Por qué eligió, entonces, la forma del "sueño" para vestir su imaginaria poética? Simplemente porque así convenía a su necesidad expresiva. Y esa elección no fue totalmente consciente (¿quiero

101 Ibídem, p.55.

decir arbitraria?), pues dejó que lo expresado tomara su propia forma de expresión. El Sueño no violenta la adecuación de un contenido a su forma más inmediata, como sí lo hace las Soledades. Es un poema épico, con tono y estructura épicos. No como la épica tradicional, claro, sino como la que se puede dar en los fines del XVII: una "épica del espíritu". El héroe aquí es el alma y su hazaña máxima, la conquista del saber (sea o no alcanzada). Desde la perspectiva actual, se ha insistido demasiado en verlo como un poema filosófico, sin tomar en cuenta que esa es una circunstancia temática como cualquier otra, y que al privilegiar ese aspecto les restamos importancia a otros. Se nos olvida que la literatura del XVII no les da un especial relieve a los "asuntos" (que son unos cuantos tópicos), pues anda a la búsqueda de posibilidades formales. Sor Juana, al inscribir su obra en el renglón del sueño, se sirve de los mecanismos de esta operación mental para que dentro de ese ámbito se deslicen sin tropiezos las imágenes que quiere encadenar. Es un poema de atmósferas más que de hechos, y el sueño sirve perfectamente para su representación. Sólo así se consigue la verosimilitud requerida, que de otra manera podría parecer caprichosa. María Zambrano al cavilar sobre la naturaleza de los sueños opina que,

en el sueño hay un transcurrir: acontecimientos que se siguen, imágenes que se desvanecen y otras que surgen, mas no hay este instante vacío que es lo que hace que propiamente pase algo.¹⁰²

102 María Zambrano, El sueño creador, p.17.

En El Sueño juanino hay un "transcurrir" sin que "pase algo". Pasa el tiempo. Afirma Xirau que "no es tan sólo un poema escrito en el tiempo; es un poema-tiempo, un poema-mutabilidad."¹⁰³ Las imágenes se desvanecen y surgen. No importan como hechos ni como información sino como realidades poéticas. "Durante el sueño la vida está enclaustrada en el cosmos", dice María Zambrano.¹⁰⁴ Y así sucede en nuestro poema. La tentativa radica en lograr la libertad. Esto explica la agresividad —que querría llamar fálica si no tuviera miedo a los excesos que tanto le he censurado a Pfandl— de la "sombra" "piramidal" y "funesta" que al cielo encamina su "punta altilia" para romper la tela de ese universo que nos aprisiona (como el "sitiado en mi epidermis" del poema de Gorostiza). La atmósfera primera del Primero Sueño es de tipo cósmico, ¿será porque "el vacío espacial es el lugar natural de los sueños"?¹⁰⁵ Y podría enumerar otras muchas razones de ser sueño el poema, pero ya sólo me interesa apuntar una última, siempre dictada por la mirada sagaz de María: "Al entrar en el sueño el hombre deja cuanto es posible de ser persona para volverse criatura."¹⁰⁶ Es verdad, Juana entra en El Sueño y deja de ser persona (máscara) para convertirse en la criatura que le da voz al poema, y que no tiene historia ni circunstancia ni sexo, pues es "alma", pura y exclusivamente "alma". Está preparado ya el terreno para que el poema vuele, para que emprenda el viaje.

103 Ramón Xirau, op.cit., p.28.

104 María Zambrano, op.cit., p.34.

105 Ibídem, p.19.

106 Ibídem, p.35.

8. El peregrino en "alma" transformado

Llegamos al momento de cerrar los ojos ante el panorama para abrirlos frente al objeto textual, tal como hicimos en el caso de Góngora.

Decíamos que, en términos generales, la lectura en amplitud, privilegiaba el animus y la del coto cerrado, el anima. Ya no estoy tan seguro de la verdad de esta división, pues, como he comprobado al elaborar estas páginas, animus y anima no pueden estar nunca separados. En fin, son los artificios de mi instrumental de análisis y como tal los tomo. Entremos pues a la parte femenina de esta lectura.

La tarea de enredarse en la provocación de las imágenes de los poemas cifrados (como los que venimos leyendo) no es tan fácil, como lo es el perderse en los poemas diáfanos. Las obras románticas, por ejemplo, permiten que la lectura en anima sea una forma natural de cortejarlas. En cambio, nuestros cuatro círculos poemáticos son tan tensos que llaman más a la meditación consciente (animus) que a la relajación de lo imaginativo (anima). No obstante, tenemos que dejar que ruede la ensoñación, aunque la reflexión le esté cortando a cada momento el vuelo. Por otra parte, la lectura en anima de un crítico nunca puede ser tan liberada de la del animus, como lo es en un lector no profesional. No dilatemos más este acercamiento. No le tengamos miedo al fuego que destruye alas.

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas
-exentas siempre, siempre rutilantes-

la tenebrosa guerra
 que con negros vapores le intimaba
 la pavorosa sombra fugitiva
 burlaban tan distantes,
 que su atezado ceño
 al superior convexo aun no llegaba
 del orbe de la Diosa
 que tres veces hermosa
 con tres hermosos rostros ser ostenta,
 quedando sólo dueño
 del aire que empañaba
 con el aliento denso que exhalaba;
 y en la quietud contenta
 de imperio silencioso,
 sumisas sólo voces consentía
 de las nocturnas aves,
 tan oscuras, tan graves,
 que aun el silencio no se interrumpía. (1-24)*

Cuesta trabajo encontrar el espacio de un respiro al adentrarse en la lectura de este Sueño. Las palabras se atraen unas a otras en algo que parece una cadena sin fin (todavía no una "muerte"). Se dispara la flecha del primer verso y se crea una incertidumbre de insospechada magnitud. Cada verso es como un imán que atrae al siguiente, hasta que se forma un campo magnético que no termina sino cuando se cierra el círculo.

La piramidal y funesta sombra nace de la tierra. Habrá que recordar que enclavamos las Soledades en el elemento tierra. El

* Todas las citas del texto serán de la edición de Alfonso Méndez Plancarte, tomo I, "Lírica personal" de las Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz.

"peregrino" que recorre ese espacio se transforma aquí en "sombra", peregrino, ahora, del aire. Y la "sombra" se convertirá en la metáfora del alma. El sueño (Sueño) nace de la tierra (Soledad) y al cielo se encamina.

La atmósfera del inicio del vuelo es cósmica primero y espectral después. Empieza la guerra (recuérdese que dijimos que es éste un poema épico) de los contrarios en el escenario del cosmos. Por ahora va a triunfar la noche sobre el día, la oscuridad frente a la luz, la sombra sobre el cuerpo (aunque esto último no lo sabemos todavía en este pasaje).

¿Qué clase de ojos pueden ver esta imagen —de veinticuatro versos—, sólo concebible desde la perspectiva de un cosmonauta del siglo XX encapsulado en su nave que flota? Sólo los ojos de una jerónima encarcelada en su propia piel. ¿Pretenderá hacernos creer que se trata, simplemente, de la reproducción, en imagen sonora, de un dibujo de cosmógrafo? De esto solamente tiene la apariencia: figuraciones geométricas. Triángulos, círculos, líneas paralelas y transversales son los objetos que componen este cuadro que, bien mirado, no es un dibujo naíf donde vemos a la luna, las estrellas y la tierra danzando en un cielo ennegrecido, sino es, sí, no hay por qué dudarlo, una pintura abstracta. Predominan las texturas y el color (negro, gris y blanco sabiamente combinados). Los objetos de la representación constituyen un "engaño colorido". Su vana presencia se debe a que las palabras no pueden terminar con su necia carga de sentidos. Ya Góngora las fustigó, con fiero ceño, para que dejaran atrás sus adherencias de significados.

Pero todo fue inútil, se empeñan en cargar con lo que dicen que la tradición les ha otorgado. Las palabras se resisten a aceptar su libertad. No saben que tienen la facultad de ser lo que un discurso les aconseje y no lo que un diccionario les imponga.

Los dos adjetivos que hacen que despegue el poema —"piramidal" y "funesta"— son el núcleo generador de todo lo que en este espacio poético va a suceder. Lo "piramidal" es el signo de la osadía (el querer conocer) y lo "funesto" su sino de mal augurio (la derrota). Desde antes de emprender la lucha, ya se sabe que está signada por el fracaso. Lo "piramidal" y lo "funesto" se van a ir cargando de significados conforme el círculo poemático va avanzando. Son las dos cualidades de la "sombra", los dos polos del "alma". Quien narra el poema —o, más bien, quien describe los espacios que va a recorrer el alma— sabe que es vano su pretender y, sin embargo, se levanta en "punta altiva". El Sueño es una guerra perdida que sólo gana el instante preciso en que se está generando. Si las Soledades instauraron un espacio poético del hombre para el hombre (espacio profano), el Sueño inaugura el tiempo de lo humano al reconocer las limitaciones de su fuerza. El alma pretende ir más allá y sabe retroceder cuando se le acaba el aliento y termina "despeñada". En esta primera visión cósmica se dejan ver las "luces bellas" del alma cognoscente, pero también se ve el signo funesto cantado por las "nocturnas aves".

Sor Juana, como Góngora, sigue los pasos de las transformaciones que practicó Ovidio en la antigüedad. Las Soledades y El Sueño son las Metamorfosis del siglo XVII. Decíamos que el protagonista

de este poema es el alma, como en el de Góngora es el peregrino. el alma en el poema juanino va a recorrer los distintos estratos del aire (tiempo). Y si la narratividad de las Soledades era un engaño, la del Sueño será engaño sobre engaño. Más que protagonista podremos llamar al alma, entonces, "sujeto de la acción poética". El Sueño nos cuenta, pues, las metamorfosis del alma que es primero una sombra (espacio para lo posible), que va a llegar a ser un cuerpo para el conocimiento (mente), pasando por las figuraciones de pirámide o "llama ardiente". En el tiempo de dos triunfos (el de la noche al principio y el del día al final) tiene lugar el canto de la derrota. La sombra piramidal, que pretende escalar las Estrellas, carga consigo lo funesto que la hará convertirse en la sombra fugitiva. Todo está dicho en estos primeros versos. El desarrollo es un juego de variaciones sobre el mismo tema. Góngora canta el triunfo de un espacio ganado (paraíso de lo humano). Sor Juana se duele del espacio perdido (el tiempo de lo divino) y se resigna ante lo que al hombre le fue dado: el lugar entre dos aguas (purgatorio).¹⁰⁷ En este poema hay un espíritu trágico que no existe en el de Góngora. Es éste un elemento más que lo inclina a lo Barroco.

Para poder seguir adelante, tendremos que dar unos pasos atrás. Hablar del poema como una totalidad, ¿qué es?, ¿cómo está conformado? Ya vimos con qué tipo de "sueño" lo podemos relacionar o diferenciar. Pero no hemos dicho que formalmente

107 La figuración del infierno corresponderá a los dos poemas del siglo XX: las dos muertes.

es una silva —como las Soledades— ni que en opinión de muchos críticos es la alegoría del anhelo del conocimiento universal. Tampoco sabemos que con él se alcanza —en opinión de Lezama— "la plenitud del idioma poético en sus días".¹⁰⁸

Habíamos dicho ya que es un poema con aliento épico,¹⁰⁹ muy lejano del bucolismo gongorino. El "peregrino" entona una melodía "vivace e maestosa", en cambio, el "alma" parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes."¹¹⁰

Tenemos que entrar y salir del poema para poder respirar, pues corremos el peligro de un ahogo sin remedio.

Una silva no tiene estrofas, un sueño no tiene estaciones de descanso. No tendríamos por qué dividir al Sueño en partes. Sin embargo, a todos sus lectores críticos ha preocupado —por razones didácticas, supongo— la división en etapas:

Los críticos —afirma Paz— no se han puesto de acuerdo en el número de partes que constituyen el poema: Méndez Plancarte dice que son doce, Chávez que son seis, Gaos las reduce a cinco y Ricard a tres. Vossler ve el poema como un fluir continuo. Esta era la idea de Calleja. Yo me inclino por la división tripartita, aunque mis partes son distintas a las de Ricard: El dormir, El viaje y El despertar.¹¹¹

108 José Lezama Lima, La expresión americana, p.63.

109 Paz dice en el libro que hemos citado: "Sor Juana nos cuenta una acción, una gesta: las peripecias del alma en los espacios estelares y en los abismos íntimos. Por esto Primero sueño puede llamarse con justicia épica del espíritu, pp.484-485 (nota).

110 Lezama Lima, op.cit., p.64.

111 Octavio paz, op.cit., p.483.

Por su parte, Ramón Xirau afirma:

Muchas han sido las divisiones que los críticos han introducido en el Primero sueño. No creo que sea necesario dividirlo en más de las cinco partes que paso a enumerar: descripción de la noche y sueño de los seres vivos; intento y fracaso de la intuición cuando quiere explicar la totalidad del ser por medio de una sola mirada totalizadora; posibilidad del conocimiento metódico de acuerdo con las categorías aristotélicas; dudas acerca de la posibilidad de un conocimiento racional; descripción del despertar y del nacimiento del nuevo día que con los "bélicos clarines del alba" retira los "negros escuadrones" de la noche.¹¹²

Quiero citar, lo que dice al respecto Pascual Buxó:

...las tres partes de El sueño responden a un modelo tripartito del hombre y del mundo, en cuanto que éste se concibe dividido en tres orbes o esferas (la de la tierra, la del sol y los planetas, la del Empíreo) de las que resultan ser homólogas las partes del cuerpo humano."¹¹³

Otras divisiones se han hecho, pero ya no las voy a citar, pues más que claridad agregarían tinieblas a lo hasta aquí dicho. Como es un poema "difícil", se piensa que así, con los cortes, puede ayudarse a vencerlo. Esto es y no es verdad, pues ayuda a la comprensión pero entorpece la iluminación. Lo que hay que comprender en el poema es tan poco, que si sólo buscamos eso, terminaríamos decepcionados. Esa comprensión de lo poco, tendría que ser el primer paso para la posterior iluminación de lo mucho. Quien se ha quedado en la etapa de comprensión del poema es quien piensa que Juana no pasa de ser una hábil versificadora

112 Ramón Xirau, op.cit., p.28.

113 José Pascual Buxó, Las figuraciones del sentido, p.249.

de erudiciones trasnochadas. En cambio, quien ya venció las primeras dificultades está en la posibilidad de recibir las iluminaciones, que pueden ser casi infinitas. Las primeras lecturas del Sueño tendrían que ser escolares (en este sentido son útiles las prosificaciones —que hay varias— y las divisiones) para el lector que le tiene miedo a lo vestido de dificultad.¹¹⁴ Después de esta etapa el poema puede empezar el verdadero diálogo con su lector.

Con ninguna de las divisiones que se han propuesto estoy en desacuerdo o acuerdo. Cada una depende de la intención que se tenga al hacerla y de si cumple sus propósitos. En mi opinión, la silva tendría que ser respetada en su fluir continuo, pues eso la ayuda a ser lo que es: una errancia sin fin. Los cuatro poemas son eso: un viaje en busca de un sentido que sólo se cumple cuando el poema termina. Pero, como ninguno de los poemas termina (pues se prolonga en otros), no tiene un verdadero fin el vagabundeo. Si se trata de vencer dificultades, la estructura que propongo es la de las metamorfosis (que tiene su paradigma en las Metamorfosis ovidianas). Es decir, dejar a un lado la estructura puramente temática y atender a las imágenes (que atraen un tono, un ritmo, una atmósfera) que van dando saltos cuantitativos primero y cualitativos después. Es obvio que esta estructuración transita por caminos

114 Hasta ahora la prosificación que más puede ayudar en este sentido es la de Méndez Plancarte. La de Vossler es más un resumen (que se parece mucho al de Ricard) y lo podemos encontrar en el libro de Elías Trabulse, El círculo roto, pp.77 a 81. El análisis más didáctico (divide, prosifica y glosa paso a paso el poema) del Sueño es el que realizó Octavio Castro López en su libro Sor Juana y el Primero sueño.

más complicados, ya que se presta a lo ambiguo y lo subjetivo. No obstante, estoy convencido de que el propósito final (la iluminación del objeto) se cumple de mejor manera con un procedimiento de este tipo que con las divisiones temáticas que, a fin de cuentas, es muy poco lo que aportan.

En suma, lo que propongo en cuanto al análisis de la estructura del Sueño es encontrar un número reducido de imágenes que puedan englobar la totalidad del poema. Pueden ser diferentes para cada lector crítico, pues depende de los detonadores que esté tocando en los diversos casos. Si la poesía no habla de verdades absolutas, no hay por qué buscarlas como tales. Mi lectura del Sueño me lleva a pensar que su desarrollo está movido por un juego dialéctico entre la noche y el día. Estas dos imágenes –noche y día– sirven de soporte y son el principio que da lugar al juego de las transformaciones. Todas las imágenes particulares (transformadas) tienen su origen en alguna de las dos matrices. El sueño es una batalla (juego contrapuntístico) entre este par de opuestos. Toda la obra de Sor Juana es una puesta en escena de la contienda de polos contrapuestos.¹¹⁵

El Sueño se inicia con el triunfo de la noche y termina con el triunfo del día. Pero ese es únicamente el escenario cósmico donde se dibuja la lucha en sus otros niveles: la de un "yo" que se empeña en conocer lo que no le es permitido. Temáticamente el poema nos describe la lucha entre saber y no saber, los polos que representan la transformación ideológica de las imágenes madre, día y noche.

115 Esta característica ganaría un punto más para la calificación de Sor Juana como barroca.

Un par es el escenario y el otro la representación. Sueña un "yo" (su posibilidad de conocer o no) en el espacio escenográfico del cosmos. La entidad cognoscente y el ámbito del conocimiento se irán transformando conforme el poema vaya ganando cuerpo. Dicho de una manera esquemática (y tal vez grosera), el nivel formal del poema está sostenido por esas dos imágenes pilares: día y noche que dan lugar a la primera transformación de dos ejes en el nivel de los contenidos: saber y no saber. La forma engendra un contenido que a su vez se puede convertir en forma. Sobre esta base sería posible ir analizando las transformaciones de las imágenes del Sueño.

No podríamos detenernos en la visión de todas las transformaciones, pues eso daría lugar a un libro que no es éste. Sólo daremos algunos ejemplos.

En el fragmento que transcribimos hace algunas páginas, vemos la imagen de la noche convertida en sombra que, a su vez, sufre varias transformaciones: vapor negro, aliento denso, quietud, silencio y canto de aves nocturnas. Todas estas pequeñas variantes tienen la función de servir de adjetivos de esa sombra (oscuridad), que es la capa más superficial de la noche. La unión de estos elementos determina una atmósfera. Y el lograr reproducirla tan puntualmente nos habla de la maestría de quien maneja el entramado poético. En todo este principio impera la noche y sus transformaciones (como en el final va a imperar el día), pero no quiere esto decir que no sintamos la presencia del polo opuesto, el día, que es el elemento ausente aquí, por vencido. En los últimos versos (887 a 975)

triunfa el día y vemos ahí, en contraposición, una atmósfera que de lúgubre pasa a ser luminosa y clara. El día toma cuerpo en el sol que —como la sombra— tiene también sus transformaciones en atributos: luz dorada, madeja hermosa, colores, bélicos clarines de las aves. Tendrían que leerse el principio y el final casi al mismo tiempo para que se nos revelara en toda su fuerza el genial juego entre las correspondencias de la melodía nocturna y la melodía diurna tocadas a la manera de un contrapunto musical.

Y no sólo la noche —en cuerpo de la sombra— está presente en los veinticuatro versos citados. Está, también, el saber (tema eje) dibujado en sus primeras imágenes: lo piramidal, los obeliscos de punta altilva, el escalar, es decir, lo vertical, lo que busca siempre el vuelo hacia arriba. Y el no saber (contraposición del tema eje: la derrota) se prefigura en la alusión a lo funesto, a lo vano, al desmedido pretender que se sabe. El tema del Sueño se descubre y se encierra en los dos adjetivos del principio: "Piramidal, funesta". Quieren esos dos adjetivos decir (sólo después de que se leyó todo el poema, por supuesto, ya que aislados significan mucho menos) que el anhelo de saber se ve frustrado por lo "que es origen de pesares."¹¹⁶ Y a quien califican los adjetivos es a la "sombra", que al transformarse en "alma" será quien desea y no puede conocer. La "sombra" es, por otra parte, la "noche oscura del alma" y el día claro del entendimiento. En el devenir del poema, la "sombra" se convierte en alma y esta, a su vez, en "mente".

116 Eso dice el diccionario de la RAE del vocablo "funesto".

En la imagen de la sombra piramidal y funesta está, pues, compendiada toda la historia trágica del poema. Esa primera imagen irá siguiendo sus metamorfosis hasta que, casi a la mitad del poema, toma su forma más nítida de aspiración a lo imposible:

las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira (400-408)

Dos imágenes sirven para vestir el mismo ambicioso anhelo de la mente humana: una artificial (cultural), la pirámide, y otra natural (casi biológica), la "llama ardiente". Finalmente ambas se confunden, pues, "llama ardiente" es una metáfora de pirámide, así como "pirámide" lo es de llama ardiente, y unidas ambas forman, también, la metáfora de "mente". La pirámide es una señal exterior (fenómeno) de una impulsión interior (lo anímico). Lo que no sabemos es quién proyecta qué, si lo anímico a lo fenoménico o esto último a lo primero. La mente aspira a la Causa Primera que en la superficie —y en la tradición— es Dios, pero que la fabulación poética de Juana lleva a pintar como una figura geométrica. La Causa Primera es:

—céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia—. (409-411)

Nunca se dibuja el poder divino como tal, como configuración del creador absoluto (a la manera de las religiones). Dios nunca es Dios, sino sus metáforas nacidas de los diferentes rangos del conocimiento: "Causa Primera" (filosofía), "céntrico punto" (geometría), "Sabia Poderosa Mano (ciencia), Eterno Autor (arte).

La "sombra", pues, va a peregrinar y a transformarse (como lo hace el "peregrino") según la circunstancia que la rodea. En el primer pasaje es la "noche" y sus elementos (estrellas, luna, aves nocturnas; versos 1 a 64). Después es sueño (reposo) de todas las criaturas (aéreas, marinas, terrestres), humildes y poderosas. Y como lo que pasa en el macrocosmos, pasa en el microcosmos, la mirada se concentra en éste (la criatura humana) que también duerme. La Mirada cósmico natural se convierte en mirada anatómico filosófica, hacia el interior del cuerpo humano. Ambos objetos observados son "portentosas máquinas". Aquél (el Universo) con sus esferas, sol, luna, tierra, y éste (el cuerpo humano) con sus instrumentos, corazón, pulmones, estómago. El camino -sombra, noche, sueño- permite que ahora la metamorfosis sea en "alma" (la fuerza que se desprende del cuerpo dormido):

La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial sér y esencia bella (292-293)

Cuando ya está desligada de su "corporal cadena" se dispone a emprender,

el vuelo intelectual con que ya mide
la cantidad inmensa de la Esfera, (301-302)

Es entonces la hora en que el "alma" se conforma en "mente".
En este momento se percibe un cambio en la voz poética (aunque

los límites nunca son bien definidos en el poema, pues hay zonas de transición que van diluyendo poco a poco el fin para ir acomodando el principio). Desde el inicio hasta el verso 339 quien habla es una especie de narrador descriptivo (omnisciente, omnividente, omnipotente). A partir del verso 340 (cuando se habla de las pirámides de Egipto como una realidad cultural sumada a la simbólica) la voz poética más que narrar, especula, su discurso se vuelve ideológico y pierde su carácter indefinido para convertirse en el personaje mismo que medita: la mente. En el fragmento que sirve de tránsito entre una forma y otra, aparece el verbo conjugado en primera persona que antes sólo se había entrevisto en los versos 47 y 226 ("ínfima parte, digo, dividiendo", 328) y vuelve a aparecer en esta parte especulativa ("según de Homero, digo, la sentencia", 399) para irse afirmando hasta la sorprendente aparición final de un "yo" rotundo, "el Mundo iluminado, y yo despierta." (975). De esta pasmosa aparición tendré que hablar más adelante. Pero antes de esa iluminación final de una presencia que en todo el poema quiso esconderse, vemos anuncios más claros de esa personificación:

De esta serie seguir mi entendimiento
el método quería (617-618)

Estos, pues, grados discurrir quería
unas veces. Pero otras, disentía,
excesivo juzgando atrevimiento
el discurrirlo todo, (704-707)

En todo este periodo especulativo, la "mente" se convirtió en "entendimiento" y es éste quien habla. Ante el triunfo parcial (conocer lo que le es permitido a su esfera) y la derrota total (no acceder a lo que está, por naturaleza fuera de su alcance)

la rotación transformativa se hace a la inversa: entendimiento, mente, alma, sueño; y aquí se detiene, pues lo que fue al principio noche y sombra, será ahora día y luz. Veamos esquemáticamente las dos cadenas de metamorfosis:

Cadena ascendente	Cadena descendente
sombra	entendimiento
noche	mente
sueño	alma
alma	sueño
mente	día
entendimiento	luz

El "alma" que comienza vestida en "sombra" termina transmutada en "luz". Algo aprendió en este viaje. Sufrió una derrota ante el conocimiento absoluto, pero triunfó ante lo relativo. Supo que es humana, nada más humana. Góngora le ganó un cuerpo al mundo. Sor Juana, un alma que se sabe encadenada a lo humano, pues también es cuerpo.

Al terminar el periodo especulativo (que va del verso 340 al 826) el poema vuelve a ser descriptivo hasta el final (827 a 975). Pero la voz poética no es exactamente como la del principio (omnividente y abstracta), pues aunque retoma aquello, no abandona los matices de personalización que había ganado. Como ya expliqué, no tomo el partido de la división del poema en etapas puramente temáticas y prefiero verlo como un continuo en el que tienen lugar las metamorfosis ya observadas. Sin embargo, he apuntado también una división tripartita que tiene como base tres ^o diferentes formas de la "voz poética": descriptiva, especulativa y descriptivo-especulativa. Me

he atrevido a darle a cada parte unos límites precisos que traicionan el espíritu de la silva sorjuanina, pues nunca hay cortes bruscos sino disolvencias paulatinas. En suma, la estructura del poema es la repetición infinita de un esquema :A busca a B y no lo encuentra, es decir, un eterno desengaño alimentado por una esperanza perenne.¹¹⁷

El Sueño es, entonces, el eterno peregrinar (es decir, "muerte sin fin") de un alma en busca del conocimiento. Es un proyecto vital, una construcción del ser a través del proceso de un hacerse por medio de la facultad cognoscitiva. Si el "peregrino" de las Soledades es un sujeto preso en el devenir de los acontecimientos, ajeno a lo que pasa, el "alma" del Sueño es un sujeto que construye su propio peregrinar. El primer poema habla de un abandono y el segundo, de una búsqueda, ¿cuál tiene, entonces, mayor cercanía con lo que es un sueño?

Es así como he narrado la aventura de un cuerpo (Soledad) que se transforma en alma (Sueño).

9. Las imágenes trenzadas por El Sueño

No me cansaré de repetir que la grandiosidad del poema radica, precisamente, en ser poesía y no conocimiento. La imagen impera sobre la idea, la hace cuerpo poético. ¿Qué diferencia existe entre hablar de una boda pastoril y hablar de la escala que va de lo mineral a lo humano, cuando el fin último es la configuración poética? Ninguna, absolutamente ninguna. Sor Juana utiliza para elaborar

117 Y, de alguna manera, esa es la estructura de toda la obra de Sor Juana.

su Sueño tópicos ideológicos (simbología de la pirámide, categorías del ser, relación macrocosmos microcosmos, la máquina del Universo, la relojería humana) de la misma manera que Góngora usa tópicos bucólicos. En ninguno de los casos la tarea es "enseñar", sino, más bien, revelar por medio de la imagen. Muchos de los procedimientos formales son similares entre poeta y poeta. Pero la gongorización de Sor Juana es engañosa, pues sólo toca las capas más superficiales (la sintaxis y la retórica) y no siempre con la cercanía muchas veces apuntada. El corte más brusco en cuanto a la liga con el maestro lo encontramos, precisamente, en la elección de los tópicos. Góngora, ya lo señalamos, utiliza los más gastados por la tradición poética clásica y renacentista. Esa utilización de algo que es casi basura poética le ayuda a restarle importancia al qué para dársela al cómo. La renovación gongorina es de tipo formal. Nos hace ver que nada nuevo hay bajo el sol en cuanto a la temática de la poesía, y que el camino está en una búsqueda formal que él mismo abre. Sor Juana asimila perfectamente la lección y si no da un paso más allá en lo formal, lo da en el uso de una tópica que no es la tradicional. Como temas de la reflexión filosófico científica son totalmente comunes, pero no trasladados a la imaginaria poética. No es que Juana Inés pretendiera dar un golpe de "novedad" —pues lo "nuevo" en las estéticas del XVII no era un factor orgánico— sino seguir la congruencia de sus propias obsesiones. Si esos temas la perseguían, ¿por qué no transformarlos en material poético aun cuando rompieran los hábitos temáticos de su entorno cultural?

Aquí se manifestó abiertamente su libertad que no pudo salir con toda su poesía de circunstancia. Cumplió su tarea cortesana con sobrada amplitud para darse el gusto de escribir un "papelillo" que sigue y seguirá causando revuelos.

Vayamos nuevamente al envés del tejido. Como en Cóngora, la imagen es aquí el nudo de la trama. Ya analizamos someramente las principales transformaciones de la imagen medular (la "sombra") y ahora me interesa detenerme en un muestreo de otras imágenes que van a servir como soporte para el desarrollo de la melodía principal (las metamorfosis de la "sombra").

La transformación como castigo

Casi todas las referencias míticas del principio del Sueño se concentran en personajes que han sido castigados por medio de una metamorfosis degradante. Después de la imagen cósmica, asistimos al dibujo (nocturno melódico) de las aves que pueblan la noche: la lechuza, los murciélagos y el búho. Los nombres se evitan (¿por superstición? ¿por eufemismo poético?) y sólo se dejan ver a través de alusiones, sobre todo por sus referencias míticas. La lechuza:

Con tardo vuelo y canto, del oído
mal, y aun peor del ánimo admitido,
la avergonzada Nictimene acecha (25-27)

Sabemos que Nictimene fue violada por su padre primero y muerta luego para ser, finalmente, convertida en lechuza "que debe vagar por las noches bebiendo el aceite de las lámparas". Sor Juana la llama "avergonzada" y "sacrílega". Carga con el pecado del incesto, aun cuando no fue realmente culpable. ¿Es una víctima

como quiere hacernos creer que fue ella misma? Con un afán casi vampírico se cuelga en los templos

y sacrílega llega a los lucientes
faroles sacros de perenne llama
que extingue, si no infama (32-34)

Chupa y mata el aceite de lo sagrado (aceite de oliva, el árbol de Minerva). ¿Beber del árbol de la sabiduría es el pecado de Nictimene? El entramado de las referencias no se atreve a decirlo, pero se deja caer ahí para que se adivine.

Vienen enseguida los murciélagos:

Y aquellas que su casa
campo vieron volver, sus telas hierba,
a la deidad de Baco inobedientes
—ya no historias contanto diferentes,
en forma sí afrentosa transformadas—, (39-43)

Tres doncellas de Tebas son castigadas por no seguir el culto del dios Baco. Se ven convertidas en "aves sin pulma", con "pardas membranas". ¿No es también injusto el castigo para tres jóvenes que prefieren contarse historias amorosas antes que asistir a un rito orgiástico? La lechuza es castigada por aspirar a la sabiduría y los murciélagos por pretender la castidad. ¿No es la figura biográfica de Sor Juana un trasunto de la lechuza y el murciélago? La referencia a estas aves tiene que significar algo más que los simples personajes de la noche.

Y llega por fin el búho:

éstas, con el parlero
ministro de Plutón un tiempo, ahora
supersticioso indicio al agorero, (53-55)

Ascálafo, espía de Plutón, delata una falta conyugal de Proserpina y es convertido en búho, que es el portador de malos augurios. Algo malo va a pasar en el poema, algo "funesto". El amor a la sabiduría y a la castidad sufrirá un revés, vemos así el indicio de un agorero.

Este es el canto de las aves que componen el ámbito que va a dar lugar al sueño. Es un "triste són intercadente" que propicia y mal augura el vuelo del alma.

Cuando está ya

El viento sosegado, el can dormido, (80)

nos remite a otro personaje transformador y transformado: Alcione, que

en peces transformó, simples amantes, (95)

Esta hija de Eolo transformaba a sus pretendientes en peces y al final ella misma fue convertida en ese pez que se llama alción o martín pescador. ¿No estamos, otra vez, ante la imagen misma de la monja poeta que defiende su intimidad y con su poesía es desnudada? ¿No dice en sus sonetos amorosos que es al mismo tiempo víctima y verdugo?

Las referencias míticas cumplen la misma función que en cualquier escritor del período que va del Renacimiento al Barroco: filiación con un código cifrado por la Antigüedad. Lo que le da singularidad a cada poeta es la selección que realiza entre las múltiples posibilidades. Sor Juana elige para su Sueño, sobre todo, los mitos que hablan de personajes que sufren un castigo. El poema todo es, en el fondo, la curva que se eleva por la soberbia y desciende por la

impotencia como castigo. Dos mitos se conjugan para funcionar a nivel alegórico en el trasfondo del poema: el de Icaro y el de Faetón. Ambos relatan un vuelo temerario y un fracaso. Los dos personajes son jóvenes sin experiencia, que no saben medir sus propias fuerzas, y que desobedecen los consejos de prudencia. Ambos sufren un castigo y sucumben en el mar. El vuelo del "alma" en El Sueño sigue los pasos de esa temeridad signada por el previsible fracaso. De esta manera lo expresa Octavio Paz:

sus poemas más suyos, como el Primero Sueño deberían leerse como la confesión cifrada de un alma errante. Su tema es el vuelo y también la caída: en lo alto, de pronto, se siente desfallecer y se derrumba. Por eso su héroe es Faetón: poesía del fracaso.¹¹⁸

Más adelante matiza esta relación con la imagen del mito original y otras obras, como la de Villamediana:

en Primero Sueño, sor Juana va del entusiasmo a la caída y de ésta al desafío. Nada más alejado del punto de honra del Faetón español; el suyo es un héroe intelectual: quiere saber aun a riesgo de caer.¹¹⁹

En la Fábula de Faetón de Villamediana el tratamiento del mito es, obviamente, distinto. A Sor Juana no le sirve como tema propiamente, sino como la alegoría de uno de sus aspectos: el atrevimiento como desafío.

Los mitos clásicos son una herencia cultural que se toman según las necesidades de cada época y cada autor, la variante juanina que señala Paz tiene relación con su circunstancia cultural

118 Octavio paz, op.cit., pp.353-354.

119 Ibídem, p.504.

y con su propia personalidad. A los novohispanos les importa subrayar su presencia como entes de cultura y no sólo como entidades políticas. Y Sor Juana es una realidad ejemplar de esa situación. El desafío ante el saber es lo que les puede (a todos los novohispanos y a Sor Juana en particular) ganar un espacio para su realidad primero (existen) y para su identidad después (son criollos). En sus otras obras, Sor Juana juega con las temáticas españolas de más frecuente uso en aquel tiempo; pero en El Sueño, se aparta sutilmente de esos juegos. Esta obsesión por el saber como una prueba de la propia existencia, ¿no será uno de los elementos que va a definir al nuevo hombre americano? Dejamos este camino abierto y volvemos a los mitos.

Sin duda, el protagonista del Sueño (el alma) se viste de Icaro y de Faetón indistintamente. Y no subraya ni su inexperiencia ni su temeridad como prueba de honor, sino su empeñamiento en un hazaña que, de partida, se muestra casi imposible. Vemos momentos en que las referencias a esos mitos se hacen de una manera directa:

(necia experiencia que costaba tanto
fué, que Icaro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido)—, (466-468)

y al ejemplar osado
del claro joven la atención volvía
—auriga altivo del ardiente carro—,
y él, si infeliz, bizarro
alto impulso, el espíritu encendía: (785-789)

Tipo es, antes, modelo:
 ejemplar pernicioso
 que alas engendra a repetido vuelo,
 del ánimo ambicioso (803-806)

El vuelo de Sor Juana sigue, es verdad, ese ejemplo, ese carro, esas alas, esa ambición y ese llanto: "cerúlea tumba a su infeliz ceniza"(797).

"La aparatosa máquina del mundo"

Sor Juana cree firmemente en la ordenación casi perfecta del universo. Toda la naturaleza responde a leyes prefijadas, susceptibles de ser comprendidas por la mente humana. Sólo el orden divino se le escapa, pero no por eso se deja atrás en el intento de conocer. Existen vasos comunicantes entre los diversos órdenes, del cósmico al mineral, pasando por el humano, animal y vegetal. Las ideas de Aristóteles, Platón, Galeno, Santo Tomás y sus voceros renacentistas y barrocos están ilustradas en El Sueño. La naturaleza es una serie de signos que pueden ser interpretados. El entendimiento es la llave que abre los significados que alguna vez se presentaron como misterios. Lo oscuro encubre —e incita como desafío— a las verdades que no pueden estar desnudas, porque son del dominio y hechura de un ser más Alto que así las vistió y señaló como Suyas. La oscuridad es el signo de una propiedad y una posibilidad. Al hombre le fue dada la facultad de conocer lo que está atrás de lo oscuro. Si fuera ángel todo le resultaría claro.

Conocer es —para el sistema epistemológico que subyace en la obra juanina— iluminar las relaciones que existen entre los objetos.

Foucault al hablar de este tipo de conocimiento –que tiene como base la semejanza– nos explica que:

El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía al cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiestas o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he aquí el título de cualquier lenguaje, su manera de enunciarse y de formular su derecho a hablar.¹²⁰

Esta episteme clásica empezaba a cambiar en el siglo XVII, pero El Sueño la sigue respetando. Sor Juana nos enseña un universo "enrollado sobre sí mismo". Cada parte es la representación del todo, en la estructura del poema y en el mundo que representa. El cosmos con su sol, luna y estrellas es como el cuerpo humano con su corazón, estómago y pulmones. Y en verdad, el poema se podría llamar "espejo del mundo". Sor Juana se refleja ahí de cuerpo entero y se enamora sin pudor de su imagen de ser que se empeña en conocer lo que es el universo que la rodea. Es un filósofo, sólo en el sentido etimológico de la palabra. Ama la sabiduría en sí misma, como fin y no como medio. Le interesa no el concepto en sí sino el concepto-imagen, es decir, la imagen que tiene como referente un concepto. Por eso es poeta, porque fabrica imágenes. Describe de esta manera el trabajo de la fantasía:

así ella, sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando

120 Michel Foucault, Las palabras y las cosas, p.26.

de mentales, sin luz, siempre vistosas
 colores, las figuras
 no sólo ya de todas las criaturas
 sublunares, mas aun también de aquéllas
 que intelectuales claras son Estrellas,
 y en el modo posible
 que concebirse puede lo invisible,
 en sí, mañosa, las representaba
 y al alma las mostraba. (280-291)

Este es su propio trabajo como poeta. Pinta las imágenes de lo que tiene un cuerpo susceptible de ser captado por los sentidos (las "criaturas sublunares", es decir, terrestres, objetos de la naturaleza) y pinta también lo "invisible", "intelectual", es decir, los conceptos. Las Soledades se empeñan en fabricar imágenes con referentes de calidad objetual (incluso si habla de un mito —que es un concepto sumamente elaborado— lo hace en relación con sus cualidades sensibles). El Sueño fabrica, en cambio, imágenes-concepto. Sus objetos no sólo son cuerpos naturales, sino entidades conceptuales. Ya observamos como, al hablar de las aves, no le interesan sólo como tales, sino como vehículos de una idea de culpa y castigo.

Los conceptos son los temas del Sueño. Y como son un instrumento para la elaboración poética, no importa su funcionalidad histórica. Pueden ser —como lo son— atemporales, parte de una tradición ideológicamente inoperante para su momento. Incluso su inoperancia los hace más susceptibles de ser usados como imagen. El cuerpo ideológico que Sor Juana utiliza en su poema es típicamente renacentista. Y lo usa así, con la conciencia de su anacronismo, como Góngora lo hizo con los desperdicios de la poesía bucólica. Ambos fabrican

un objeto nuevo con materiales de desecho, como esos escultores que en nuestro siglo hicieron su obra con chatarra industrial.

Dice Foucault que el "saber de la semejanza" (que es el que utiliza Sor Juana) se articula con la yuda de cuatro figuras: a) convenientia, b) aemulatio, c) analogía, d) simpatía. Parte de la idea de que

en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos.¹²¹

Y lo seguimos citando:

La convenientia es una semejanza ligada al espacio de la forma de "cerca y más cerca". Pertenece al orden de la conjunción y del ajuste (...). El mundo es la "conveniencia" universal de las cosas (...) el mundo forma una cadena consigo mismo.¹²²

Todo en El Sueño está ligado por esa convenientia. La sombra es noche y después alma y luego mente; se encadenan así por medio de sus cualidades como imagen. El cosmos y el cuerpo humano están cerca y se asimilan porque funcionan como organismos semejantes. Todas las escalas del ser están cerca unas de las otras porque tienen algo en común. Los cambios cuantitativos son medibles, aunque nunca sabemos cuándo se da el cambio cualitativo. Esta noción de la "cadena del ser" es lo que hace "soñar" al alma (en el poema que podría llegar a conocer, incluso, lo que está más allá del hombre: lo angélico y, finalmente, lo divino. Si el hombre, rey de la Creación, puede conocer lo mineral, lo vegetal, lo animal

121 Foucault, op.cit., p.27

122 Idem.

y lo humano —que es su propia esencia—, ¿por qué no podría continuar su vuelo hacia la esfera de los ángeles y después hacia la de lo divino?

el Hombre, digo, en fin, mayor portento
 que discurre el humano entendimiento;
 compendio que absoluto
 parece al Ángel, a la planta, al bruto;
 cuya altiva bajeza
 toda participó Naturaleza. (690-695)

Pero esa "cadena del ser": Dios, ángel, hombre, animal, vegetal, mineral no se puede recorrer hacia arriba. Y el alma del Sueño lo siente como una injusticia. ¿Por qué se le da una prueba de lo divino a través de lo angélico y después no se le permite dar el salto definitivo? El cambio cualitativo de lo humano a lo divino es imposible. El hombre está encarcelado en el espacio de su cuerpo. ¿Para qué tiene entonces un alma que aspira a participar en lo divino que se le niega siempre? La comunión mística es en el fondo un engaño, pues no se lleva a efecto a través del conocimiento sino por medio de las propias sensaciones de lo humano. Otra vez estamos ante el cuerpo (lo humano) como cárcel. El hombre está encerrado en la naturaleza y ese es el único espacio que le es dado conocer. Cuando el alma del Sueño comprueba esto, que ya sabía, regresa a su encierro, el cuerpo. No radica la tragedia del humano en ser cuerpo, sino en tener alma y no poder usarla para la única empresa que lo superaría radicalmente: el ascender hasta lo divino. El Sueño es una puesta en escena de esta situación dramática. Sí hay, entonces, en el fondo del poema una profunda

rebeldía. Una proposición que va mucho más allá de las posturas teológicas que puede aceptar no sólo el régimen colonial, sino la ortodoxia que defienden unidos el Imperio Español y la Sacra Iglesia Católica. Otra vez tengo que cerrar el camino, porque me llevaría a desviaciones imposibles de abarcar en este trabajo. Volveremos a las "figuras de la semejanza".

"La aemulatio es una semejanza sin contacto", dice Foucault, y agrega que en ella hay "algo del reflejo y del espejo" y que "por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo."¹²³ El Sueño se construye a partir de espejos constantes que ya mencionamos como las metáforas de la imagen. La sombra se ve en el espejo y es noche; ésta a su vez se mira y es alma que, al observarse, es mente. El mundo cósmico se refleja en el corporal y éste le devuelve la imagen. Juana misma se mira en el espejo y es la "voz poética" que se refleja como el atrevido Faetón y, en última instancia, es la imagen misma de Narciso: mirándose en la fuente de su poema para transformarse en él y morir como creador para nacer como criatura. Sin duda la aemulatio es la forma de conocimiento que impera en el poema.

Del conocimiento por "analogía" nace todo el sistema de relaciones que Sor Juana maneja a través de sus construcciones retóricas: comparaciones, metáforas, sinécdoques, sinestesias, es decir, todos los procedimientos retóricos que le dan una dimensión analógica a la piel del discurso que recubre El Sueño. Lo que sucede en el cuerpo del poema (entramado de las imágenes y de las imágenes-concepto),

123 Foucault, op.cit., p.28.

sucede en el vestido retórico del discurso poético.

Y la última forma de ese "conocimiento por la semejanza" está también presente: la "simpatía". No hay en esta forma de relación ligas por cualidades visibles, "suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. Es el principio de la movilidad".¹²⁴ La "simpatía" descubre afinidades escondidas a las miradas simples. Aquí debe haber un privilegio en los ojos que ven el signo escondido. Para ver lo semejante por medio de la "simpatía", se necesita descifrar lo oculto. En El Sueño no hay mucho espacio para esta forma de reconocimiento de lo escondido, pues es la "mente" quien observa el mundo y se prefieren las otras maneras de conocer, que se relacionan mucho más con el entendimiento que con la adivinación de lo intuitivo.

Esta forma de conocimiento se encierra en sí misma, según Foucault, y clausura cualquier posible avance real:

el saber del siglo XVI se condenó a no conocer nunca sino la misma cosa y a no conocerla sino al término, jamás alcanzado, de su recorrido indefinido.¹²⁵

En este "recorrido indefinido" está encarcelado El Sueño.

El régimen colonial condena a ese encierro que ya empezaba a romperse en el siglo XVII en toda Europa:

A principios del siglo XVII, en este periodo que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando

124 Ibídem, p.32.

125 Ibídem, p.39.

no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones.¹²⁶

Sor Juana vivía las últimas décadas del XVII y no podía estar totalmente apartada de la nueva episteme. En realidad no lo estaba. Sabía jugar con la congelación ideológica que le proponía su circunstancia. En la mayor parte de sus obras se deja ver el escepticismo barroco frente a lo engañoso de los signos. Sabe detectar perfectamente los "vanos silogismos de colores". Conoce las distancias entre lo que se ve y la auténtica realidad. No se deja envolver por el fenómeno del trompe-l'oeil, pues lo maneja, como lo hacen los barrocos, como un recurso artístico. ¿Por qué, entonces, en su más depurado poema trabaja con la episteme de la semejanza? ¿Para engañarse a sí misma y engañar a su tiempo de ente colonizado? ¿Es el poema un capricho, un juguete, un alarde de maestría poética? ¿Por qué se empeña en ser un poema manierista cuando la mente de su creadora es claramente barroca? No puedo responder estas preguntas porque, para hacerlo, tendría que conocer más profundamente las complicadas redes de la historia colonial que en muchos sentidos se manifiesta, todavía, como nuestra edad oscura.

"La aparatosa máquina del mundo" es un monstruo inaccesible que se burla de nosotros, pues cuando intentamos su conocimiento, se planta frente al espejo y dice mírame, ahí está encerrada toda mi verdad. Al Sueño, cuando se le pregunta qué es la "sombra", responde: la "noche"; ¿y la "noche"?: el "alma"; ¿y el "alma"?: la "mente"; ¿y la "mente"?: la "pirámide", la "llama ardiente", en fin, la "sombra".

126 Ibíd., p.57.

El poema de Sor Juana se empecina en ser, como el de Góngora, un entramado verbal que dice sin decir nada, pues solamente sirve para revelar su propia verdad: su realidad poética. El Sueño debe interesarnos como imagen y sólo como imagen, pues de no ser así correremos el peligro de vernos envueltos en sus engaños. No estamos frente a una teoría del conocimiento, sino frente a un poema que utiliza el tema del conocer y nada más. Temáticamente es un poema filosófico de la misma manera que el de Góngora es bucólico. Nada nos enseña este poema, si acaso nos confirma lo que ya sabíamos: que el mundo se mueve sin nuestro concurso y que nuestra máxima participación se reduce a un abrir la boca en señal de pasmo.

10. La vigilia del sueño

Todo el poema es una burla, un engaño, una impostura, un juego. Nos enreda en sus imágenes hasta hacernos creer que está hablando del sueño y en el último verso, dando un giro total, nos confiesa que es la vigilia lo que lo desvela:

el Mundo iluminado, y yo despierta. (975)

El "yo" desdibujado se ilumina. Deja atrás su timidez y se vuelve descarado. Se descarna para encarnar en el "Mundo". ¿Eso es el "yo"? ¿Simplemente eso, el "Mundo"? El golpe de Narciso se hace efectivo: yo soy el Mundo iluminado. Soy yo quien lo ilumina, es decir, quien lo piensa. Y ese "yo" es el Poeta o un poeta específico: Sor Juana. ¿Por qué dice "y yo despierta"? ¿Por qué de pronto el poema tiene género (o sexo), cuando en todo

el recorrido predominó la ambigüedad? El protagonista del poema es el alma, un ser sin tinte sexual (o más bien una entidad andrógina); y su "narrador", también. ¿Por qué al final se ilumina como ser femenino? ¿Nos quiere decir que es ella (Sor Juana de carne y hueso), precisamente ella, y no una voz poética quien piensa el mundo, quien escribe el Sueño? Seguramente así es. Esta es la razón (lo cual no invalida que haya otras mil razones). Sor Juana es el Poeta travestido en Narciso que hace del juego de la creación poética el más cercano trasunto de la creación divina. El Poeta es el vicario de Dios aquí en la tierra.

El último verso nos destruye toda la lectura del poema. Cuando llegamos al final se nos revela que es en ese instante cuando debemos empezar. Es exactamente lo mismo que sucede con el Paradiso de Lezama. El poema (¿novela?) es el desarrollo de las cualidades de un poeta (creador) que alcanza su madurez al final (se revela como el "yo despierta"), que es cuando puede empezar a escribir la obra. Ambas creaciones (la de Sor Juana y la de Lezama) son el humus, la poiesis, el estado donde puede habitar el poema. Nos enfrentan con la posibilidad de creación y no con el objeto creado. Es cada uno de nosotros, como lector, quien les da su calidad de objeto. En realidad, todas las creaciones artísticas serían un terreno para ser habitado, pero estos poemas lo son por voluntad propia, pues quieren hacer tangible y reflexionable este hecho. Alcanzan el grado cero de su significación al final, cuando confiesan que no son lo que pretendieron. Empezarán

a ganar significado sólo cuando desde ese final se vuelvan a ver desde el principio.

El Sueño, entonces, no es un sueño, es un acto de reflexión, la más severa vigilia. Un "yo" despierto proyecta sus pensamientos sobre una pared blanca, a la manera de una linterna mágica:

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras (873-875)

Esa vigilia, ese "yo despierto" se transforma -hacia atrás en la lectura del poema- en la imagen de una "linterna mágica", de un cerebro (cuerpo formado de corazón, pulmones y estómago) que por medio de la fantasía dibuja "imágenes diversas" (véanse los versos 252 a 266), de una "llama ardiente" (alma) que asciende, de una pirámide y, en fin, de un águila que no se permite el sueño:

De Júpiter el ave generosa
-como al fin Reina-, por no darse entera
al descanso, que vicio considera
si de preciso pasa, cuidadosa
de no incurrir de omisa en el exceso,
a un solo pie librada fía el peso,
y en otro guarda el cálculo pequeño
-despertador reloj del leve sueño-,
porque, si necesario fue admitido,
no pueda dilatarse continuado,
antes interrumpido
del regio sea pastoral cuidado (129-140)

Así es el sueño de Sor Juana: siempre vigilado.

El poema representa una reflexión: un sentido físico de "acción y efecto de reflejar" y en su sentido figurado de "acción y efecto

de reflexionar". Refleja al mundo y reflexiona sobre él, cuando funciona como acción, y cuando funciona como efecto, es el mundo y representa todo lo pensado (lo que el Poeta reflexiona).

El material de la reflexión no tiene tanta importancia como el saber que lo que se quiere representar es el acto mismo de esa reflexión. Sor Juana sabe que al hombre solamente le es dado conocer la esfera de lo sublunar, es decir, a lo que pertenece el ser humano como ente físico. Esta es la razón por la que la "sombra" no alcanza el orbe de la luna:

que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta (11-15)

Desde el principio la "voz poética" sabe que lo que va a intentar el alma es un imposible. No se puede romper la estructura del universo. El hombre no puede llegar a la esfera del Empíreo --que es la esfera máxima--, donde está Dios.¹²⁷ Tampoco puede dejar de aspirar a ese conocimiento pues está dotado de un hálito que siempre quiere superarse: el alma. El poema va a contar esta historia de todos tan sabida. El alma remonta el vuelo, se sube a las montañas más altas de lo material (volcanes) y de lo cultural (pirámides). Ya aposentada ahí trata de ver el Todo, pero su excesiva luminosidad la ciega; tiene que bajar la vista y doblar las alas. Se conforma, entonces, con reflexionar sobre lo que sí le es dado. El alma, como un náufrago

127 Los modelos cósmicos que subyacen en el poema son los modelos clásicos que maneja el Renacimiento.

(560-582), se refugia en "esta orilla" y empieza a discurrir según las diez categorías aristotélicas cuyo método consiste no en

conocer acto todo lo criado,
sino que, haciendo escala, de un concepto
en otro va ascendiendo grado a grado (592-594)

Entonces,

De esta serie seguir su entendimiento
el método quería (617-618)

Recuerda, pues, los grados del ser y aún piensa que es atrevimiento desmedido el querer razonarlo todo, ya que en el fondo no entiende ni la cosa más pequeña:

aun la más fácil parte no entendía
de los más manüales
efectos naturales (709-711)

La confusión se apodera del alma; recuerda a Faetón como "modelo" positivo pero también negativo. En este estado, el cuerpo empieza a desatar "las cadenas del sueño" y el alma tiene que volver a su encierro. Termina el vuelo de la fantasía:

Y del cerebro, ya desocupado,
los fantasmas huyeron,
y -como de vapor leve formadas-
en fácil humo, en viento convertidas,
su forma resolvieron. (868-872)

El sueño es del cuerpo. La vigilia del alma. La conclusión final -¿la hay en verdad?- parece ser la misma que envuelve el tópico del carpe diem: la fugacidad de la vida. Todo se resuelve en humo, en viento, en nada. El alma es, como dice Góngora, "mariposa en cenizas desatada" y como dice ella misma en un soneto,

es vano artificio del cuidado,
 es una flor al viento delicada,
 es un resguardo inútil para el hado:
 es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

¿El cuerpo es nada? ¿La sombra (el alma) es nada? ¿Al terminar El Sueño termina la vida de Sor Juana? ¿Cuándo se vio retratada en su poema comprendió su transformación en flor blanca (narciso)? ¿Y convertirse en imagen (morir para el cuerpo y nacer para el alma) no es el verdadero sueño del Creador Narciso? Lezama nos hablará del ser para la resurrección cuando retoma y continúa las voces de Góngora y Sor Juana.

No hay respuestas definitivas para las grandes interrogantes y El Sueño está traspasado por un enorme signo de interrogación. Quizá el último triunfo del poeta esté encerrado en esta sentencia de Pascal: "Por el espacio el universo me abarca, por el pensamiento yo lo abarco".

11. El sabor del saber

La única verdad en la obra juanina es el placer frente al acto de conocimiento. Sabe aceptarlo como medio y no como fin. Su capacidad racional la define como ser y como ente particular. Y utiliza esta capacidad para escribir poesía. Le interesa, entonces, el saber de la imagen (alma) no el del concepto (cuerpo). Reconoce que el terreno de los conceptos está encerrado en el cuerpo de una historia. Así de viejos y cansados, juega con ellos, los gasta más, los consume.

En la dimensión de la imagen está su libertad y su verdadera posibilidad creativa. Estas son ya casi palabras de Lezama Lima, uno de los herederos de esta potencialidad. Cuando habla directamente del poema, dice:

el sueño aparece como forma de dominio por la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materialidad de la inmediata realidad. Desde la arribada de la nocturna hasta la irisación cenital, se recorre la escala completa de la jerarquía, mineral, vegetal, animales, ángeles y Dios, es pues un trabajo en que se continúa el mundo de la conciencia y del conocimiento. Así, en el sueño, Sor Juana utiliza el símbolo mitológico de la fuente Aretusa, que trocada en río sumergido recorre tanto las moradas infernales de Plutón como los placenteros Campos Elíseos, continúa la lucha por aprehender el milagro del mundo diurno, el afán fáustico de que el conocimiento sea una realidad y que esa realidad pertenezca por entero al hombre.¹²⁸

El material del Sueño es esa realidad del conocimiento que le pertenece al hombre y lo define como tal.

El hombre es una realidad profana (las Soledades lo confirmó así) que aspirará siempre al Reino Perdido, como lo afirma Sor Juana. Si el poema gongorino es un canto de los sentidos, el de la Jerónima es un canto de la razón (alma). Ambos conforman la lucha de la criatura humana por ganar su propio espacio en el concierto universal. Conocer por los sentidos y conocer por la razón llevan a una muy similar forma de placer. Góngora necesita la soledad (el apartamiento) para sentir el mundo. Sor Juana necesita el sueño (la libertad del alma) para pensar el universo. ¿Y no será el sentir metáfora del

128 José Lezama Lima, La expresión americana, p.66.

pensar y éste, metáfora de aquél? ¿No es, bien mirado, El sueño una alegoría de la soledad y las Soledades una alegoría del sueño? Si la Soledad Segunda hubiera terminado, ¿no veríamos al peregrino en su aposento cortesano despertar del sueño, como Segismundo? Si el Primero Sueño hubiera tenido otro segundo, ¿no veríamos al alma perdida definitivamente en su soledad, como José K?

De muchas maneras El Sueño es una alegoría del conocimiento, como el afán fáustico que menciona Lezama o como el vuelo del alma de los libros herméticos que mencionamos páginas atrás. En realidad son muchas las coincidencias entre El Sueño y los libros de Hermes Trismegisto. Leemos en el Poimandres una sentencia que parece dictada por el mismo poema: "El sueño del cuerpo producía la lucidez del alma, mis ojos cerrados veían la Verdad".¹²⁹ Pero tal vez su intención última no sea tan radical como la de las doctrinas herméticas que afirman que, "tal es el bien final de aquellos que poseen la Gnosis, convertirse en Dios".¹³⁰ No, definitivamente no. Sor Juana no forma parte de la historia de los heterodoxos. Su anhelo no es esa conversión en materia divina y ni siquiera busca una comunión mística. Su deseo es humano: conocer —sólo conocer— lo que su propia naturaleza le permite e intuir lo divino, porque para eso Dios le regaló el alma. Me niego a citar las palabras de Sor Juana en su carta Respuesta a Sor Filotea de la Cruz porque yo mismo les he restado validez como documento autobiográfico, pero ahí repite muchas veces que su afán de saber sólo responde a un impulso natural que le es imposible acallar.

129 El "Poimandres" en Los libros de Hermes Trismegisto, p.69.

130 Ibídem, p.68.

Nos quiere hacer creer que es un instrumento, cuando es la voluntad primera que mueve todo su universo poético. Y por seguir esa pulsión natural, ¿debe recibir un castigo? ¿Realmente está convencida de la verdad de ese adagio que dice que "quien añade ciencia, añade dolor"? ¿No es puramente retórica su afirmación —y aquí no tengo más remedio que caer en la cita de la carta tan negada— que dice, "cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas"?¹³¹ ¿Es ella una especie de Cristo inmolado? No hay vestigios de un pensamiento cristiano en El Sueño. Sus alusiones a las Escrituras son mínimas si se comparan con las de la cultura profana. Sin embargo, sí hay una culpa frente a su pasión por el conocimiento. Pero no es una culpa simplemente cristiana. Y tampoco la podríamos calificar de complejo masoquista como le gustaría a Pfandl. Cualquier explicación trivializaría un problema que no puede reducirse a términos concretos. ¿Cómo explicar el fenómeno artístico, sobre todo, el humano con tan groseras armas? Vale más no decir nada y retroceder —como lo hace el alma en el sueño— acobardados. Podemos intentar el análisis de fenómenos poéticos... y nada más. El pretender oír de los labios mismos de la monja lo que nos dicen sus voces poéticas, nos transforma en necios irredentos. ¿A qué nos conduciría el intentar darle una explicación a lo que dicen sus versos?

En dos partes dividida
tengo el alma en confusión:
una, esclava a la pasión,
y otra, a la razón medida.

(132)

131 Sor Juna Inés de la Cruz, "Respuesta a Sor Filotea" en Obras Completas, tomo IV, p.455.

132 Sor Juana, "Décimas", en Obras Completas, tomo I, p.234.

y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite.

(133)

¿Vesme derramar sangre en el camino,
siguiendo los vestigios de un engaño?

(134)

Son demasiado tortuosos los caminos de un ser de este peso y medida. No terminaríamos nunca, ni con las citas ni con las glosas. Decíamos —antes de esta nueva digresión— que el afán de saber es un motivo constante en toda su obra. Tiene razón Xirau cuando dice —en una cita ya presentada— que "el Primero Sueño es la afirmación definitiva de un saber que es despertar".¹³⁵ El "saber" para El Sueño es tomar conciencia, despertar ante una realidad que está ahí, en la "fábrica portentosa" (677) que no es sólo el hombre sino todo el universo. Esta eterna vigilancia está representada en muchos momentos. Ya mencionamos la imagen del águila con la piedra en una pata ("despertador reloj del leve sueño") que se usó frecuentemente en la poesía clásica. Pero el momento que más precisamente recrea el estado de alerta constante lo vemos cuando se describe al rey Acteón en su metamorfosis:

El de sus mismos perros acosado,
monarca en otro tiempo esclarecido,
tímido ya venado,
con vigilante oído,

133 Sor Juana, "Romances", op.cit., p.138.

134 Sor Juana, "Sonetos", op.cit., p.292.

135 Ramón Xirau, Lecturas, p.34.

del sosegado ambiente
 al menor perceptible movimiento
 que los átomos muda,
 la oreja alterna aguda
 y el leve rumor siente
 que aun lo altera dormido.

(113-122)

No podría haber una más fiel descripción (atrapada en el más alto vuelo poético) de la vigilia constante, que esta mirada a la oreja de un ciervo. Es así como está despierta el alma.

Ya mencioné que el poema tiene que ver con los llamados "sueños de conocimiento"¹³⁶ y que su interés no radica ni en lo hermético ni en lo didáctico, pues su Sueño es fundamentalmente poético. Su gusto por el saber es un gusto por la imagen, es decir, por la poesía. Y en su momento supo hacer poesía de lo que muchos hacían medro personal y engaño. El medio cortesano del virreinato era muy dado a la petulancia de una retórica hueca; y así como acusa a los "hombres necios" y a la vanidad mujeril que sólo piensa en los superficiales afeites, acusa al falso saber:

No es saber, saber hacer
 discursos sutiles, vanos;
 que el saber consiste sólo
 en elegir lo más sano.¹³⁷

¿Y qué es lo "más sano"? Lo que cumple una función. Lo que ayuda al hombre a definir su esencia. Uno de los grandes problemas de su entorno cultural era el engaño, el juego de pretensiones ante

136 A propósito de esto, José Pacual Buxó nos informa en su discurso, Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su sueño.

137 Sor Juana, "Romances", en op.cit., pp.6-7.

todos los valores —se pretende ser noble, se pretende ser honesto, se pretende ser rico, se pretende ser bello—; y todas ellas son censurables para sor Juana en términos profundos, aunque en términos reales sabe que son un juego de costumbres (patrones de vida) de su época. Los acepta así, en lo relativo de una circunstancia (lo vemos en su comedia Los empeños de una casa), pero sabe que hay valores absolutos con los que no se puede "jugar". Y sobre éstos se levanta el Saber. La naturaleza de esta facultad (¿don?) no permite los devaneos de una circunstancia histórica determinada. Para Sor Juana el hombre es un ser para el conocimiento. Traiciona su esencia quien traiciona el saber. Y el saber poético es una de las grandes formas del saber. Sor Juana se porta como sibarita ante la mesa del conocimiento.

Pero la voz del Sueño no es todas las voces. Lo que una afirma, otra niega. En el romance, "Finjamos que soy feliz", casi resume El Sueño cuando dice,

No siempre suben seguros
vuelos del ingenio osados,
que buscan trono en el fuego
y hallan repulso en el llanto.¹³⁸

Subraya una y otra vez las dos caras del conocimiento:

El discurso es un acero
que sirve por ambos cabos:
de dar muerte, por la punta;
por el pomo, de resguardo.¹³⁹

Para, finalmente, dejarle toda la plaza a un pesimismo —fingido,

138 Ibídem, p.7.

139 Ibídem, p.6.

tal vez, pero bien tramado- frente al conocimiento ("este pésimo ejercicio"), que es causa de grandes males. Su invitación se dirige, éntonces, a darle la espalda a "este duro afán pesado":

Aprendamos a ignorar
Pensamiento, pues hallamos
que cuanto añadido al discurso,
tanto le usurpo a los años.¹⁴⁰

No puede haber verdad ni mentira en el discurso poético, todo es según el color de la voz con que se diga. Al transitar por las diferentes obras de Juana Inés comprobamos lo que dice Sergio Fernández acerca de su multiplicación "en voces narrativas que la vuelven o enmascarada o laberíntica".¹⁴¹ En El Sueño goza y sufre los placeres del entendimiento, es decir, se entretiene en un doble sabor.

Suma de adversidades

Leer El Sueño es sufrir la misma derrota que sufre el alma frente a la contemplación de un Todo que deslumbra. Después de las primeras derrotas, habrá que tomar un nuevo aliento para saber que el gozo está en los intentos y no en la llegada. No existe una final revelación, pues no encierra una verdad misteriosamente oculta. El protagonista del poema (el alma cognoscente) es un ser solitario que aspira a lo que sabe que no puede alcanzar. Es un ser consciente de su naturaleza caída, se construye en el camino de una búsqueda que se reconoce infructuosa. Para el ser humano es lo relativo, nunca lo absoluto. Su dualidad (corporal y espiritual) encierra su glorificación y su castigo. Sor Juana representa ejemplarmente este sino trágico del

140 Ibídem, p.8.

141 Sergio Fernández, La copa derramada, p.10.

hombre que ya no puede escapar del proceso de desacralización emprendido por lo que quiere llamarse hombre moderno. ¿Será éste un héroe trágico? Octavio Paz afirma que

La vida y la obra de Juana Inés pueden condensarse en esta frase: el conocimiento es una transgresión cometida por un héroe solitario que luego será castigado.¹⁴²

¿Qué diferencia habría entre el héroe trágico de la Edad Antigua y el héroe trágico de la Edad Moderna? Aventuremos sólo una respuesta parcial frente a lo intrincado del problema. El héroe trágico clásico (Edipo es el paradigma más claro) es víctima de un destino que no va a cambiar aunque la voluntad se le oponga. El héroe trágico moderno no es víctima más que de su propia culpa (La culpa busca la pena y el agravio la venganza, reza el título de una obra de Juan Ruiz de Alarcón) y, en un terreno metafísico, de una culpa original que puede ser lavada por medio de acciones concretas. El héroe trágico moderno es la suma del héroe clásico y del héroe cristiano. Pero de ninguna manera, la suma mecánica sino una suma y transfiguración (quiero decir que hay también un cambio cualitativo).

En el poema de Sor Juana asistimos a la representación de la tragedia de un hombre moderno que, si bien está ligado a un cuerpo, tiene la facultad de una liberación anímica que le permite entrever las otras dimensiones del ser. El cuerpo es la fuente del alma. No se concibe ésta como entidad independiente. No hay alma sin cuerpo. Y el alma no es vapor sin sustancia, sino una energía que se produce en el propio cuerpo. Ya vimos en las metamorfosis de la sombra (en

142 Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, p.124.

noche, en alma, en mente), que lo que en El Sueño se llama alma es el resultado de los mecanismos corporales que terminan en el cerebro donde se proyectan las imágenes que forma la fantasía. Alma es mente, imágenes del conocimiento. No una entidad puramente metafísica. En todo esto sí existe una similitud con el pensamiento cartesiano. No con El recurso del método, sino con un libro que tiene más evidentes nexos con la neoescolástica (de donde se nutre Descartes para después superarla y negarla): Meditaciones metafísicas. Dice ahí:

Porque, en efecto, he comprobado que por más que lo que siento y lo que imagino no tengan quizá existencia fuera de mí, estoy seguro, sin embargo, de que estos modos de pensar que llamo sentimientos e imaginaciones, existen en mí en tanto son solamente modos de pensar.¹⁴³

¿No es exactamente esta la idea que nos deja El Sueño? La única verdad comprobable es la que nos regala el intelecto. Las sensaciones nos engañan, las imaginaciones nos confunden. Los objetos de la naturaleza "no son percibidos por el hecho de ser tocados o vistos, sino tan sólo porque los concebimos (...) Nada absolutamente puede ser conocido con mayor facilidad y evidencia que mi mente".¹⁴⁴ Estas palabras son de Descartes, pero también son de Sor Juana. Ambos confiesan en una sola voz: "mi existencia radica únicamente en ser una cosa que piensa".¹⁴⁵ No obstante estas coincidencias, no podemos decir que el pensamiento de Sor Juana sea cartesiano, pues lo es sólo del Descartes que se pierde en sus Meditaciones metafísicas.

143 René Descartes, Meditaciones metafísicas, p.67.

144 Descartes, op.cit., p.65.

145 Ibídem, p.113.

El cogito, ergo sum no es privativo de los filósofos del XVII, pues también los escritores de esa época lo estaban traduciendo en imágenes. Todos sabemos que no siempre la filosofía camina adelante de la poesía, ya que como dice Bachelard, "a veces, las imágenes preceden a las teorías".¹⁴⁶

El pensamiento de Sor Juana no es totalmente laico, como el de Góngora, pues sus inquietudes metafísicas lo traicionan. Toma el laicismo de lo renacentista y manierista, además de recuperar la temperatura de lo metafísico medieval a través de las búsquedas barrocas. La obra de Sor Juana es un compendio, una suma de todo lo que le fue dado conocer.

El Sueño se escapa siempre. Cuando ya pensábamos atrapar algo de su esencia —pues habíamos recorrido los hilos propuestos— aparecen nuevas caras. Esta trampa está codificada por el propio texto —gozoso al ver la cara de pasmo de sus ingenuos lectores que creen estar leyendo un poema épico-filosófico— cuando, en un verso final, da un vuelvo que lo convierte en lírico, simplemente lírico, al confesar que el Mundo está dormido y "yo despierta". El poema se quita la piel como si fuera un vestido y se lo vuelve a poner mostrando las costuras.

Juana teje el tiempo soñado por el Mundo. Es él quien duerme y ella quien vigila:

El poema contempla —de Alfonso Reyes es la voz—, desde afuera, el mundo dormido; pero hace algo más: se acerca al durmiente como vampiro, entra en él y en su pesadilla, busca una síntesis

146 Gastón Bachelard, El compromiso racionalista, p.86.

entre la vigilia, el duermevela y el sueño.¹⁴⁷

He aquí que el poema se abre a nuevas posibilidades. Cerrar el círculo de Sor Juana siempre será arbitrario. Tendremos que hacerle el juego al engaño: fingir que ya terminamos ("triste pensamiento un rato") para no dejarnos perder por la impotencia. Podemos empezar con los nuevos reflejos.

147. Alfonso Reyes, "Letras de la Nueva España" en Obras Completas, tomo XII, p.371.

LEZAMA Y GOROSTIZA

Las dos muertes: muerte en el agua;
y en el fuego, muerte

Más que solitario a orillas del mar,
yo me entrego como una ola,
en la transmutación monótona
del agua en el agua,
y del yo en el yo...

Valéry

La ceniza es decadencia
del claro beso de fuego

Mallarmé

I. EN LA OTRA ORILLA

Un salto no significa la anulación del tiempo transcurrido durante el vuelo. No habla de un vacío total. Habla de la congelación de un propósito que sólo vuelve a llenarse con el pulso de un deseo.

El sueño de la soledad renace en nuestro siglo, en la América de seno —¿ceño?— hispánico. Es otra la soledad del mismo sueño. Se ha descarnado porque el tiempo la despellejó paso a paso. La soledad original (aislamiento placentero) se ha travestido en soledad postrera (horfandad dolorosa). El sueño primero (posibilidad de acceso) se revela como sueño final (salida cancelada).

1. Las dos presencias

José Lezama Lima (1910-1976) y José Gorostiza (1901-1973) sólo son el ejemplo de un fenómeno de la literatura hispánica de nuestro siglo: la nueva modernización en base a la recuperación de un pasado. La literatura escrita en español encuentra sus nexos en un pasado común: los Siglos de Oro de las letras españolas (¿De Garcilaso a Calderón?). Góngora y Sor Juana son focos primordiales en esta mirada retrospectiva. La generación del 27 se consolida en torno a la recuperación de Góngora. Las generaciones americanas de esos años están ante la encrucijada de los nacionalismos y un universalismo no muy bien dibujado. Quienes se inscriben en esta última opción, buscan en la tradición española de los Siglos de Oro el anclaje que les permita no sólo pertenecer a una geografía sino a una cultura, para —desde ahí— mirar la totalidad del espectro que les ofrece su tiempo presente. Por fin España y

América (y el resto de la cultura occidental) marcan la misma hora. El grupo generacional al que pertenece Lezama se conecta directamente (no en una comunicación explícita y real, sino en la que regala un tiempo y una cultura compartidas) con el de Gorostiza (y ambos, con los del 27). La elaboración de revistas nos habla de una urgencia en la inmediatez comunicativa. De ese proceso de aceleración surgen Gorostiza y Lezama; en la separación de sus contornos geográficos (México y Cuba) y en la reunión de expectativas (las revistas "Contemporáneos" y "Orígenes"). Las dos muertes de nuestros poetas (Muerte sin fin y Muerte de Narciso) vuelven los ojos, en el primer instante, a Góngora y a Sor Juana como reconocimiento de su pertenencia a una misma comunidad cultural.

2. La misma historia literaria

"Lo que estábamos discutiendo –habla Jorge Cuesta– en el siglo XVI lo estamos discutiendo todavía".¹ Del Renacimiento a nuestra hora no se ha dado un cambio sustancial. Queremos creer que hubo rupturas epistemológicas entre la Antigüedad y la Edad Media y entre ésta y el Renacimiento. ¿Está por romperse la episteme que nos heredó este último movimiento cultural? ¿Es este fenómeno el que posibilita en nuestros días el hablar de un posmodernismo? ¿Podemos asimilar modernismo y modernidad? ¿O será el primero la última expresión de ésta? Si por modernismo² entendemos la vanguardia cultural que nació como reacción al malestar general de la cultura de occidente

1 Jorge Cuesta, Poemas y ensayos, tomo III, p.370.

2 Y como en la literatura hispanoamericana llamamos también "modernismo" a una corriente específica, la cuestión terminológica se complica demasiado.

(como futurismo en su edición primera y surrealismo en la última), efectivamente vemos una quiebra en sus postulados estéticos. El que a este fenómeno se llame posmodernismo, no hace más que complicar nuestra noción de la modernidad que viene dando diferentes golpes de presencia desde el Renacimiento. Ya en otro momento tocamos el problema de la modernidad y más tarde tendremos que volver a él.

Lo que en este instante nos importa puntualizar es que estamos conectando dos momentos en la historia de la cultura: el siglo XVII y los principios del XX. Y entre esos polos hay una misma carga energética. La búsqueda universalista gongorina (y su repercusión en la obra de Sor Juana) es similar a las de los poetas de "Orígenes" y "Contemporáneos". En los años treinta, Cuba y México (y con ellos toda la América hispánica) buscaban su identidad a través de lo universal (contraviniendo un nacionalismo huero) de la misma manera en que buscaba la España del tiempo de Góngora. Nuestros cuatro poetas han sido acusados del mismo delito: antinacionalismo. Se decía que Góngora estaba demasiado atento a lo italiano; Sor Juana, a lo español; Lezama y Gorostiza, a lo francés. Su propuesta de identidad nacional no fue comprendida por sus contemporáneos. ¿Por qué todos se sienten fascinados por los clásicos de la Antigüedad? ¿Será que forman parte del mismo "renacimiento"? El volver a los orígenes los ayuda a fincar su presente. Los cuatro son "actuales" porque nacen del mismo pasado. Ninguno fue absolutamente fiel a su propio tiempo presente. Por mirar tan atrás sus obras flotaban en un futuro desdibujado para el presente de su creación. Góngora y Sor Juana, Lezama y

Gorostiza, son artistas de una vanguardia que sólo toma cuerpo al volverse un caso cumplido. Su posibilidad de renovación está fatalmente enredada entre signos arcaizantes. Góngora renueva la lengua volviendo al latín. Sor Juana cobra frescura en su vuelta a la retórica gongorina. (Recordemos que entre las Soledades y El Sueño hay más de setenta años). Lezama y Gorostiza se hacen nuevos al trenzar otra vez los hilos de lo español ya convertido en clásico.

Jorge Cuesta –la "conciencia" del grupo Contemporáneos– está muy preocupado por la necesidad de una más profunda definición de los "nacionalismos":

La originalidad americana de la poesía en México no debe buscarse en otra cosa que en su inclinación clásica, es decir, en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares.³

Los cuatro poemas que estamos observando tienen esa "Inclinación clásica" y, por tanto, definen más profundamente sus respectivos nacionalismos: español, novohispano, cubano y mexicano; cuatro islas de un mismo mar son, al final de cuentas, la soledad, el sueño y la doble muerte.

La España de Góngora (que es, en última instancia, también la de Sor Juana) y la América de Gorostiza y Lezama se mueven en similares problemáticas. No podemos hablar de asimilaciones mecánicas. por esto nos negamos a aceptar la noción de "neobarroco" para explicar la vuelta a lo español en la literatura hispanoamericana del presente siglo. No es una simple "voluntad de estilo" lo que provoca esa retrospección, sino una necesidad de arraigo. Y nuestra raíz principal no puede

3 Jorge Cuesta, op.cit., tomo II, p.183.

estar sino donde está nuestra lengua y nuestros principios culturales. Lo francés, lo norteamericano, lo inglés, lo alemán y lo indígena (o lo africano en casos especiales) no forman parte de una raíz, pues son ramas, con mayor o menor frondosidad.⁴

El volver los ojos a los siglos XVI y XVII es un fenómeno que se generaliza en el ámbito hispánico. La misma España busca ahí sus raíces. Los escritores españoles y los hispanoamericanos de las primeras décadas del siglo XX igualan sus tiempos y actitudes estéticas. Después del Modernismo hispanoamericano, las generaciones de uno y otro mundo siguen pasos similares. Todo esto fue visto con una claridad meridiana por la generación de Gorostiza.⁵ A todos los miembros del grupo de Contemporáneos les interesó profundamente este problema. ¿Y por qué se eligió precisamente aquel momento de la literatura española? Cuesta nos responde al decir que se buscaba entonces la universalidad que el mexicano (o el hispanoamericano en general) estaba necesitando. Y explica que fue precisamente por su universalidad como "la poesía española pudo dar origen a una mexicana", y que "consciente de este origen, y constantemente fiel a él, la función de la poesía mexicana, dentro de la española, ha sido el mantenerle, el recordarle esa universalidad".⁶

4 No vamos a discutir aquí el problema del "mestizaje" cultural. La parte indígena de las culturas conquistadas sufrió un golpe muy profundo. La colonización se realizó con base en una puesta en escena de la cultura española, sin muchos resquicios para que asomara la indígena. La emergencia de esta última ha sido a base de voluntades nacionalistas y difícilmente ha podido trascender como verdadera raíz de un "encuentro de dos mundos" (eufemismo de moda en estos días) que tuvo como resultado un vencedor y un vencido.

5 Véase Villaurrutia, "La poesía moderna en lengua española", Obras, pp.871-880.

6 Jorge Cuesta, op.cit., tomo II, p.179.

Se alimentan mutuamente ambas universalidades y así se otorgan fuerza. Es reduccionista cualquier afirmación que hable de una vuelta a una corriente particular de la literatura española. A lo que se regresa es a un conjunto más general para imprimirle nueva energía. La universalidad que menciona Cuesta es, sin duda, el punto más importante. Menciona otro, que también habría que tomar en cuenta: un fenómeno que llama "preciosismo". No se detiene en una explicación más amplia del concepto, pero nos deja adivinar que se refiere a una postura estética que tiene como fundamento el trabajo minucioso –y superconsciente– con lo que ahora llamaríamos "materiales poéticos" (lengua, estructura, retórica, formalización de conceptos). El término toma su real dimensión cuando afirma que Gracián es el preceptista de esa actitud artística. Elige este término para quitarle la connotación historicista que tienen las llamadas "corrientes" de la literatura (Renacimiento, Manierismo, Barroco). Y con esto, puede hablar de un "preciosismo español" y de un "preciosismo contemporáneo":

el preciosismo contemporáneo tiene las mismas raíces psicológicas que el antiguo; la misma repugnancia a la naturalidad.⁷

Se trata de la ruptura de la mimesis clásica. El "antinaturalismo" que va a reaparecer –con diferente fuerza e intención– en diversos momentos de la lucha por la modernidad, a partir del XVII.

La desmesura de los cuatro poemas que estamos leyendo nos revela su horror ante lo natural. Su actitud estética "preciosista" los inscribe en una misma línea. La historicidad de cada uno (y en otro nivel, la geografía) enfrenta a diferentes contextos que hacen

7 Ibíd., p.41.

patente su singularidad. Ni el historicismo ni el esteticismo por separado, permiten un acercamiento crítico veraz. Sólo en la conjugación se encuentra el camino más certero.

A pesar de las variantes nacionales, la historia de la literatura hispanoamericana es una sola. Y es su pertenencia al tronco común de la literatura española lo que resuelve esta unidad. Cuba y México —no obstante su muy disímil circunstancia histórica— vivían unas búsquedas literarias hasta cierto punto semejantes en los momentos en que fueron publicados los poemas Muerte de Narciso (1937) y Muerte sin fin (1939), de Lezama y Gorostiza, respectivamente⁸. Por esas fechas, la literatura hispanoamericana se enfrentaba con las más diversas alternativas. La lucha entre universalidad y nacionalismo era, quizá el denominador común. El Modernismo había propuesto —unas décadas atrás— un camino más radical respecto al universalismo (y su fuerza se concentraba en el género poético), así como el criollismo defendía las propuestas nacionalistas derivadas del Romanticismo (y aquí la fuerza tendía a la narrativa). La vanguardia europea ayudó a ver con mayor claridad la vertiente universalista, pero este fenómeno, a su vez, recrudeció los nacionalismos que se veían amenazados por la intromisión de lo ajeno. En la década de los treinta casi se cierran las opciones: o se es nacionalista o se es universalista. Y cada uno de los términos se carga de connotaciones negativas cuando es observado desde el bando contrario. El universalista es antipatriota, poco viril y se encierra en su torre de marfil. El nacionalista es folclorista,

⁸ En realidad, el poema de Lezama se escribió en 1931, pero lo que importa aquí es el año de su publicación.

simple y rudo en lo moral y en lo estético y, en una palabra, elemental. En México la querrela se hace explícita y provoca una verdadera guerra entre los dos bandos. Cuesta toma otra vez la palabra para darle una vuelta total al argumento de los nacionalistas:

El nacionalismo mexicano se ha caracterizado por su falta de originalidad, o, en otras palabras, lo más extranjero, lo más falsamente mexicano que se ha producido en nuestro arte y en nuestra literatura, son las obras nacionalistas. Como una ironía del destino, encontramos que en el momento en que más "nacionales" hemos sido es cuando nos hemos falsificado más.⁹

Muerte sin fin es el mejor argumento en favor de un universalismo que puede llegar a lo más profundo de una esencia nacional.

Las propuestas estéticas de Gorostiza y de Lezama tienen como base este conflicto que se estaba generando en el ámbito literario hispanoamericano. Al escribir sus obras desarrollan su propia visión frente al trabajo poético. Se conectan con la tradición clásica española (que es conectarse con todo el clasicismo occidental) al mismo tiempo que con su propio momento estético. Son "modernos" porque aceptan una vanguardia y porque se inscriben en una tradición no impuesta, sino elegida como real pertenencia. Son parte de la generación que va a permitir que unas cuantas décadas después la literatura hispanoamericana sea material de exportación y empiece a existir para los lectores y las universidades de muy diversos países.

El contexto histórico y cultural de estos poetas nos es muy conocido —pertenece todavía a él— y por eso no vamos a detenernos en glosarlo, como lo hicimos en el caso de Góngora y Sor Juana. Sin más dilación, pues, nos acercamos a los poetas encerrados en el círculo de sus poemas.

9 Jorge Cuesta, op.cit., p.215.

II. LEZAMA Y LA MUERTE DEL SENTIDO

En el artificio crítico que propongo, al poema de José Lezama Lima, Muerte de Narciso, le toca jugar con la imaginería del agua. Es, entonces, un poema femenino, como las Soledades (tierra). Narciso muere en el agua. Muere en la imagen que se disuelve. Su muerte es la consecuencia de un amor antinatural: el amor por la imagen. La imagen no es el reflejo de lo real, sino de lo imaginario. Doble imagen de una muerte doble. Su signo caracterológico es la movilidad: agua que diluye, que deforma, que transforma. Metamorfosis sin fin de la imagen. Soledad de un espejo enfebrecido. Sueño de un estanque no muy fiel. Muerte de un narciso que nunca tuvo los pétalos blancos.

1. El "peregrino inmóvil"

La anécdota vital de Lezama es simple. Más simple todavía que la del racionero Góngora. Y a su deslucimiento original ni siquiera podemos agregarle los colores que da el alejamiento en el tiempo. Es un hombre de nuestro siglo, gris y oficinesco, que todavía no puede transformar en leyenda sus viajes a la luna.

"Aquí estoy, en mi sillón —nos dice él mismo—, condenado a la quietud, ya peregrino inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince."¹⁰ En la dimensión de la imagen se mueve el poeta cubano. Está encerrado en su isla, casi tan quieto como Sor Juana. Su aventura vital es la de las pasiones en la imago. Juana y José son poetas que, como el caracol, exhalan hacia arriba e inventan su casa. Sólo dejan hilos

10 José Lezama Lima, Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, p.30.

transparentes que testimonian sus pasos por la tierra. José y Juana dibujan su autobiografía (pasiones de un eros atormentado) siempre que toman la pluma. Con el "alma" escriben, porque el "cuerpo" no les quiso dar historia. Y si con el "alma" lo hacen, son seres perfectos, con esa perfección de los seres originales, es decir, los entes andróginos. Muy poco sabemos de las pasiones corporales de Lezama y de Sor Juana. Y sabemos demasiado de sus pulsiones espirituales. Si se pudiera hablar de una obscenidad anímica, los dos poetas estarían en la nómina principal de sus cultivadores. Nunca mencionan nada que sea ajeno a sus miradas hacia adentro, donde luchan y se equilibran el animus y el anima (sexos del aparato espiritual).

La verdadera biografía de Lezama es su obra. Desde Muerte de Narciso hasta Oppiano Licario (novela póstuma), pasando por Paradiso, nos cuenta las tribulaciones de su imagen. En innumerables entrevistas quisieron atrapar a un cuerpo que siempre se ocultó —¿lo reveló?— tras las palabras. Siempre dijo lo mismo, con igual sintaxis, con idéntico vocabulario. Borró de su entorno el olor de lo cotidiano y transformó cada uno de sus discursos en un rito interminable. Al darle una bocanada a su inmenso puro, se tragaba la deslucida realidad que al ser devuelta, ya estaba regalada con distintos brillos. "Definir es cenizar", decía. Y así se define su imagen con el olor del humo y con el sabor del polvo.

Lezama respira con dificultad y no es su asma la causa, sino lo sucio del aire (no de su isla del espacio sino de su isla temporal). Como a Sor Juana, otro tiempo lo hubiera hecho respirar de mejor manera. Tal vez el siglo XIX, o los orígenes del Cristianismo o el esplendor de los egipcios. Tal vez.

Sólo dos o tres veces salió de Cuba. Una de ellas fue a México y conoció ahí a algunos escritores del grupo de Contemporáneos. La Revolución cambió su vida (si en algo podía cambiar una anécdota tan desdibujada), pero no sus obsesiones. Sirvió en lo que pudo a las causas del nuevo sistema. No fue ni héroe ni víctima de un acontecimiento de dimensiones tan trascendentales. Nunca cedió su propia historia frente a la otra, la que se empeña en escribirse con mayúsculas. Cuando se dio el cambio ya su vida estaba demasiado hecha dentro de la imagen que, según su propio decir, germinó dentro de él en su niñez con la muerte de su padre. Habitó en un mundo familiar sobrepoblado de figuras femeninas. La relación con su madre le fue regalando fuerza y sentido para su creación. Se dice que escribió Paradiso impulsado por esa voz materna que lo señalaba como el relator de la historia familiar. A la muerte de esta figura, el mundo de Lezama se viene abajo: "Creo que la muerte de mamá me ha herido para siempre. Toda mi vida la considero como un camino de perfección para llegar a su muerte."¹¹ Este momento tiene algo del derrumbe de Sor Juana, es una muerte antes de la muerte. El tono de sus cartas se parece, también, a la queja sin fin de los últimos años de Góngora. Va acumulando golpes cada vez más pesados:

...me he quedado como un perro apaleado solo y lastimado por todas partes.¹²

...ya hasta los motivos alegres se nos han convertido en ceniza.¹³

11 Lezama, Cartas (1939-1976), p.160.

12 Ibíd., p.187.

13 Ibíd., p.191.

Y ahora me veo obligado a sufrir hasta la muerte la amargura de cada día que pasa como una maldición.¹⁴

Vivo para el temor y la más arrasante melancolía. Las últimas semanas han sido las más trágicas y desoladas que he pasado en mi vida.¹⁵

Vivo en la ruina y en la desesperación.¹⁶

Lezama vive sus últimos años para la imagen, para su propia imagen de ser caído en el dolor. Toda su vida anterior estuvo anidada en lo doméstico; y en la última vuelta el ¿destino? lo convierte en héroe trágico. Se cumple su propuesta poética del "ser para la resurrección": cuando muere espiritualmente (al morir la madre) la imagen habita su cuerpo y sólo para ella existe.

2. Todas las obras, la obra.

José Lezama Lima, como muchos de los grandes artistas, realizó una sola obra. Sus ensayos, cuentos, novelas y poemas representan la misma obsesión con diferente máscara. La división genérica nunca es real, pues lo que por comodidad –y tradición– llamamos ensayo a cada momento está a punto de convertirse en cuento o poema; o lo que pensamos novela, resulta ensayo y poema y cuento... Lezama es un poeta que envuelve en la imagen todo cuanto dice o escribe.

El poema que observaremos aquí, Muerte de Narciso, es un poema "total", porque encierra una especie de código programático de lo que será toda la obra posterior, sobre todo Paradiso. Nuestra lectura

14 Ibíd., p.211.

155 Ibíd., p.230.

16 Idem.

de cuatro poemas en rigor tendría que incluir esa ¿novela? y no Muerte de Narciso, pues los otros tres poemas son obra de la madurez poética de sus autores, y este último es un poema juvenil. Utilizo la Muerte... por razones de economía en este trabajo, ya que la desmesura de Paradiso rompería el equilibrio de mi propuesta de la construcción de un universo encerrado en cuatro poemas. Sin embargo, mi elección no es totalmente arbitraria: Muerte de Narciso cumple el mismo anhelo cósmico de los otros tres poemas. Su desventaja frente a éstos estaría en que necesita de Paradiso para cumplir su totalidad y redondez. Tendremos que tomar, entonces, lo que hay de Paradiso en Muerte de Narciso y lo que hay de ésta en aquél.

Lezama se desenvuelve en un "estado poético" que él mismo ayudó a crear: la búsqueda maniaca de los "orígenes", es decir, el tiempo inaugural, el de la primera mirada, el de la primera voz que crea lo que nombra. Para Lezama Lima la creación poética responde al paradigma divino, es un rito de generación por medio del verbo, una hierofanía. Cuando vuelve los ojos a las tradiciones culturales busca siempre los momentos iluminados por esta imagen. La España de los reyes como metáfora de Dios es uno de esos momentos. Góngora y Sor Juana son para él poetas de la imagen generatriz, de la creación de cuerpos por el poder omnímodo del verbo. Los cuerpos que la poesía añade a la naturaleza son los poemas que verdaderamente saben encarnar la imagen: como Gilgamesh, El Libro de los Muertos, la Biblia, el Yadgur Veda, el I-King, La Ilíada, La Divina Comedia, el Quijote, las Soledades, el Primero sueño, La tierra baldía, Un golpe de dados o el Cementerio marino.

En la obra de Lezama no hay una sola ruptura. Su primer poema,

Muerte de Narciso, se conecta con los últimos en el tiempo, Fragmentos a su imán (de publicación póstuma), y con todo el espacio que cubre ese principio y ese fin.¹⁷ Para los efectos de este trabajo, Muerte de Narciso y Paradiso son el mismo poema.

3. El "sistema poético"

Lezama Lima es el creador de su propia teoría literaria. Una teoría ficción podría llamarse, pues es tan poemática como los que, sin máscara, se llaman poemas y tan verdadera como la misma "verdad" literaria. Sus "conceptos" no provienen de una "escuela" filosófica o lingüística determinadas. No forma parte de una corriente teórica específica. Suma "visiones" de los más diversos espacios culturales. Se podría decir que es un artesano de la imagen, casi un sacerdote de una nueva religión poética: "Los que trabajamos con la imagen, sabemos que la fe es su comienzo."¹⁸

Cuando leemos sus ensayos sobre el fenómeno poético, no podemos pretender que se nos va a llevar de la mano por un camino que ilumine nuestra conceptualización de la poesía. Habla de un "sistema" porque hay una lógica interna entre sus diferentes puntos. Pero se trata de una lógica formal que no puede ir más allá del fenómeno que encierra:

17 Quizá sea oportuno apuntar aquí una cronología de sus obras principales: Muerte de Narciso (1937), Enemigo rumor (1941), Aventuras sigilosas (1945), La fijeza (1949), Analecta del reloj (1953), La expresión americana (1957), Tratados en la Habana (1958), Dador (1960), Paradiso (1966) La cantidad hechizada (1970), Las eras imaginarias (1971), Introducción a los vasos órficos (1971) y el libro de poemas y la novela póstumos, Fragmentos a su imán (1977) y Oppiano Licario (1977).

18 Lezama, op.cit., p.90.

la poesía. Sus "verdades" son puramente literarias. No pretende inscribirse dentro de los sistemas teóricos (nacidos de la filosofía, la historia, la sociología o la lingüística) que la trayectoria cultural ha edificado. Su visión no puede constituirse en "escuela" porque sus predicados no se quieren usar como "máximas" universales. Hay una gran dosis de ironía en la construcción de sus "conceptos". Cuando define la poesía dice que es "un caracol nocturno en un rectángulo de agua". Del poema dice que es "un bosque inaudible", "una casa que rueda sus arenas", "un reloj que diseña el tiempo".¹⁹

Para Lezama pensar en la poesía es hacer poesía. Su teoría poética construye conceptos-imágenes que ayudan a conducirnos por el más directo camino de acceso a la poesía: la intuición. La poesía no puede ser un objeto racionalizable, como lo son los objetos de la naturaleza para la ciencia o las grandes interrogantes humanas para la filosofía. Nos dice Oscar Hurtado que "su sistema poético es más teológico que lógico."²⁰ Con ese "sistema" crea,

una cosmogonía, uno de los géneros literarios más antiguos y venerables; una cosmogonía, donde a los dioses se les reemplaza por entidades como la Poesía, el Poema, la Imagen y la Metáfora.²¹

La obra de Lezama Lima le cierra el camino a la crítica convencional, pues su discurso traiciona la esencia misma de lo lezameano. No puede semejante discurso crítico (ideológico) dar cuenta de un discurso poético que se niega a seguir los pasos de las "ideas" para sólo

19 La definición de poesía la encontramos en Algunos tratados en la Habana, p.118; y las del poema en Cartas, p.90.

20 Oscar Hurtado en Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, p.301.

21 Idem.

obedecer a las imágenes. Se habla de la obra de Lezama como se habla de la música o de la pintura abstracta, a través de un acercamiento a las estructuras formales que la construyen. El otro camino es la paráfrasis, la elaboración de un discurso reflejo que dé vueltas sobre la misma noria.

No vamos, pues, a "explicar" sus conceptos poéticos, sino a glosarlos, a crearles un habitat propio para el juego de la imaginativa que va más allá de la razón:

Frente a los términos de la escolástica –afirma Guillermo Sucre–: ente de razón fundado en lo real, lo cual daría la poesía: ente de razón fundado en lo imaginario, él prefiere esta posibilidad: La poesía como ente de razón fundado en lo irreal.²²

Lo "irreal" no es lo imaginario lógico, sino lo imaginario con sus propias leyes. En la obra de Lezama habría que "encontrar el logos de la imaginación",²³ que no es el "logos" del mundo concreto y real. La metapoesía lezameana no es simple reflexión sobre la poesía sino poesía sobre la sabiduría poética, es decir, la imagen transportada a la enésima potencia.

El centro de su "sistema poético" es la imagen. Y lo es también del universo aprehendido por ese sistema. Por un lado está la fabricación poemática (praxis de la poesía) y por el otro, la concepción de un sistema poético como posibilidad de entender el orden interno de la historia de la cultura universal (teoría poética). Ambos procesos tienen como principio –motor primero– a la imagen. Estamos frente a una concepción idealista cercano a lo que fue el platonismo en su

22 Guillermo Sucre, "Lezama Lima: el logos de la imaginación" en La máscara, la transparencia..., p.160. Estos conceptos los maneja Lezama en su artículo "Playas del árbol" recogido en Algunos tratados...

23 Ibíd., p.161.

versión renacentista; aunque es aventurado encontrarle una filiación directamente ideológica a un sistema que pretende no serlo. La erudición de Lezama es inaudita y toca muchos puntos de la cultura occidental y de lo que nos es dado conocer de la oriental, que en realidad es poco y deformado. Como hemos dicho, sus ensayos no buscan una "verdad", pues sólo sirven de incentivo para despertar inquietudes, remover malestares y para reírnos de nuestra pobre capacidad frente a la desmesura. La obra de Lezama es una broma muy seria. Un juego de la inteligencia. Una burla a la prepotencia del hombre de todos los tiempos y una sonrisa de complicidad frente al espejo. Dijo Lezama cierto día,

Algunos ingenuos, aterrorizados por la palabra sistema, han creído que mi sistema es un estudio filosófico ad usum sobre la poesía. Nada más lejos de lo que pretendo."²⁴

Son éstas las definiciones primeras:

Poema: un espacio resistente entre la progresión de la metáfora y el cubrefuego de la imagen.

Poeta: el que toca ese espacio resistente, como posibilidad.

Poesía: las esencias expresadas por las eras imaginarias.²⁵

En realidad, sus propuestas se acercan más a un sistema teológico que a una teoría poética. Pero esas referencias son también metafóricas. Lo que defiende, en el fondo, es la recuperación de un espacio propio para la poesía, que no dependa de otros renglones del conocimiento (filosofía, ciencia, historia). Y recurre a la teología porque ahí se puede volver más cierto que la poesía es un "estado del alma". La

24 Lezama Lima en "Suma de conversaciones", recogida en Lezama Lima (antología e introducción de Armando Alvarez Bravo), p.29.

25 Lezama Lima, Imagen y posibilidad, p.129.

poesía nos ayuda a estar en el mundo y no a un simple (que siempre será engañoso) entenderlo. En el espacio que crea la poesía está la posibilidad de una vida del hombre para el hombre; es la "sobrenaturalidad" que hace más habitable la naturaleza que creó Dios: "La poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída."²⁶ Desde el Renacimiento el hombre busca la edificación de su propio entorno, pretende dominar a la naturaleza para que le sea menos hostil. No lo ha logrado totalmente y, por lo tanto, siente nostalgia por lo perdido. El sentimiento de orfandad se agudiza en ciertos periodos que son superados (¿sí?) por una nueva prepotencia. La máxima aspiración estaría, entonces, en esa recreación del espacio propio. La poesía podría ayudar en ese intento. Construye así la "sobrenaturalidad" ("mundo de símbolos en devenir"):

Cuando el artista logra el hecho puro, en el tiempo no causal, convierte su cuerpo en imagen y su imagen en cuerpo. Ha creado su sabiduría, su filosofía y su bienaventuranza.²⁷

Esta creación por medio de la imagen "no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla."²⁸ El mundo fenoménico y el mundo poético no se rigen por las mismas leyes. Este último no representa nada sino su propia fuerza. "La literatura es una segunda naturaleza", afirma Sucre glosando a Lezama.²⁹ En realidad, "la obra erige su total autonomía frente a lo real", ya que "esa autonomía es la ruptura de la causalidad realista."³⁰ "La imagen

26 Lezama, Introducción a los vasos órficos, p.102.

27 Lezama, La cantidad hechizada, p.281.

28 Guillermo Sucre, op.cit., p.157.

29 Idem.

30 Guillermo Sucre, op.cit., p.158.

es 'la realidad del mundo invisible', la resistencia final en que el poema toma cuerpo."³¹ Guillermo Sucre sabe hilvanar perfectamente el pensamiento de Lezama y por eso hasta aquí he preferido dejarle la palabra.

La poesía de Lezama tiende siempre a los orígenes, a un "estado de inocencia". Sólo en ese estado se logran los "milagros" que Lezama apunta como las posibilidades de la poesía. En "Suma de conversaciones" con Alvarez Bravo dice que un día encontró

la palabra potens que según Plutarco representaba en el toscano sacerdotal el sí es posible, la posibilidad infinita que después observamos en el virgo potens del catolicismo —o como se puede engendrar un dios por sobrenaturales modos— y llegué a la conclusión de que esa posibilidad es la que tiene que encarnar la imagen."³²

Y como la última posibilidad encontró la de la resurrección, y creyó factible la idea de que "la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección."³³ Corre entonces por el camino de la poesía como una forma de religión y afirma sin ocultar su inseguridad e ironía hermanadas:

si se me pidiera que definiera la poesía, una coyuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección.³⁴

Habla entonces de la "superación de la frase de Heidegger: el hombre es un ser para la muerte". Y decide que el poeta es el ser para la resurrección.³⁵

31 Ibídem, p.159.

32 Lezama en la "Suma de conversaciones", op.cit., p.31.

33 Ibídem, p.32.

34 Idem.

35 Es ésta una de sus obsesiones y como tal se repite en muchos de sus textos y entrevistas.

Al crear imágenes el poeta contribuye a la creación con esos cuerpos poéticos que son "naturaleza sustituida". Los cuerpos naturales mueren irremisiblemente. Los poemas no pueden morir porque viven en la imagen. Más bien se transforman, entran al juego infinito de las metamorfosis. Esta idea lezameana nos ha permitido pensar en nuestros cuatro poemas como en un círculo de transformaciones.

¿Qué es lo que nos impide entrar a la poesía como a un espacio milagroso? ¿Por qué no podemos dejar atrás nuestras manías moralizantes? ¿Es esta actitud —el idealismo furioso— un atavismo romántico de los países no industrializados? Tal vez la ruptura de la Modernidad (como lo anuncia el posmodernismo) cancele este espacio. Pero mientras prevalezca el humanismo heredado del Renacimiento —y transfigurado en sus pasos que alcanzan nuestros días— habrá un resquicio para la poesía como espacio de lo que se niega a ser razón desnuda.

Los conceptos son producto del entendimiento racional. Las imágenes son producto del entendimiento poético. La conclusión final de Lezama se centra en la búsqueda de un "incondicionado poético" que destruya la "causalidad aristotélica".³⁶ Se deleita y nos deleita (o irrita a quienes se niegan a abandonar su vocación racionalista) cuando se pierde en los laberintos de sus conceptos de la ocupatio, la "vivencia oblicua", el "súbito", lo "hipertélico". Goza del mismo placer que Cemí (el personaje eje de Paradiso)³⁷ al saborear las palabras de una carta de su tío Alberto plagada de erudiciones zoológicas

36 Lezama, op.cit., p.43.

37 En el capítulo VII, Demetrio le dice a Cemí: "acércate más para que puedas oír bien la carta de tu tío Alberto, para que lo conozcas más y le adivines la alegría que tiene. Por primera vez vas a oír el idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías."

y botánicas, cuando hace un resumen de los términos que dan lugar a su poesía:

Caminos de la poesía:

- a) La ocupatio de los estoicos. El agua que se prolonga tapa todas las grietas.
- b) Las vivencias oblicuas, el conmutador que se enciende engendra una cascada en el Ontario.
- c) El súbito. Vogel (pájaro), Vogel baner (jaula para pájaro), Vogelón (el acto sexual).
- d) Lo hipertélico. Destruye el crear. Acto que va más allá de su finalidad.
- e) El icneumon. La rata del faraón que se come los huevos del cocodrilo, si no las márgenes del Nilo serían inhabitables.
- f) Es creíble porque es increíble: el hijo de Dios murió.
- g) Es cierto porque es imposible: y después de muerto resucitó.
- h) La resurrección: se siembra en un cuerpo material, pero se renace en un cuerpo espiritual.³⁸

No he querido hacer más breve la cita, porque en ella se nos revela lo que hemos venido apuntando: la calidad poemática de todos sus escritos, la transformación del concepto en imagen, el tono que raya entre la verdad más profunda y la burla más descarnada. Sus palabras son verdaderas porque son increíbles.

4. La dificultad como estímulo

Es casi imposible hablar de Lezama y no caer en la cita que dice, "sólo lo difícil es estimulante".³⁹ La dificultad como incentivo (para la creación y para la lectura) es parte sustancial de su mester poético.

38 Lezama, Imagen y posibilidad, p.129.

39 Lezama, La expresión americana, p. En Paradiso, Rialta (la madre de Cemí) le dice a su hijo, "No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil". p.

Sigue la tradición de "poetas oscuros" que tuvo su culminación en Gracián, el gran codificador de la "agudeza". La "dificultad" literaria fortalece la comunicación creador, lector. La obra no es un objeto terminado mientras no sea tocada por un lector que la reactive. El escritor de lo "difícil" actúa sobre el material poético con la morosidad de un artesano. De cierta manera su estilo es "preciosista", como lo apunta Cuesta. Aunque sin las connotaciones históricas del preciosismo francés que es parte del Rococó.

La historia del arte tendría que encontrar términos que definieran actitudes estilísticas independientes de las corrientes de época. Si existieran estos términos no tendríamos que recurrir al abuso de los renacimientos (neoclásico, neobarroco...). Existen en el desarrollo del arte constantes que no han sido definidas (comprendidas) y, cuando se tiene que hablar de ellas, se confunden con las corrientes que engloban una época. Esa característica de la "dificultad" se encuentra en el Manierismo, en el Barroco, en el Rococó y en la Vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, pero no es uno de sus rasgos definitorios. Sobre una forma de trabajar se levantan todos los matices que les da una época. Pero la historia no se repite, aunque sí lo hacen las variantes del gusto sobre determinadas actitudes básicas. Estos movimientos cíclicos del "gusto" han llevado a la fácil solución de este problema diciendo que la historia del arte es un constante vaivén entre lo clásico y lo barroco (o lo clásico y lo romántico). Obviamente el problema es mucho más complicado, ya que hay más de dos formas estilísticas básicas. Quien más se ha acercado a una posible solución es Nietzsche (en El origen de la tragedia) cuando

habla de una polaridad entre dos espíritus, el dionisiaco y el apolíneo. Aunque su propuesta es también parcial, abre el camino para encontrar las "constantes" en el desarrollo histórico del arte.

La "estética de la dificultad" que propone y realiza Lezama (sin darle este nombre, claro) sigue el camino de Góngora, Gracián y Sor Juana, pasando por Mallarmé, Valéry y algunos vanguardistas y se remonta a las literaturas orientales de tipo sagrado, a los himnos órficos y al trobar clus medieval. Sigue el camino, digo, pero no lo repite mecánicamente, pues lo matiza su propia raigambre histórica. La "dificultad" gongorina tenía en su momento un matiz de desafío, incluso de exhibicionismo. Quería escandalizar a las buenas conciencias estéticas de su tiempo y así lo hizo. Aunque su propuesta iba mucho más allá (pues hasta ahora seguimos viendo sus consecuencias), le bastó que sus contemporáneos lo tomaran como un gesto extravagante. A Sor Juana la "dificultad" (sólo hecha explícita en El divino Narciso y en el Primero Sueño) le sirvió para refugiarse en su propio placer de artista que se sabe inscrito en otra dimensión y que tiene que jugar con su cara circunstancial. Lezama elige la "dificultad" como la más clara posibilidad de crear un arte nuevo con la suma de todos los momentos viejos que le son afines. Sin el conocimiento de la historia cultural no se podría crear la literatura que propone. Sabe que a Hispanoamérica le ha llegado la hora de conectarse con una tradición que la defina y la aísle en aras de una "autenticidad" regionalista. Y así como busca en el tiempo, busca también en el espacio: la cultura latinoamericana no se circunscribe a una geografía determinada, pues es, además, el espacio total de una cultura que se está dando en

todo el mundo conocido. La universalidad quiere decir que existen canales de comunicación entre los diversos centros culturales. La generación de Lezama y Gorostiza tiene la conciencia de que no somos sólo importadores de cultura, pues podemos ya exportarla. La condición económica de proveedores de materia prima y compradores de productos elaborados no puede seguir dictando el mismo patrón en el rango cultural, aunque en la realidad es un factor importante. De los años treinta a este fin de siglo, casi no ha cambiado la situación. El boom de los sesentas produjo un ruido cuyas nueces corren el peligro de perderse en el vacío. Quizá el cambio verdaderamente profundo tenga que venir como consecuencia de nuestros cambios económico-políticos. Cuando los centros de prestigio cultural han puesto los ojos en la literatura hispanoamericana, se ha debido más a sus propias necesidades que a lo que está pasando en el interior de estas culturas. Y no hablo de la "calidad" de las obras —indudablemente existe—, sino de un problema de "prestigio", es decir, de conocimiento, proyección, en suma, propaganda. La cultura actual maneja los productos artísticos de acuerdo con su particular concepto de mercadotecnia. Y este fenómeno no puede recibir una calificación moral, pues es un funcionamiento marcado por las condiciones históricas. En fin, lo importante para el desarrollo de una determinada entidad cultural es la toma de conciencia de su propia potencialidad. De esa conciencia estaban dando cuenta Lezama y Gorostiza. Su apertura hacia la universalidad es similar a la que buscaba Góngora para la España de su tiempo. En muchos momentos de la historia se ha recurrido a la idea de un "nacionalismo " extremo como bandera política para hacer vivir artificialmente

un sistema de poder ya corrupto. La cara universalista actúa a manera de contrapeso y siempre se han encontrado maneras de atacarla. Nuestros cuatro poetas han sido acusados de "oscuros", con todas las cargas peyorativas que puede tener ese término. Son artistas de lo "difícil", su propuesta estética posee una coherencia interna que los hace "luminosos", es decir, llenos de la claridad que da la inteligencia. Ven, además, no sólo la pared del tiempo de enfrente, sino la muralla que se pierde en un horizonte infinito y no encierra los espacios (naciones) pues es transparente. La historia de la literatura está llena de este tipo de vasos comunicantes. La tarea del historiador de la literatura tendría que dibujar los posibles mapas de esta particular hidro-hemografía.

5. La cacería de las imágenes

Llega el momento de disolver el paisaje y enfocar la mirada en la concreción del poema. Muerte de Narciso no es más que una imagen que se mueve en el espacio de una escritura para exhibir sin pudores su potencia metamórfica. La escritura corre en la horizontalidad que le está fatalmente dictada. Pero la imagen se rebela y persigue la verticalidad. El febril encadenamiento de imágenes nos obliga a pensar en una dimensión que no existe para la escritura: la superposición de los objetos en una vertical que anhela lo profundo. A la imagen de Dánae que "teje el tiempo dorado por el Nilo" se van superponiendo todas las demás imágenes del poema. Se transforman unas en otras. Son siempre la misma pero obstinadamente transformada. Para que aparezca una imagen tiene que desaparecer la anterior porque se empeña en ocupar el mismo lugar. Por tanto, no desaparece, sólo

se transforma. Cada nueva imagen tiene un color o una textura de la anterior. Y todas ya agazapadas unas sobre las otras denuncian la misma obsesión: la muerte, la belleza de la muerte, la muerte de la belleza, la propia muerte buscada, la muerte como única vocación posible, la muerte como fiesta final del juego de las transformaciones. La Muerte de Narciso glorifica los pasos –siempre gozosos– que el ser tiene que dar para encontrar un destino: su muerte liberada de todo patetismo inútil. El poeta decide que el hombre es un ser para la resurrección y ocupa el espacio poético para hacer posible su deseo. Poesía y religión se tocan las yemas de los dedos y se cuentan embustes y secretos.

A diferencia de las Soledades y El Sueño, Muerte de Narciso no puede ser "prosificada", pues carece de línea argumental. Su anclaje temático es un solo momento: la transformación del joven y la naturaleza que lo rodea. Es un poema de juventud y no de madurez como los otros dos. Su hambre de "totalidad" es más incierta. En sus juegos con la imagen se identifica más con el poema gongorino, sin dejar de acercarse a los golpes con el filo de la inteligencia que le enseñó Sor Juana. La atmósfera profana del Narciso se acerca a las Soledades, así como la metafísica hace cómplices al Sueño y a la otra muerte, la sin fin.

El primer verso del poema de Lezama ha inquietado a muchos críticos que lo repiten y se enredan en él:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo

El verso inquieta porque pone sobre la mesa de las asociaciones una gran cantidad de hilos sueltos. Fracasaríamos si nos empeñáramos

en "interpretarlo". No está anclado en un referente concreto, no dice nada, alude a una serie de relaciones posibles, a otra de inventadas y a una última que siempre se escapará de nuestras manos. Las imágenes están hechas de agua. Las vemos si logramos atraparlas en la red formada por nuestros dedos, en la cuenca de una mano. Si abrimos los dedos, se van, y al tratar de volverlas a tomar, siempre serán otras. Dice Guillermo Sucre que "para Lezama toda imagen es una 'evaporación'".⁴⁰

Y no podemos "explicar" la poesía de Lezama (sabemos ya que en el fondo ningún tipo de poesía se "explica") porque carece de referentes. "Si ella es representación de algo, lo es de sus propios poderes".⁴¹ Para Lezama "la obra exige su total autonomía frente a lo real".⁴² Su fin y su principio es la imagen misma, sin ataduras con una "causalidad realista". La poesía no le sirve a Lezama para traducir o interpretar un mundo, sino para crearlo, otorgarle a la imagen su calidad de objeto que alienta frente a los demás objetos de la naturaleza. "La imagen es 'la realidad del mundo invisible', la resistencia final en que el poema toma cuerpo".⁴³ ¿Qué es, entonces, lo que comunica el verso citado? En primer lugar, fabrica una atmósfera donde es posible respirar hasta llenar la capacidad total de los pulmones: la cultura clásica occidental tiende un puente que une con un oriente cercano. Entre Dánae y el Nilo hay un río de diferencia y otro de

40 Guillermo Sucre, "Lezama Lima: el logos de la imaginación" en La máscara, la transparencia, p.162.

41 Guillermo Sucre, op.cit., p.157.

42 Ibídem, p.158.

43 Ibídem, p.159.

acercamiento. Dánae teje el tiempo. El Nilo teje un espacio. Tiempo y espacio son dorados. Edad de Oro de una comunicación posible. ¿Por qué Dánae teje el tiempo? ¿No está designada esa tarea para alguna de las parcas? Si Zeus para conquistarla se convirtió en lluvia de oro, ¿teje ahora ella los hilos dorados de un semen divino? ¿No es el Nilo un río que fecunda el desierto? ¿No entró la semilla dorada de Oriente al vientre occidental que engendró una gran cultura? Nadie se baña dos veces en el mismo río; y mucho menos en las aguas de oro de un río sagrado. Este primer verso habla ya de lo que es el poema todo: un flujo -¿rayo?- que no cesa. Muerte por agua es la muerte de Narciso... y qué mejor muerte que en un río dorado. Si su padre fue un dios (Cefiso) no tiene por qué no ser su fin igual a su principio. ¿No nació Venus de la espuma? ¿No son hermanos en cuanto belleza? ¿No es espuma el líquido germinativo de cualquier dios y cualquier hombre? Los hilos de mitos y leyendas son tan finos que es muy fácil enredarlos en juegos de carácter gatuno.

Después de ese primer verso, sigue diciendo Lezama:

envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.

Estamos en lo cierto. Las voces que pasan se envuelven, se revuelven, se entretejen. El tejido poemático tiene la capacidad de unir lo disperso, de ligar lo que vuela en desbandada. Quien lee enreda lo que ve en la página impresa con lo que ha leído en otras páginas y en otras esquinas por donde transita. El poema conjuga lo que vuela disperso en la caja abierta del poeta. El lector se mete entre los labios el poema y emprende el camino de los "vuelos desligados". No hay nexos obvios entre verso y verso porque esto entorpecería el vuelo de la

imagen. Un gran poema necesita espacios blancos para que aniden ahí los revuelos de un lector que no sabe estar dormido. Siguen las metamorfosis del poema

La mano o el labio o el pájaro nevaban

La mano que teje, el labio que da voces y el pájaro que vuela... todos... así... juntos... nevaban... sí, en ese tiempo imperfecto y eterno de la fábula. Todo se convierte en agua encapsulada. Un copo es casi una copa de agua sagrada –¿cáliz?– que Dios entrega a los hombres que saben agradecer los dones: la acción (mano), la palabra (labio) y el vuelo eterno (pájaro). Una mano, un labio y un pájaro que nievan son un pájaro, un labio y una mano que reciben la muerte como el principal regalo que un dios les puede dar a sus criaturas. La nieve es un agua muerta que al revivir se precipita a la vida de los ríos:

Era el círculo en nieve que se abría

El agua circular (circula, ¿no?) se abre a la ronda de las metamorfosis: agua, nieve, agua. Flor de nieve es el agua cuando abre sus pétalos a lo más grato del día. Narciso es agua que se derrite ante la más leve presión de una lengua caliente. Narciso es también nieve. No responde a los gritos del amor ajeno y mucho menos a los ecos que quedan en el aire.

Mano era sin sangre la seda que borraba
la perfección que muere de rodillas
y en su celo se esconde y se divierte.

Toma cuerpo en el poema la figura de Narciso, esa "perfección que muere de rodillas". No muere derrotado, no, sino triunfante, adorando su propia perfección reflejada en el agua del río. Se le

va la vida de las manos (mano sin sangre) y quien se la quita es una mano igualmente blanca (de seda): ¿él mismo? ¿Dios con mano suave y sedosa? No hay dolor en esta muerte. Hay resignación e incluso regocijo. La perfección muere de rodillas como se muere en una cruz: glorificado. Mucho celo habrá que usarse en un acto de esta naturaleza. Así como se esconden el celo y el deseo, el aguijón divierte.

El lector de Muerte de Narciso no tiene más asidero que su propia inocencia o erudición poética. En uno u otro caso se le van entregando —siempre que no oponga resistencia— las imágenes, que se iluminan un breve instante y desaparecen, dejándole la sensación de que las ha inventado. El espectáculo poético lezameano es tan sofisticado o tan pedestre —según se vea— como la contemplación de unos juegos pirotécnicos: castillos de luz que después de un instante son humo, son polvo, son nada.

Lezama desciende siempre a lo oscuro (como los poetas órficos) para de ahí arrancarles a las palabras su luz desconocida. La luz de Góngora es de raigambre clásica, tiene como materia prima la sonoridad natural de las palabras y el artificio de un ritmo tallado en una voluntad de piedra. Las Soledades forman un poema sinfónico que tranquiliza el alma de su escucha. La Muerte de Narciso es un poema de ritmo sincopado, que desasosiega o angustia si se sigue al pie de la letra su ascendiente compulsión hacia un abismo. Lezama no violenta la sintaxis con los laberintos del hipérbaton, pero lo hace con los espacios negros de la elipsis. Brinca el verso de Lezama, el de Góngora se retuerce. Ambos se cubren por una capa de apariencia clásica. ¿Por qué ese afán de esconderse en un aura renacentista?

Sor Juana sí enseña la angustia de un barroco y ¿por qué, si la sienten —pues la sienten—, los dos hombres no la muestran? La muestra Gorostiza. ¿Tendremos que aceptar que Góngora y Lezama son poetas formales y Sor Juana y Gorostiza, "contenidistas" (¿metafísicos?)? Ya estoy corriendo otra vez hacia un final que todavía no está aquí. Regreso.

La raigambre clásica de Lezama la podríamos descubrir en el proceso que va de la metamorfosis al reconocimiento (anagnórisis). El poeta enmascara, cifra, transforma lo que ve en el mundo. El lector, desenmascara, descifra, reconoce lo que ve en el poema y de ahí surge su placer. Cuando una imagen se dibuja en el imaginario del lector hay una descarga de líquido quizá no seminal pero sí neuronal.

El poema de Lezama es un canto y no una queja como el de Sor Juana. No hay derramamiento de bilis negra en la Muerte de Narciso sino de linfa mustiamente verde. En las Soledades descubrimos una corriente eléctrica que es casi como el grito de un león disfrazado de cordero (épica agazapada en un sayal bucólico). Y por las venas de Muerte sin fin corre la sangre como un fuego eterno que consume. ¿Pero qué canta el poema de Lezama? ¿La muerte? ¿La vida? ¿La máscara de una disfrazada de la otra? Guillermo Sucre nos dice:

La metamorfosis como disolución necesaria del yo: esto es lo que predomina en el poema de Lezama.⁴⁴

Es verdad, precisamente eso es el poema: una constante disolución. Nada permanece más allá del instante que le está determinando. Todo lo vemos sobre el reflejo de un espejo de agua de una movilidad continua. La frente del lector se abre "en loto húmedo" como se abren la del

44 Ibídem, p.167.

personaje y la del poeta:

Esa disolución empieza por la del significado mismo, que, a su vez, acarrea consigo la de la conciencia. En efecto, el poema se desarrolla sin una estructura semántica o discursiva muy perceptible; es un incesante entrecruzamiento de motivos y un flujo de imágenes que apenas podemos seguir en un primer momento.⁴⁵

No hay asideros en el poema, como los hay en el de Sor Juana y en el de Góngora. La soledad de un lector del siglo XX nunca puede ser la misma que la de uno del XVII. La historia misma nos ha roto y lanzado a un precipicio donde crece el desamparo. El protagonista de las Soledades es una especie de judío errante y el del Sueño, un alma en pena. El de la Muerte de Narciso parece un cuerpo que flota en un vacío azul, que ya Lezama intuía ayudado por Verne y por la técnica que lo estaba ahogando. ¿No sería la siguiente la imagen de un Narciso espacial que decide cortarse el tubo de la vida?:

Frío muerto y cabellera desterrada del aire
que la crea, del aire que le miente son
de vida arrastrada a la nube y a la abierta
boca negada en sangre que se mueve.

La imagen de Lezama es tan ambigua que permite desatar la danza de las visiones. Permite cualquier sueño, hasta el de la misma realidad, esa que más duele.

Las estrofas de ocho versos crecen como crece la precipitación del Narciso hacia su buscada muerte. Su angustia está cifrada en el no encontrarse en ningún espejo. Se mira y encuentra lo Otro. Esa alteridad no le permite destruirse. Sabe que cuando encuentre su rostro en el espejo, encontrará por fin su muerte. (Ya lo había

⁴⁵ Idem.

dicho Tiresias, "morirá cuando llegue a conocerse a sí mismo").

La vida de Narciso es una flecha lanzada que termina su vuelo al encontrar un cuerpo que la resista y contenga. El poema es una cacería de imágenes que temáticamente toma cuerpo en uno de los pocos motivos de claro dibujo: la caza de un ciervo.⁴⁶ El curso vital consiste en precipitarse hacia la flecha que trae consigo la muerte, es decir, una muerte sin fin o un vivir para la muerte:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados

Los versos no sólo se asocian en la cadena del discurso, sino que tienen fugas constantes hacia comunicaciones de tipo vertical o paradigmático. Al decir peces y decir llamas y decir flautas y dedos mordisqueados, el verso vuela hacia la profundidad de cada uno de sus motivos simbólicos. Además, el poema se va cargando de energía porque no suelta los significados según los va emitiendo, pues los arrastra consigo haciendo cada vez más densa su cauda de imágenes y símbolos. Es de esta manera como los últimos versos no pueden ser leídos más que como resultado de todos los anteriores:

Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar
fugó sin alas.

Es ésta la conclusión del tema de la muerte de Narciso y es, también, la confluencia de todo lo que se desarrolló a lo largo del poema. Atrás de esta confluencia del río (del Nilo como el paradigma de la naturaleza culturizada y del poema como corriente verbal) está el río todo, con todas las aguas acumuladas a lo largo del camino.

Sería casi imposible el intentar una dilucidación de esas cargas simbólicas pues son tan movibles como la propia capacidad receptiva

46 Consultar el artículo del citado libro de Sucre, pp.168-169.

de cada lector. Como ya dijimos, no es un poema para ser glosado o traducido a esquemas conceptuales: se llena o se vacía de significados según los ojos y voz por los que transita. Incluso puede quedar reducido a un mero ritmo o a una cadena de imágenes con un grado cero de nivel significativo. Es como todos los grandes poemas: el detonador perfecto para el destape onírico de un lector inocente o prejuiciado.

Guillermo Sucre resume con una claridad pasmosa el papel de este poema dentro de la creación del poeta:

La muerte de Narciso en el inicio mismo de la obra de Lezama parece encerrar pues un valor propiciatorio y simbólico: prefigura el advenimiento de la experiencia órfica. Orfeo, el canto ligero y a la vez terrible, uno y muchos rostros, el descenso en lo Otro, el viaje paradigmático por lo infernal, la tentación luminosa de lo oscuro. Es decir, todo lo que luego encarnará en la obra de Lezama.⁴⁷

Es verdad, Muerte de Narciso representa la primera y la misma cara de todos sus poemas posteriores –incluyendo sus ensayos y novelas que también son poemas–, llámense estos, Enemigo menor, Aventuras sigilosas, Analecta del reloj o Paradiso. Todos los poemas de Lezama son el mismo poema. Y si esto se puede aplicar a muchos escritores en sentido casi figurado, en el caso de Lezama el sentido es casi literal. Si no fuera por cuestiones de espacio, en este trabajo se habría incluido más que el poema Muerte de Narciso, el poema-novela Paradiso, pues ahí se hacen más patentes las ligas comunicativas con las Soledades, el Sueño y la Muerte sin fin. Paradiso es una especie de suma de estos poemas, incluyendo, claro está, la Muerte de Narciso.

47 Guillermo Sucre, op.cit., p.169.

Tomamos este último poema como si fuera un fragmento del Paradiso y cumplimos así con un más claro equilibrio del material que tenemos en las manos.

6. Narciso como protagonista de la muerte

Así como en los poemas del XVII los protagonistas son el peregrino y el alma, aquí es Narciso. Pero este papel protagónico no está tan claramente dibujado como en los poemas de Góngora y Sor Juana. Narciso no está propiamente personificado, sino, más bien aludido, por medio de imágenes. En todo caso se trata de un Narciso hecho pedazos, fragmentado por un espejo roto. Narciso no es una presencia directa como lo son el peregrino y el alma. Es una alusión o una ilusión, es una "firmeza mentida del espejo". Y no está Narciso en el poema porque somos los lectores quienes lo creamos. El poema es un espejo donde nos contemplamos; es "máscara y río, grifo de los sueños". Narciso —ese protagonista confundido con la imagen— transita por su propia muerte como el peregrino de las Soledades transita por la naturaleza que lo contiene. Se transforma en río, agua, nieve, granizo, mármol, garza, ciervo, piedra, raíz, abeja, pino, pez o cal salada. El viaje por la tierra que emprende el peregrino es idéntico al que realiza Narciso por la imagen: ambos son lo otro, sólo se hacen presentes en lo que les presta su cuerpo por un instante; son víctimas o beneficiarios del juego sin fin de las metamorfosis. La disolución del "yo" que sólo se insinúa en las Soledades, se hace definitiva en la Muerte de Narciso. Y tal distancia, claro está, es culpa directa de la distancia histórica. De 1613 a 1937 la realidad del "yo" ha sufrido un notable deterioro puesto en evidencia por

la lectura paralela de ambos poemas.

El vuelo del "alma" en el Sueño también es parecido al vuelo de la flecha (imagen, Narciso); sólo que en Lezama no hay una búsqueda del conocimiento formal sino de la esencia de lo que le es dado conocer al hombre: su vida como trayecto a la muerte. Narciso es el ciervo sacrificado, muere para que la naturaleza siga viviendo.

Frío muerto y cabellera desterrada del aire
que la crea, del aire que le miente son
de vida arrastrada a la nube y a la abierta
boca negada en sangre que se mueve.

En todo el poema vemos un doble juego, de humanización de la naturaleza y de "naturización" de lo humano. Todo es movimiento —la cita misma que ya hicimos páginas atrás nos sirve ahora para ejemplificar una distinta lectura—, metamorfosis, transustanciación casi divina; tal como sucede en la religión cristiana cuando la sangre de Cristo se convierte en vino y su cuerpo en pan. Lezama siempre hizo evidente su raíz de poeta cristiano. Lo nutre la savia de lo milagroso, de eso que permite que la imagen se haga carne. Para él no sería posible el fenómeno poético sin el aura de lo inefable que nos regalan las religiones. Su "sistema poético del universo", ya lo dijimos, sigue las pautas de un sistema religioso. Narciso muere en la imagen del espejo como muere el Cristo-Narciso del auto de Sor Juana: por amor a la humanidad y la naturaleza "juntamente". El peregrino de las Soledades es un Narciso profano. El alma del Sueño es un "divino Narciso". La "imagen" del poema de Lezama es un doble Narciso, divino y profano.

7. El tejido poemático

La Muerte de Narciso es un tejido de imágenes. Es la tela que Dánae teje y convierte en un río dorado, el Nilo. Cada palabra del poema es diferente y la misma a un tiempo. Las imágenes construyen y destruyen mientras pasa por ellas la mirada de un lector. El poema para Lezama es "agua congelada", "agua granizada": lo fijo dentro de lo que se mueve; por algo uno de sus libros se llama La fijeza. Otra vez citamos a Sucre que expresa esta idea tan cabalmente cuando afirma que para el poeta, "La escritura es, pues, congelación del vértigo de la poesía".⁴⁸ En la Muerte de Narciso todas las imágenes corren –en un auténtico vértigo– para destruirse y construirse unas a otras: se superponen, se contraponen, se enemistan, se dan la mano amorosamente. La mano que teje está siempre ahí –¿Es la mano de Dios? ¿Es la del Poeta?– para regir el destino de la naturaleza hecha palabra y de la palabra hecha creatura natural:

La mano que por el aire líneas impulsaba,
seca, sonrisas caminando por la nieve.

El texto es tejido. La escritura entrelaza los hilos de colores diversos. Es obra de una mano que impulsa, alienta, da vida. El tema mismo de "la mano" aparece constantemente en la obra de Lezama: su red de implicaciones simbólicas es muy complicada y siempre cambiante, aunque en la base está siempre la idea de la creación como tejido elaborado por esa potencia. En un poema de Cuesta que tiene muchos nexos con el tipo de imaginería que estamos analizando, se encuentra ese tópico, que es casi una obsesión de todos los poetas de lo artificioso. ¿Los podremos llamar, entonces, manieristas, apelando a una etimología

48 Ibídem, p. 173.

fantasiosa? El poema es Canto a un dios mineral, y dice:

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo

Las implicaciones de esta "mano" cuestiana nos llevarían por un camino que no podemos recorrer ahora.⁴⁹ Simplemente lo que nos interesa señalar es la presencia de ese tópico en los poetas de la saga que estudiamos aquí. Ya dijimos que el Canto de Cuesta es una más de las transfiguraciones de Narciso, que aquí desafortunadamente sólo pudimos ejemplificar con cuatro poetas.

No hay hilos sueltos en la Muerte de Narciso. Cada palabra, cada imagen, cada forma sintáctica, cada fonema, cada grupo rítmico, en fin, cada elemento es necesario —e insustituible— para la conformación del tejido total. Podríamos analizar detenidamente el revés de la trama y descubriríamos —si es que nos impulsara un afán metodológico como el que mueve a cualquier tipo de formalista— la perfección y pertinencia del entramado textual. No lo hemos hecho —y si lo hicimos fue para nuestro taller de trabajo personal, ya que nos avergüenza enseñar lo pequeño y sucio de esas faenas que un lector de crítica no tiene por qué sufrir con nosotros— puesto que en nada contribuiría a señalar lo que nos propusimos como objetivo de esta lectura poemática. Lezama teje el texto de su Muerte y el lector lo goza como receptor de un fenómeno artístico. Así de simple y complicada es su tarea.

Walter Mignolo al analizar la obra de Lezama habla de lo que

49 El tópico de la mano como instrumento de la inteligencia tiene una larga historia. Quien más claramente lo conforma y expresa es Miguel Angel, sobre todo en aquel verso que dice: La mano che obbidisce all'intelletto.

llama "derivación y red". Afirma que para producir la "imagen" parte de una "derivación conceptual" que corre paralela a una "derivación figural". Cada elemento deriva de otro, sin que sepamos cuál es el núcleo generador o central; y todo junto forma una red que es el texto mismo. Los textos todos del poeta son uno y el mismo. Su "sistema poético" es la ampliación de su propia red a la red que conforma a los otros textos que se enredan en la conceptualización que tiene del fenómeno poético:

pone de relieve un significante que, en la derivación, se conectará con otros cuyos significados forman un cuerpo heterogéneo: la mano, la noche, el verbo. Lexemas recurrentes en la obra de Lezama, puntos de un entramado, lugar donde se tejen metáforas y escenas narrativas.⁵⁰

La Muerte de Narciso es el juego mismo del proceso vital: una metamorfosis constante que desemboca en la muerte. Pero de una muerte que lleva a su vez a otra metamorfosis —cualitativa quizá y no cuantitativa—, que es el paso de la habitación de un cuerpo a la habitación de la imagen. Paradiso es la culminación de la obra lezameana —incluyendo, claro está, Oppiano Licario como una misma obra— y la confirmación de su teoría del ser para la resurrección. Narciso es el ser que se ve a sí mismo y su mirada es tan profunda que ve en el reflejo a la muerte como su primordial esencia. Esta muerte —como dice Sucre— "no es la negación sino la necesaria expansión de la conciencia individual".⁵¹ Conocerse profundamente es saberse y aceptarse como mortal y saber, también, que atrás de esa mortalidad del cuerpo está la vida (resurrección) de la imagen. Hacer poesía es una forma de recuperación de esa posibilidad perdida cuando el

50 Walter Mignolo, "Paradiso, derivación y red" en Texto crítico, p.99.
51 Guillermo Sucre, op.cit., p.167.

hombre fue expulsado del paraíso. No quiere esto decir que la obra de Lezama sea un consuelo como el que ofrecen las religiones que hablan de "otra vida". Quiere decir que al vivir la conciencia plena —esa que ofrece la gran poesía— se vive la vida en imagen y se adquiere así la dimensión de lo desconocido, se recupera una parte del paraíso perdido. Muerte de Narciso es un acto preparatorio para entrar de lleno en todo lo que significa el Paradiso, el poema (pues como tal y no como novela deberíamos leerlo) que nos permite instalarnos en la dimensión de la imagen.

La lectura del poema se hace difícil a quien pretende encontrar un posible discurso de acciones o ideas. Pero la dificultad se allana cuando aceptamos que "no discurre por ideas, sino por imágenes".⁵² Son las imágenes las que forman un tejido que la realidad formal (el discurso como palabra) oculta a una mirada desatenta. El poema empieza a funcionar cuando se aceptan las reglas del juego:

El poema, en tanto suspensión, retiro, necesita de una impulsión gratuita para acontecer; se asocia con ocio delicioso, con deleitoso juego, con estado de holgura, de holganza, de jubilación concupiscible para acceder por la palabra a lo que las palabras no alcanzan.⁵³

Nuestros cuatro poemas están forjados para moverse en la dimensión del ocio, ese espacio que mata el tiempo y no espera ningún provecho posterior, sino el goce puro del instante.

8. Narciso: imagen para la resurrección

Dejemos que hable la propia voz de este sacerdote que de tan singular

52 Saúl Yurkievich, La confabulación con la palabra, p.118.

53 Saúl Yurkievich, op.cit., p.120.

manera nos liga con una realidad que antes sólo intuíamos:

Los que trabajamos con la imagen sabemos que la fe es su comienzo. Pues qué cosa es un poema sino un bosque inaudible, una casa que rueda sus arenas, un reloj que diseña el tiempo, para crear una cantidad habitable entre la metáfora que penetra y la imagen que se ausenta para estar y fijarse. La cantidad a recorrer es la fe. La cantidad recorrida con fe es la caridad. Omnis credit, todo lo cree. La caridad es creencia por anticipado. ¿Y qué cosa es la imagen, sino esa sobrenaturaleza de la caridad que siempre tiene que ser creadora? Ahora es cuando hay que creer con verdadera sustancia paulina: hay que empezar por la resurrección. El diablo sólo cree en la muerte, sólo cree en la no creencia. A veces hay en el hombre largos períodos de creencia en la muerte, es lo que los místicos llaman épocas de aridez. La acidia, la aridez, es decir, la gracia no opera, la caridad se vuelve sobre sí misma.⁵⁴

Sólo tendremos acceso a la dimensión creativa de Lezama cuando estemos conectados, por medio de la fe, con esa capacidad poética que instaura un espacio particular para lo que no está regido por la razón sino por la imagen. Para leer a Lezama hay que creer en todo, en lo posible y en lo imposible; en lo que se deja ver y oír, aun cuando no se nos haga claro su sentido, eso que muchas veces sólo sirve para entorpecer la verdadera entrada en la imagen de las cosas.

En Paradiso llegamos a la mayor "abertura de compas" —como diría él mismo— en relación con la idea de la resurrección como una de las propuestas de su sistema poético.⁵⁵ José Cemí —el protagonista

54 Lezama, Cartas, p.90.

55 Recuérdese lo que dice Lezama en su conversación con Alvarez Bravo, a propósito de la definición de poesía como "la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección".

de la obra— es José Lezama (José c'est moi), es decir, Narciso frente al espejo. Al contar la vida de Cemí, se cuenta la formación de un creador al mismo tiempo que la creación misma. Cuando termina la novela se dice que ya puede empezar. José Cemí está, en ese final, preparado para vivir en la imagen, es decir, en la Poesía. Paradiso es el paraíso donde el hombre se forma y disfruta una inocencia que le regala el ser una creatura de Dios, inocente y embrionaria. Al poder actuar por sí mismo, cuando adquiere conciencia de su propio ser, se libera y está en disposición de vivir su propio espacio, su propia creación: la poesía. José Cemí muere para el paraíso y salta la barrera (resurge, resucita) para llegar al siguiente espacio que es otra obra, Oppiano Licario, donde se habita ya en la imagen, la poesía que no es naturaleza. La poesía es la sobrenaturaleza, la creación humana que se levanta sobre la creación divina. De una manera similar la Muerte de Narciso representa este proceso de vida, muerte y resurrección. En este poema, morir es conocerse para dar el paso hacia la resurrección que significa rehacerse a sí mismo, recoger los pedazos dispersos para asumir la propia responsabilidad como ente humano que ya no recibe directamente los designios de una divinidad. Vivir en la Poesía es vivir en la dimensión puramente humana. El hombre caído —expulsado del paraíso— en el sistema lezameano es el hombre premiado con la capacidad de autoformarse en la dimensión de la que es dueño: la creación. Si Dios crea Naturaleza, el hombre crea Poesía (y entiéndase como tal toda creación —artística, científica o técnica— que sea producto neto de su propia mano). Cuando el dedo de Dios toca el dedo del hombre en la bóveda de la Capilla Sixtina, Miguel Angel señala lo que es el camino del hombre moderno. Un mano

a mano de esta naturaleza es la historia del arte desde aquel momento hasta el nuestro. Dice Lezama:

Todo vivir en el reino de la poesía in extremis, aporta la configuración del vivir de salvación paradójal, hiperbólico, en el reino.⁵⁶

El ser de la resurrección es, pues, el ser de la imagen, el de la poesía, el de esa "cantidad hechizada" por la mano del hombre.

9. El espejo de agua eternamente móvil

El agua por naturaleza es clara, transparente y quizá quieta. Pero también puede ser oscura, opaca y furiosamente móvil. Si está en un lago puede servir de espejo. El Narciso de Caravaggio (1594-96) se contempla extasiado en lo sereno. Lo que es arriba es abajo en una simetría casi perfecta que rompe horizontalmente el cuadro en dos mitades y hace de lo representado un círculo perfecto, con más luz hacia arriba y una opacidad inquietante hacia abajo. ¿Es el mismo "yo" ese de abajo? Aunque es oscuro tiene brillos que hacen sospechar un misterio. De esa parte oscura, igual y diferente al propio "yo" viene el hechizo amoroso. Me atrae ese otro porque es un yo mismo. Y como lo otro diferente me aterroriza, la posibilidad de un otro como yo, me encanta, me enamora. En lo otro, diverso, me pierdo. En lo otro que es yo me encuentro. Lezama se confiesa al afirmar que: "Mi obra se puede considerar como una penetración en mi oscuro."⁵⁷ Ese "oscuro" es el "yo" profundo, el que sólo puede verse en el espejo propio. El Narciso de Caravaggio se pierde, también, en la contemplación

56 Lezama Lima en "Sierpe de don Luis de Góngora", citada en la antología realizada por Armando Alvarez Brabo, p.206.

57 Lezama en "Introducción a Lezama Lima", en Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, p.26.

de su "oscuro". Se diría que ese cuadro es, para quien desee leerlo así, la alegoría del artista fijado en el instante del encuentro con la imagen. Sin ese primer momento estático no se podría dar la movilidad hacia el progreso de la creación, o la creación en acto. Pasma, movilidad y derrame son los tres pasos de la creación artística. El Narciso de Lezama descubre su "oscuro" en la muerte y se precipita, después del pasmo primero, hacia el remolino de los objetos —de la naturaleza y de lo humano— que lo llevarán finalmente a derramarse en el río para convertirse en flor de agua y "ola de aire". En el juego de las metamorfosis todo deviene en agua: "hojas lloviznadas", "chorro de abejas".

El espejo de agua del Narciso lezameano no tiene la quietud de un lago. Está hecho de agua que corre en turbiones. Arrastra consigo los objetos que caen en su seno, incluso las miradas que pretendían ser discretas y serenas. Ese espejo impasible es como un "grifo de los sueños". Destapa y acelera el correr de las imágenes. No da lugar a la "fimeza mentida del espejo", pues "su puerta al cambiante pontífice entreabre". Y entra todo por ese estrecho hueco: un "chillido sin fin", una "llama fría" y una "lengua alfilerreada", "frío muerto", "antorchas como peces", "confitados mirabeles", "polvos de luna" y "llamas secas". El espejo chupa el rostro del Narciso que se mira y lo pone a girar en la corriente.⁵⁸

Es el agua el espejo más dado a la traición. Engaña siempre: cuando está quieta y cuando se mueve. El agua del Narciso clásico (quieta) pretende la reproducción fiel del objeto, mima la realidad

58 Ver el libro de Valeriano Bozal, Mimesis; las imágenes y las cosas, donde habla de este tema en un capítulo que se llama precisamente, "El espejo de Narciso", pp.153-190.

y no consiente deformaciones. El agua del Narciso manierista (móvil) pretende conformar otra imagen del objeto, descubre una verdad oculta; deforma la realidad primera y se encuentra con la otra, con la que no quería dar la cara. No es más fiel la mimesis que el develamiento de lo oculto. El Narciso clásico es dos: uno arriba y otro abajo. El de abajo es un engaño porque sólo sabe mostrar lo mismo que el de arriba. No hay revelación. El Narciso manierista es uno solo: lo que descubre es su identidad verdadera más allá de lo simple de la imagen. Hay revelación. Al Narciso lezameano se le devela la muerte como el auténtico fondo de la imagen. En última instancia es menos profunda la traición del agua móvil.

Cuando el agua es quieta, no se ve. Sacrifica su esencia para fingir la mayor complicidad con el objeto que se quiere reflejar en ella. Cuando el agua es móvil se deja ver. Se complica con el objeto reflejado. Se ven los movimientos del agua en el rostro del Narciso que quiere encontrar lo otro en sí mismo. A un Narciso clásico sólo se le puede ver la perfección de la cara. A un Narciso manierista se le ven las gotas de sudor de otra cara: la del artista. Recrea uno lo "natural" y el otro, lo "artificial". ¿Será, entonces, lo "artificial" un arte a la segunda potencia? ¿O será un pleonasma: arte artificial?

Al arte mimético se le cierran los caminos cuando ya agotó el repertorio de los objetos reales. Al arte artificial le puede durar mucho más tiempo el impulso, pues trabaja con las variaciones de un objeto, con sus deformaciones y cambios constantes. Cuando al arte mimético se le acaba la naturaleza, al otro le llega el auxilio de la mano humana. El arte artificial es un juego de mano y maná, lo humano y lo divino sabiamente combinados.

El agua quieta, finalmente, refleja la muerte. ¿Por qué el agua móvil de Lezama también la quiere reflejar? Porque es la vida de la muerte lo que retrata su poema. No la muerte como un simple fin, sino como un sinfin. Si los ríos van a dar a la mar —como dice quien todos sabemos— la vida va a dar a la muerte. Y el río es tan agua como el mar, como la vida es muerte. Narciso encuentra en el agua la "firmeza mentida del espejo" y también una fe mentida, fementida canción de una verdad que se me quiere ocultar por la interpósita persona de un "dios inasible que me ahoga", como dice el poema de Corostiza.

En el poema de Lezama vemos a la muerte no sólo como alusión temática, sino como presencia formal en la reproducción del movimiento que es cada verso por separado y la suma de todos. Cualquier Narciso clásico es tiempo congelado (muerte pura disfrazada de vitalidad), mientras que el Narciso de Lezama es tiempo andante, muerte en vida felizmente maridada.

¿Habrá una verdad final en lo que reflejan las dos aguas del espejo? Valeriano Bozal —en su interesante análisis del problema de la mimesis— señala que:

Dar verdad a las cosas, a la figura, es la tarea de la imagen mimética. El sujeto debe apartarse para que semejante verdad brille autosuficiente, reclamándose de una pauta absoluta y eterna, válida para todo tiempo y lugar, porque es manifestación de su propia naturaleza."⁵⁹

El desarrollo artístico ha puesto cada vez más en tela de juicio ese concepto clásico de lo "real". El Manierismo dio inicio a la ruptura de ese engaño de lo "real". Pero sabe que tampoco la "otra realidad"

59 Valeriano Bozal, op.cit., p.158.

es verdadera. En el fondo, no hay "realidad" que mostrar en el arte, porque es eso, arte, creación humana y no divina. Dios engendra naturaleza y el hombre engendra monstruos (sobrenaturaleza, como dice Lezama). Los monstruos pueden ser de dos tipos: pretendidamente reales (imitaciones de lo divino) y descaradamente artificiales (asumidos como producto de lo falible que resulta de la mano humana). El espejo del arte deforma siempre.

10. Narciso; alegoría del conocimiento por medio de la poesía

Narciso al mirarse en el agua descubre su propia imagen que es, en primera instancia, su "yo" como materia viva (todo el mundo fenoménico), y, en última instancia, su "yo" como ser para la muerte (un fragmento del mundo metafísico). Conjuga así las visiones de Góngora y Sor Juana. El Narciso de Lezama es tan cuerpo como el peregrino de las Soledades y tan espíritu como el protagonista del Sueño. El poema lezameano mezcla los ámbitos profano y metafísico de la saga en que desea inscribirse.

El mirarse en el espejo nace de un deseo de conocimiento. Y la última luz de ese "saber el mundo" radica en conocer la muerte:

El amor de conocimiento transmite una totalidad, no una descarga energética en el curso de las mutaciones, pues vamos hacia la muerte, no hacia los fragmentos de una intensidad.⁶⁰

Narciso al mirarse descubre el amor por lo mirado: el conocimiento como nuevo nacimiento, coparticipación en el mundo. Conocerse es saberse total, saberse Mundo. La muerte es la única posibilidad de integración con un Todo. La poesía sirve para enamorarse de un sí mismo que es carne y sangre de la muerte. Cristo fue un sabio de

60 Lezama, Algunos tratados en la Habana, p.89.

una muy similar dimensión a la de Narciso.

Conocerse es hacerse real para la vida de la muerte. La imagen de la poesía –para Lezama– penetra en lo posible y en lo imposible: "El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría."⁶¹ Sor Juana se detuvo ante lo que "no le es dado conocer al hombre". Lezama no pudo ya detenerse. El "verbo universal" participa en la dimensión humana ya no sólo como intuición sino como verdadero saber:

Toda poiesis es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el espíritu santo, en la madre universal.⁶²

La Muerte de Narciso es un acto de conocimiento –como lo fueron en su momento las Soledades y el Sueño– que encarna aquello que damos en llamar gran poesía. La naturaleza es el espacio para el conocimiento por medio de la ciencia. La sobrenaturaleza –"¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza"⁶³ es el espacio para el conocimiento por medio de la poesía. La realidad para la poesía es la naturaleza hecha imagen. Y las imágenes se hacen texto (tejido) gracias a la mano del poeta. Conocer al poético modo es descubrir el mundo por medio de la trama del verbo (escritura). Lo "real" para la poesía es lo que ya fue convertido en imagen y no los objetos "crudos" de la naturaleza. La poesía de Lezama es un "cocido" de innumerables voces poéticas. No sólo los textos de Góngora y Sor Juana se oyen

61 Lezama, Cangrejos, golondrinas, p.12.

62 Lezama, op.cit., p.18.

63 Ibídem, p.14.

en su canto. Sería imposible –y ocioso– enumerarlos todos. Lo que importa es destacar que su mester poético consiste en descifrar lo "real" (conocer) por medio de la ya cifrado en voces similares a la suya:

en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad –en el sentido de indentidad con algo no verbal– de la palabra, sino su presencia dialógica, su espejo.⁶⁴

Aquí nos topamos con otra de las razones de su "oscuridad". Su poesía se presenta siempre como un enigma, como algo que hay que resolver. Y la solución se encuentra en un poder desentrañar los hilos revueltos. Un texto de Lezama nunca deja de ser un intertexto. Pero el gozo de la lectura no solamente le está reservado a quien puede separar los hilos, pues el texto sin sus ecos es también carne deleitable. Es verdad que este tipo de poesía busca un "lector ideal", pero al no encontrarlo, puede funcionar en el nivel que le propongan los ojos que la miran. Quizá una cita del propio Lezama nos sirva para atar estos cabos:

¿Qué es lo que entendemos? ¿Los monólogos misteriosos del campesino o el relato de sus sueños a la sombra del árbol del río? ¿Y qué es lo que no entendemos? ¿El artificio verbal, esa segunda naturaleza asimilable ya por la secularidad, y en la cual el hombre ha realizado una de sus más asombrosas experiencias: otorgar un sentido verbal, destruirlo y verlo como de nuevo se constituye en cuerpo, liberado del aliento de la palabra o del ademán de su compañía? En realidad, entender o no entender carecen de vigencia en la valoración de la expresión artística.⁶⁵

64 Severo Sarduy, "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado", en Escrito sobre un cuerpo, p.63.

65 Lezama, Imagen y posibilidad, p.186.

¿Queremos algo más claro? No lo hay. Quizá el agua donde se mira Narciso. Oscar Hurtado nos dice que "Lezama es un poeta cuyo único tema es la poesía."⁶⁶ Y tiene razón.

Conocer significa para Lezama mirar la "imagen", aprehender la "otra realidad" de los objetos, aquella que es producto del quehacer humano (cultura). Muerte de Narciso encarna esa posibilidad porque nos pone frente a los ojos el proceso de la transformación de la naturaleza en "imagen". Lo que refleja el espejo (construcción cultural) es la verdadera dimensión de lo humano; no donde está encerrado —como sería para Sor Juana— sino donde instaló su reino.

La naturaleza, terreno ganado en las Soledades, se suma al "reino espiritual", ámbito del que se apropia el Sueño, para dar el siguiente paso en la ronda de las metamorfosis: la elaboración de la cultura como naturaleza humanizada, de cuyo proceso nos habla la Muerte sin fin. Ya estamos a un paso de entrar a la otra muerte.

66 Oscar Hurtado, "Sobre ruseñores" en Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, p.302.

III. GOROSTIZA Y EL NACIMIENTO Y MUERTE DE UNA LLAMA VIEJA Y NUEVA.

1. Fuego: chispa primera y último incendio

Donde termina el poema de Lezama —encuentro de la muerte en la capa más profunda del "yo"— comienza el de Gorostiza, que se convierte, entonces, en una reflexión sobre esa verdad hecha evidencia. Gorostiza conjuga, suma la soledad, el sueño y la muerte para entregarnos una imagen final: la muerte eterna. Su poema es una cauda que enamora y devora a una cabeza; cierra el círculo de un trayecto cansado ya de tanta inercia. Muerte sin fin es el último paso de ese hombre que asienta su pie en la tierra, su ala en el aire y su deseada y nunca alcanzada aleta, en el agua. El frotamiento de la tierra, el aire y el agua dan lugar al nacimiento del fuego, signo fundamental del poema de Gorostiza.¹ Muerte sin fin recrea el espacio que va de la creación (fuego nuevo) a la destrucción (conflagración final). Su principio vital es el fuego eterno que nace de un movimiento que no cesa. El fuego es el primero y el último de los elementos. Es la luz de Prometeo y la oscuridad del Demonio. Premio de la cultura clásica y castigo de la judeo-cristiana. Muerte sin fin es doble fuego: juego de la decepción del Occidente que le apostó al matrimonio de un paganismo no cristianizado con un cristianismo pagano. El poema todo se mueve —y bien mirado es movimiento— por la gracia divina y humana del fuego: inteligencia, "soledad en llamas". La Poesía es en manos del Poeta un "encendido vaso de figuras" (creación).

1. Miguel Capistrán dice en una entrevista con Magdalena Galindo: "Yo encontré el borrador de Muerte sin fin, que se iba a llamar "Muerte de fuego". Ver la revista Los Empeños, p.35.

El Mundo es en manos de Dios la prueba terrible de las "eternas llamas del atroz incendio" (destrucción). La inteligencia del hombre y la de Dios se dan la mano para que el universo viva y muera en un delirio sin fin.

2. Viaje hacia sí mismo

Si la anécdota vital de Lezama se componía de unas cuantas líneas, la de Corostiza es casi nula. El poeta vivió para sí mismo o para tareas de un héroe de la burocracia. Él mismo dice en una entrevista, "No tengo historia, Carballo; mi biografía de poeta se encierra en dos pequeños libros que usted conoce."² De una generación de personalidades contundentes y agresivas, él prefiere soltar tinta oscura a su alrededor. "El mejor antídoto contra la necesidad es el silencio", afirma contundente.³ Para muchos críticos los pecados mayores de Corostiza son la parquedad y la modestia (Juan Rulfo y Josefina Vicens serán en la literatura mexicana sus compañeros de culpas). Al hablar de su poema casi se justifica por las complicaciones que otros le han encontrado:

A mí sencillamente se me ocurrió (y no era ninguna novedad) que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta. Esto fue lo que hice, quiero decir, lo que me propuse hacer.⁴

En 1925 publica su libro de poemas Canciones para cantar en las barcas que es recibido con beneplácito casi unánime. Tienen que pasar catorce años para que oigamos otra vez su voz ya madura:

2 Emmanuel Carballo, Protagonistas de la literatura mexicana, pp.256-257.

3 Ibíd., p.253.

4 Ibíd., p.256.

Muerte sin fin de 1939. De sus otras voces (prosa y algunos otros poemas entre los que se encuentra la serie llamada Del poema frustrado) casi nadie habla. Muere en 1973 empeñado en rodearse de silencio. Dejó su Muerte sin fin para el solaz y esparcimiento de críticos con afán inquisitorial y detectivesco.

3. Las voces en una voz comprendidas

Las Soledades plantan al hombre en la tierra. El Sueño le busca raíces en el aire. La Muerte de Narciso lo hace navegar como una flor blanca en el agua. Y la Muerte sin fin quema las naves en el fuego. El ciclo se ha cumplido. El hombre busca afanosamente su lugar en el Universo hasta que se da cuenta de que todo es una burla de Dios. El único camino que le queda es devolverle la burla, cambiarle el juego. Gorostiza pone en escena la muerte de Dios para pagarle de esta manera su broma al crear al hombre como un ser mortal.

El poema de Gorostiza es un grito de la inteligencia consciente de sí misma. Es el "yo" con el "mí" enfrentado. Es el paradigma de todos los ritos narcisistas. El hombre contempla la llama de una hoguera y descubre ahí a Dios como su propio reflejo. Al saber que camina hacia la muerte sabe también que Dios muere con él. Muerte sin fin es una puesta en escena de esta doble muerte. En este fuego (conciencia) se consumen Dios y Hombre. La inteligencia no es sólo una "soledad en llamas", pues también es un "paraíso de espejos". La desolación humana se incendia y luego se refleja hasta el infinito. La luz (inteligencia) que les robó el hombre a los dioses es su mayor castigo y su único aliciente.

Muerte sin fin es el poema de la conciencia que le quema las

entrañas a su dueño: un "yo" que es agua encarcelada en un vaso. El "personaje" principal del poema es ese "yo" herido por la conciencia: agua en el fuego. El ser natural del agua es la vida y la libertad. El agua en el vaso es muerte. Para Gorostiza la vida es muerte porque es "agua quemada" por un Dios que la ahoga:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga⁵

Estos primeros versos del poema plantean de una vez por todas el conflicto central de algo que podríamos llamar un poema trágico. El héroe sacrificado es el hombre y el villano implacable es Dios. El "yo" está lleno de un "mí"(conciencia). El cuerpo es cárcel de amor de un ser que sobreprotege a su creatura. ¿Es verdadero amor el de Dios? ¿Por qué no hizo al hombre todo espíritu? La realidad corporal es una tumba. Dios nos engañó al decir que seríamos formados a su "imagen y semejanza". Imaginó a Cristo para señalarnos el camino de la muerte. Desde entonces supimos que no éramos más que un poco de vida cargada de muerte.

Las preocupaciones del poema están signadas siempre por un hálito metafísico que sólo se rompe a ratos por medio de la autoparodia. Sus temas rehúyen la realidad primera de las cosas para saltar a las categorías de símbolo o alegoría. Las interpretaciones totales pueden ser infinitas y cada una, a su manera, cierta. Dice Ramón Xirau:

El poema todo de Gorostiza quiere determinar un instante de vida, fijarlo para mostrar que este instante, este "minuto"

5 Todas las citas del poema de Gorostiza se refieren a esta edición: José Gorostiza, Poesía, F.C.E., México, 1977, p.107.

tantas veces repetido en varios versos, no es sino la imagen de la nada.⁶

Por otra parte, Carlos Montemayor afirma que,

El poema es un solo instante en que se vislumbra esa muerte continua de Dios: ese instante de ser, del Dios que muere en las cosas mientras las crea, mientras las sustenta.⁷

Ese instante bergsoniano que el poema retrata es la "nada" y es, también, la "muerte continua de Dios". El espacio que Gorostiza abre para la ambigüedad es genialmente elástico.

Los dos símbolos fundamentales del poema (agua y vaso) corren en un desenfreno metamórfico. Cada mirada lo puede llenar de los significados que diferentes caprichos le regalan:

Yo creo —habla Salvador Elizondo— que Muerte sin fin es un poema sin significado en la medida en que la teoría de la "poesía pura" que nació con Mallarmé presuponía una forma, la más alta de su género, en la que la diferencia entre signo y significado, entre forma y fondo, entre expresión y creación, se ve aniquilada.⁸

Este grado cero de significación tampoco anula los significados de "nada" o "muerte continua de Dios" que le han otorgado las citas anteriores. La suma de los conceptos urdidos por los críticos nos ayuda a compaginar nuestra propia lectura.

Para Sergio Fernández la tarea de Gorostiza se parece a la de las "hilanderas de la luna", pues "se metió en atroz tedio —único desgarrante— para tejer su hilado, letras que caen, como cuenta el Islam, de la

6 Ramón Xirau, Poesía iberoamericana contemporánea, pp.66-67.

7 Carlos Montemayor, Tres contemporáneos, p.68.

8 Salvador Elizondo en la recopilación de varios artículos sobre José Gorostiza, p.38.

boca de Dios."⁹ Sin pausa que nos llevaría a infinitos desvíos, sigue la suma. Para Carlos Monsiváis,

Muerte sin fin resume esa lucha con Dios y con la forma, principio y muerte del mundo y lo supremo. La realidad que es la forma (el vaso de agua, la muerte) es la sustancia, la materia prima del poema; la forma, implacable, lúcida, omnipotente, que sin cesar se interroga y que de continuo acosa, cerca por fuerza a ese cuerpo sitiado por dentro, a ese último vestigio del ser.¹⁰

El poema es un objeto que reduce a su observador y lo lanza al juego de las especulaciones. Le toca el turno ahora a José Joaquín Blanco:

Muerte sin fin admite varias lecturas: a) un texto religioso susceptible de exégesis casi bíblica, puede ser leído y estudiado como el cántico espiritual o como Isaías; b) un texto filosófico, analizable por medio de la razón, con un sistema mental bien explicado; c) un texto autobiográfico del poeta sobre la poesía; d) un texto musical en que ocurre un movimiento sinfónico de percepciones. La dificultad y la riqueza de Muerte sin fin consisten en que admite simultáneamente todas esas lecturas, de modo que una sola resulta insuficiente.¹¹

Para Guillermo Sucre "la visión dominante del poema" consiste en saber que "todo en el mundo es disolución, una muerte sin fin que lo va diluyendo todo, y a ello no escapa la poesía misma."¹² El poema despierta siempre esta necesidad de encontrarle un significado total.

¿Por qué? ¿Por su redondez? ¿Por su perfección? ¿Porque no puede

9 Sergio Fernández. "El éter y el andrógino: aproximaciones a los Contemporáneos", en la revista Los Empeños, p.18.

10 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, T.IV, p.367.

11 José Joaquín Blanco, Crónica de la poesía mexicana, p.154.

12 Guillermo Sucre, La máscara, la transparencia, p.256.

ser fragmentado? ¿Porque representa, en realidad, una totalidad?
 ¿Es un poema "total" como lo son las Soledades, el Sueño y la Muerte de Narciso? Definitivamente sí. Gorostiza busca encerrar en la arquitectura de este poema una imagen que comprenda el mundo todo, es decir, su visión del universo.

4. Agua y vaso: los protagonistas del poema

"La 'dificultad' de Muerte sin fin reside en su claridad", afirma Octavio Paz.¹³ Y tiene razón, porque es un poema tan difícil como los otros tres, pero con una máscara que engaña al lector ingenuo. Muerte sin fin no necesita un proceso de desciframiento como los poemas de Góngora, Sor Juana y Lezama. Se deja leer con mayor mansedumbre. Pero esto no lo hace menos "difícil" o menos "estimulante", al decir de Lezama. Su luz es tan clara que deslumbra y ciega. Todos sus lectores nos atrevemos a formular lo que creemos sus verdades. La "claridad" del poema no es, en el fondo, más que un gesto irónico del poeta. Lo que es difícil por claro resulta doblemente arduo. Cuando estudiamos Muerte sin fin sólo estamos tocando la primera capa de la ronda de los significados. Con esta conciencia y culpa, seguimos en la aventura.

Hablamos ya del agua y el vaso. Son los símbolos nucleares del poema. Los protagonistas del rito de las metamorfosis:

agua → alma → yo → contenido

vaso → Dios → mí → forma

vaso de agua → muerte

El agua es el ser de lo humano. El "yo" poético dice que se descubre

13 Octavio Paz, Las peras del olmo, p.85.

"en la imagen atónita del agua". El vaso es un ser "providente", una "oquedad que nos estrecha", "se llama Dios" y "nos amolda el alma perdediza". Pero el alma (agua) está encerrada en el vaso. El "yo" es un ser aprisionado.

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga (p.107)

El agua (alma) es un contenido sin forma hasta que llega Dios y le regala un cuerpo (forma). El "yo" está sitiado por el "mí". Dios (vaso) tiene razón de ser hasta que se llena de lo humano (agua). Comienza entonces una relación tortuosa:

En el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma
- ciertamente. (p.124)

En el nítido rostro sin facciones
el agua, poseída,
siente cuajar la máscara de espejos
que el dibujo del vaso le procura. (p.125)

Pero el agua se convierte en vaso y el vaso en agua:

Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras. (.125)

Ni una ni otro tienen sentido en forma separada: "el vaso en sí mismo no se cumple"; y el agua sólo lo hace al encerrarse en el vaso, pues,

Ha encontrado, por fin,
en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía. (p.125)

Juntos (vaso de agua) tienen que enfrentar su destino ineludible que es la muerte. Dios le da al alma humana (agua) un cuerpo mortal.

Pero el vaso
 -a su vez-
 cede a la informe condición del agua (p.132)

Dios mismo se hace mortal por obra y gracia del hombre:

se abandona al designio de su muerte
 y se deja arrastrar, nubes arriba,
 por ese atormentado remolino
 en que los seres todos se repliegan
 hacia el sopor primero,
 a construir el escenario de la nada. (pp.132-133)

Desde este momento todo se precipita hacia la muerte. El poema se convierte en un "viaje a la semilla":

cuando todo -por fin- lo que anda o reptaba
 y todo lo que vuela o nada, todo,
 se encoge en un crujir de mariposas,
 regresa a sus orígenes
 y al origen fatal de sus orígenes,
 hasta que su eco mismo se reinstala
 en el primer silencio tenebroso. (p.137)

La fiebre mortal lleva al delirio y el delirio, al gozo. Todo se quema. Todo se consume. Crepita todo y resuena la imagen de Góngora que canta, "mariposa en cenizas desatada". También se escucha el ámbito lúgubre del Sueño y su aves nocturnas que profanan el aceite sagrado:

ay, todo se consume
 con un mohíno crepitar de gozo,
 cuando la forma en sí, la forma pura,
 se entrega a la delicia de su muerte
 y en su sed de agotarla a grandes luces
 apura en una llama
 el aceite ritual de los sentidos. (p.140)

Los elementos se devoran unos a otros y todo termina en un canto triunfal que sólo grita,

¡ALELUYA! ¡ALELUYA! (p.141)

Muere el hombre. Muere la naturaleza y muere Dios:

en un llanto de luces se liquida. (p.127)

El vaso se hace agua, se hace líquido, se liquida.

El encuentro del agua y el vaso es, pues, fatal pero ineludible.

No hay un "yo" sin un "mí" que lo contenga; ni un alma sin cuerpo; ni un hombre sin Dios; ni un contenido sin forma. No existe diferencia entre los ritos de creación y destrucción que el poema reproduce.

Vida y muerte son dos procesos que circulan en la banda del tiempo: sinfín de la máquina del Universo. Edelmira Ramírez explica esta relación (agua, vaso) de la siguiente manera:

El agua se realiza, madura, en el vaso, pero el vaso al recibir en su espacio al agua, al poseerla, también se realiza plenamente, porque ambos dan nacimiento a la imagen de la vida (...)

Eso es la vida, una "muerte prematura" porque al nacer se ingresa al sueño que es una especie de muerte. Sin embargo, esa vida-sueño-muerte es hermosa.¹⁴

Para Corostiza la vida es muerte, además de sueño.

Las Soledades de Góngora cantan a la alegría de ser en la tierra.

El Sueño de Sor Juana glorifica el afán de conocer, aunque éste se desvanezca finalmente en el aire. La Muerte de Narciso salta de gusto ante el poder aceptar como última realidad la apariencia que nos da la imagen. La Muerte sin fin se retuerce de angustia y contento mezclados ante la certeza de haber encontrado la única esencia que le es dado al hombre enfrentar: el llevar la muerte en las venas.

El fuego de esta conciencia hace menos lastimosa la vida de lo humano.

Sor Juana quiso conocer. Corostiza conoce. Los poemas de Góngora

¹⁴ Edelmira Ramírez en su ensayo "Muerte sin fin o ensueño de la vida", publicado en la revista Los Empeños, p.122.

y Lezama se congratulan con el hecho mismo de estar en el mundo. Los de Sor Juana y Gorostiza le buscan una razón a ese estar y se dejan disolver por el aire (sueño) y por el fuego (muerte).

5. "¿Qué es la vida?: un frenesí".

La estructura del poema refleja los altibajos frenéticos que aquejan a la voz que lo construye. Se juega con los tonos de lo popular y lo culto, de lo trascendente y lo trivial, de lo metafísico y lo cotidiano. El poema sube y baja sin nunca perder el paso. Los versos crecen y crecen como en un vivace maestoso, cuya culminación es la apoteosis de un ¡aleluya!; declina ésta en el tono menor de un romancillo que concluye en "baile". Dos veces sucede lo mismo: un gesto grandioso se ve roto por una mueca graciosa. El poema se burla de sí mismo. El tono menor glosa lo ya dicho por el tono mayor. Esta estructura se relaciona con la teoría del "distanciamiento" brechteano. La conciencia se alerta cuando hay una ruptura por medio del tono. Si el poema de Gorostiza se quedara en las apoteosis de sus dos gritos de aleluya, no tendría, quizás, la fuerza y la luz que lo iluminan. La ironía rompe la capa de trascendentalismo que agusanaría a un poema cuyos temas son la vida, la muerte y la conciencia.

Juan Gelpí piensa que el poema se construye siguiendo lo que él llama, "la dinámica del delirio". Dice textualmente que, "en Muerte sin fin se puede esbozar un discurso del delirio que tendría seis momentos o divisiones".¹⁵ La explicación que da de lo que sería cada una de las partes no es, en mi opinión, muy convincente, pues mezcla criterios formales y temáticos. Lo que sí me parece un acierto

15 Juan Gelpí, Enunciación y dependencia en José Gorostiza, p.160.

es el hablar de esa "dinámica del delirio". El texto se va cargando a sí mismo de una fuerza casi incontenible. Obviamente es un discurso perfectamente organizado por la razón del poeta, pero las voces del poema buscan la reproducción de ese estado delirante.

El lector del poema no debe buscar nexos "narrativos" ni "explicativos" al estudiar su organización. Los pocos nexos que se presentan en el texto remiten precisamente al delirio y a la intensificación de ese estado alterado.¹⁶

Efectivamente, el discurso del poema reproduce los estados alterados de una conciencia que se quema en el fuego de la desmesurada luz que produce ("soledad en llamas").

Pienso que la estructura del poema no debería fragmentarse sino en esas dos partes que ya he mencionado (cuatro, en realidad, pues los dos tiempos se repiten) y que representan una ruptura necesaria en ese juego de lo solemne y lo burlesco. Muerte sin fin es un poema irónico gracias (entre otros elementos) a esa quiebra de los tonos.

El "delirio" de Muerte sin fin es un delirio razonado y no sabemos si creer totalmente lo que dice Miguel Capistrán al afirmar que el poema "está escrito bajo la influencia de la droga".¹⁷ ¿Sería, entonces, el poema mexicano una más de las creaciones de los poetas malditos franceses? Capistrán nos cuenta también que Gorostiza escribió su poema instigado por Cuesta quien estaba interesado por los experimentos de la escritura bajo la influencia de la droga. Si esto es o no cierto, a fin de cuentas no importa, pues Gorostiza no es un poeta maldito. Su pertenencia a una cultura profundamente católica lo aparta de

16 Idem.

17 Miguel Capistrán en el entrevista ya mencionada de la revista LOs Empeños, p.35.

los principales matices del decadentismo francés. Gorostiza siempre se escudó tras una fachada de modestia, que diluye la imagen de un héroe literario y lo dibuja como un simple burócrata de la escritura.¹⁸ Muerte sin fin es un gran poema y puede dejar atrás los hechos circunstanciales que lo rodean.

6. El poema como "monstruo de su laberinto"

La obra de Gorostiza es profundamente mexicana y pasmosamente universal. Recoge todas las tradiciones y renovaciones que están al alcance de su mano. No sólo es un verdadero eco de los poemas aquí tratados. Sus tentáculos se abren para devorar la tradición bíblica, la mística española, el barroco calderoneano, la metafísica de la poesía inglesa del XVII, el romanticismo alemán, el simbolismo francés, el modernismo latinoamericano, la vanguardia europea y todas las corrientes (americanas y europeas) que le son contemporáneas. Su gran acierto radica en saber conjugar los opuestos. Lleva a cabo una hazaña que parecía imposible en el ámbito cultural de aquellos años: hermana el nacionalismo y el universalismo, dos corrientes que habían provocado las más rabiosas pugnas internas. Juan Rulfo será quien consolide este triunfo de lo mexicano universal con su Pedro Páramo y su Llano en llamas. ¿Qué tanto tendrán que ver en la obra rulfiana los dos epítetos que Gorostiza le aplicara a la inteligencia: "páramo de espejos", "soledad

18 Juan Gelpí en su obra citada reproduce algunas pláticas de Gorostiza con Salvador Elizondo, "todas las tardes me quedaba yo después de la hora de salida a escribir a máquina, en máquina, mi poema, y todos los días agregaba yo... diez, veinte versos durante un año o un año y medio... Después reuní todas las cuartillas, y cambié, hice collage y montage'. Él no dijo collage ni montage pero me dijo: 'Entonces cogí unas tijeras y corté todo y lo fui poniendo una cosa junto a otra'." p.198.

en llamas"? Esta posible historia la contaré otro día. Lo que me importa destacar ahora es esta imagen camaleónica del poema. Emmanuel Carballo lo ve de esta manera:

Poema materialista y dialéctico, no escapa a las huellas del idealismo (Kant y Hegel). Poema filosófico, se mofa de las ideas; poema artepurista, se burla de la forma; poema triste, posee notas alegres; poema del tiempo, lucha y no consigue evadirse de sus estragos; poema didáctico, rompe sus moldes y se convierte en lúdico; poema del poema, es un poema que condena a los exaltados que aún creen en la poesía; poema de la equívocidad, hace de ésta la más angosta de las expresiones unívocas. Deísta y ateo, humano e inhumano, exaltación y elegía, resume las distintas concepciones que salvan y condenan al hombre.¹⁹

A esto podríamos agregar más y más sumas del poema sin fin.

José Joaquín Blanco ve así su juego con las metamorfosis:

Muerte sin fin es el poema de un movimiento en el cual el elemento fluye cristalizando en formas que inmediatamente se transforman en otras y se reintegran al flujo circular. Si el elemento es el agua, cristaliza en nube, que se transforma en lluvia, en río, en mar, en nube; si es tiempo, cuaja en un instante, que ya es hora, año, eternidad; si es la existencia, se concreta en semilla, planta, animal, hombre, Dios...²⁰

Todos los estudiosos del poema hablan de cómo Gorostiza hace confluir las más diversas presencias. Jaime Torres Bodet afirma que "la poesía de José Gorostiza ha nacido de un voluntario regreso a la tradición española del siglo XV".²¹ Octavio G. Barreda relaciona

19 Emmanuel Carballo, op.cit., p.256.

20 José Joaquín Blanco, op.cit., p.155.

21 Jaime Torres Bodet, "Perspectivas de la literatura mexicana actual" en la revista Contemporáneos, tomo I, p.29.

el poema con Valléry y con el Elliot de The Waste Land. Alfonso Reyes dice que el poema es nuestro Cementerio aldeano. Jorge Cuesta lo emparenta directamente con El cántico espiritual de San Juan de la Cruz. Sergio Fernández lo relaciona con el Sohar judío. Lezama destaca su cercanía con el Sueño de Sor Juana. Y, en fin, para terminar esta cadena de opiniones respecto a los vasos comunicantes que conectan el poema de Gorostiza con las más diversas tradiciones culturales, reproduciremos dos citas que hablan de la saga que más nos interesa en este trabajo:

Muerte sin fin posee la misma permanencia de objeto preciso, cristalino y duro que poseen también, entre nosotros, las Soledades de Góngora o el Primero sueño de Sor Juana; posee la misma durabilidad objetiva que La siesta de un fauno, Un coup de dés —los dos grandes poemas de Stéphane Mallarmé— o el Cementerio marino de Paul Valéry.²²

La otra cita dice así:

Muerte sin fin representa, en su anhelo metafísico, la espléndida continuidad de una tradición poética, la de las Soledades de Góngora y el Primer sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, la tradición en la que se inscriben T.S.Elliot, Paul Valéry, Jorge Guillén.²³

Entre estos vericuetos —y otros que no terminaríamos nunca de nombrar— se pierde y se encuentra nuestro poema.

7. La piel tersa y rasposa del texto

Muerte sin fin es un poema que se deja acariciar por los ojos de quien lo lee. Su hermetismo no nos salta a la vista como en los otros tres

22 Ramón Xirau, Poesía Iberoamericana contemporánea, p.61.

23 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el sigloXX". op.cit., p.366.

poemas. Mientras más lo observamos, más se va complicando. Su "dificultad" no se encuentra en las primeras capas de la piel (léxico, sintaxis) como en los poemas de Góngora y Sor Juana, sino en la grasa, nervios, venas y huesos. En el poema de Lezama la imagen es el punto de partida y la realidad última; en cambio aquí la imagen sirve para llegar al concepto y perderse en sus sinuosidades. El texto es una red —y la composición misma de ella nos llevaría a recorrer complicadísimos juegos intertextuales, desde la glosa que lleva a cabo del libro de los Proverbios en los fragmentos que le sirven de epígrafe, hasta las resonancias de San Francisco de Asís, Monsieur Teste de Valéry y "L'art" de Teophile Gautier, entre otros²⁴ propia para capturar al incauto lector que se deja atrapar por una cara bonita y limpia. Ya dentro, es casi imposible escapar de la aventura especulativa. El lector se vuelve agua dentro del vaso del poema.

La obra de Gorostiza se inscribe dentro de las preocupaciones que aquejan a su grupo generacional,

indaga en el padecimiento de los sentidos y participa en la ardua lucha del literato mexicano: observarse a sí mismo, situarse, definirse en el deseo evidente (pero inexpresado) de reconocimiento y atención.²⁵

Casi estoy decidido a afirmar que se trata de un poema conceptual, pero siempre estoy esperando que la última vuelta de tuerca me haga ver que su realidad última es formal. Es un poema filosófico —metafísico, más específicamente— que destruye por medio de la burla los conceptos que previamente construyó. Habla del tiempo que fluye como un continuo y se cosifica en la forma de un río verbal. Me retracto.

24 Véase el libro citado de Juan Gelpí, pp.174-190.

25 Carlos Monsiváis, La poesía mexicana del siglo XX (antología). La cita es del Prólogo, p.36.

Es un poema-objeto que quiere hacerse pasar por indagador de verdades. La vida es sueño, sí, ¿y qué importa? La vida es muerte, ¿es esto una afirmación de peso? Dios nos mata y nosotros matamos a Dios, ¿a quién le importa semejante afirmación? El universo baila un vals sin fin por el planeta y yo no puedo más que decir, está bien, "¡vámonos al diablo!". Para Gorostiza somos como el agua; que "no huele a nada"; que "no luce a nada"; que "no sabe a nada" y a la que, en fin, sólo hay que compadecer:

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor que se ahoga,
ay, en un vaso de agua. (p.123)

Esto es lo que le pasa al hombre, se ahoga en un vaso de agua. Esto es lo que le pasa al lector, se ahoga en una copa de palabras. ¿Pero qué pasaría si no nos tomáramos la vida tan en serio? Seríamos tan insípidos como un trago de agua. Será mejor que imaginemos que el vaso de agua es el cáliz en donde tomamos el cuerpo y la sangre de Cristo; devoramos a Dios para que él nos acoja en su seno. Dice Sergio Fernández al comentar el poema de Gorostiza,

Pues si Dios nos estrangula, nosotros hacemos, en nuestra agonía, que El se transfigure y que por ello, minimizado, se asfixie en nuestros brazos.²⁶

Si la muerte de Dios no es un tema trascendente, ¿qué otro podrá serlo? Y si no pudiéramos reírnos de ese peso en las espaldas, ¿en qué hueco oscuro estaríamos confinados? Ya el joven Gorostiza —como en un juego de niños— se ponía a decir en sus Canciones para cantar en las barcas:

26 Sergio Fernández, Homenajes, p.185.

Yo sólo me miro
 por cosa de muerto;
 solo, desolado,
 como en un desierto.²⁷

8. El tiempo como un río en llamas

Cuando el artista logra el hecho
 puro, en el tiempo no causal, convierte
 su cuerpo en imagen y su imagen
 en cuerpo. Ha creado su sabiduría,
 su profesía y su bienaventuranza.
 Lezama Lima

Sobre Muerte sin fin se siente la fricción de un tiempo que lanza
 chispas ("mariposa en cenizas desatada", Góngora; "siniestro pájaro
 de humo", Corostiza).²⁸ La imagen del tiempo que corroe, que gasta,
 se presenta una y otra vez en la literatura de todos los tiempos.
 Podríamos multiplicar infinitamente esto que dice Gracián tan a pie
 desnudo: "no es otro el vivir que un ir cada día muriendo".²⁹ Este
 es el tópico central del poema de Corostiza. Nada nuevo hay bajo
 el sol y, sin embargo, siempre habrá amaneceres distintos. Cargar
 con nuestro cuerpo es vestir nuestra sepultura ("Cargado voy de
 mí doquier que ando", Boscán; "que un hombre que todo es alma/
 está cautivo en su cuerpo", Lope de Vega; "Lleno de mí, sitiado en
 mi epidernis", Corostiza). El tópico de la muerte de Dios no había
 sido tan claramente expresado sino hasta la segunda mitad del siglo XIX,

27 José Corostiza en el poema "La orilla del mar" incluido en el libro Canciones para cantar en las barcas que se recoge en Poesía, p.34.

Ya en este libro se ve la cercanía del Góngora cristalino de los romances.

28 A propósito de esta imagen, dice Lezama, "una luz descomponiéndose
 en la mariposa iguala la iridiscencia piramidal del rayo atravesando
 las nubes. Los egipcios creían ver en esa refracción las escapadas
 del alma en la muerte. Reparición y reconocimiento en el extenso
 de un logos cinegético.", La cantidad hechizada, p.262.

29 Gracián, El criticón, tomo III, p.262.

con la llamada "decadencia de Occidente". Pero de una forma velada, Dios y hombre siempre han muerto juntos. El tiempo es quien todo lo mata y lo saben desde los clásicos hasta los filósofos existencialistas. Gorostiza suma los temores metafísicos que el hombre siempre ha tenido frente a esa acción del tiempo. El dejarse llevar por ese fluir que se pierde y mata, toma cuerpo, también, en el tópico del naufragio. El peregrino de las Soledades es un náufrago tan náufrago como la conciencia desollada que es la voz principal de Muerte sin fin. A los compañeros de generación de Gorostiza les interesó muy vivamente este tópico. (Cuesta dice en un soneto, "Un error soy sin sentido").

Afirma Eugene L. Moretta que,

Ver este viaje, sucesivamente, en términos de separación, dirección y quietud es reconocer un proceso común a las obras poéticas tanto de Owen como de Villaurrutia y Cuesta, ya que para todos ellos el naufragio, desenlace de dicho proceso, es imagen de la existencia: el viaje de la vida comienza y continúa como afirmación, pero acaba en la negación.³⁰

También para Gorostiza —como para Góngora, Sor Juana y Lezama— la existencia es un naufragio. El hombre es un ser lanzado a la corriente del tiempo; y el vivir la aventura no significa que se pierda de vista el fin desastroso. Los Contemporáneos son el prototipo del poeta-náufrago que toma cuerpo en la literatura mexicana de las primeras décadas de nuestro siglo.

El naufragio de la creación es la muerte del Creador mismo. Si, como ya dijimos, Dios (vaso) al darle forma —crear— al hombre (agua) lo mata (vaso de agua), pierde sentido toda la creación (naufraga).

30 Eugene L. Moretta, Gilberto Owen en la poesía mexicana, p.85.

El vaso de agua es movilidad congelada, tiempo paralítico, hombre estrangulado por la mano de Dios; doblemente, en la forma y en el contenido.³¹ La muerte le da forma a la vida:

La vida siempre está inclinándose hacia la muerte, que por consiguiente puede considerarse su realización en forma.³²

Y todos estos procesos tienen lugar en la materia misma del tiempo. Salvador Elizondo dice que es un poema "filosófico en la medida en que la sustancia de que está hecho es de índole universal"; agrega en seguida que,

Esa substancia es el tiempo: substancia textual misteriosa, informe y evidente; cosa imprecisa que todo lo impregna y en la que el mismo Dios está inmerso si ese tiempo es de naturaleza concebible (...) Y es ese tiempo que el poema crea para su propio desarrollo el que rige toda una concepción del universo.³³

El tiempo recorre el poema y lo aniquila, como recorre al hombre y a Dios y los "liquida". Esta es la concepción del universo de Muerte sin fin: vaso que se hace líquido; agua que se hace nada. Y todo por obra y gracia del tiempo.

— Octavio Paz relaciona directamente el poema con el pensamiento de Heráclito y de Parménides. Dice que "entre los polos que encarnan esos presocráticos se mueve la poesía de Gorostiza."³⁴ Muerte sin fin fluye y permanece. Y no sólo a esas raíces del pensamiento occidental lo podemos referir, sino a todas las corrientes filosóficas que centran

31 También Cuesta habla así de la muerte en un soneto:

Estás dentro de mí cómoda y viva
—linfa obediente que se ajusta al vaso—.
Mas la angustia de ti se me derriba,

Se trata del soneto "Signo fenecido".

32 Morcadai S. Rubín, Una poética moderna (Muerte sin fin de José Gorostiza, p.78.

33 Salvador Elizondo en el ensayo titulado "Espacio-tiempo del poema", recogido en la recopilación de varios autores bajo el nombre de José Gorostiza, p.38.

34 Octavio Paz, Las peras del olmo, p.87.

sus interrogantes en la acción del tiempo ya que "Muerte sin fin es el poema de lo temporal, como su nombre mismo lo proclama".³⁵

Sería un trabajo muy arduo —y además inútil— el señalar paso a paso las filiaciones del poema con determinadas corrientes filosóficas. Sin embargo, algunos conceptos de Bergson —quizá el filósofo que está más a la mano de la cultura de los Contemporáneos— nos pueden ayudar para el estudio del poema. Recuérdese que nunca hablo de "influencias", sino de presencias que flotan en el aire cultural que se respira en determinados momentos.

Cuando Bergson dice,

Todo pasa como si en este conjunto de imágenes que llamo el universo, no pudiera producirse nada realmente nuevo, más que por intermedio de ciertas imágenes, cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo³⁶

Sabemos que en el poema de Corostiza el "yo" que percibe sabe que de esa manera se le entrega el conocimiento. Yo, "sitiado en mi epidermis", recibo el mundo y lo construyo en mi interior.³⁷ El objeto, como tal, no tiene mayor realidad que la que "yo" le otorgo. El agua crea al vaso y lo mata. Dios vive y muere en mi conciencia:

35 Octavio Paz, op.cit., p.89.

36 Henri Bergson, Materia y memoria, p.3.

37 Dice Merleau-Ponty en su Fenomenología de la percepción: "Es un hecho que, primero, me creo rodeado por mi cuerpo, preso en el mundo, situado aquí, ahora (...) ¿me advertiría yo rodeado por mi cuerpo, si no estuviera en él tanto como en mí, si no pensara yo mismo esta relación espacial, escapando, así, a la inherencia en el mismo instante en que me la represento? ¿Sabría que estoy preso en el mundo y que estoy situado en él, si verdaderamente estuviera preso y situado en él?. p.59.

Percibir conscientemente significa elegir, y la conciencia consiste ante todo en este discernimiento práctico.³⁸

El mundo de Muerte sin fin está construido por una conciencia dolorosamente alerta y comprometida con sus propias elecciones. Dios mismo es una forma escogida y edificada por el hombre pues, "el vaso en sí mismo no se cumple". Dios sin el hombre es un gran Narciso inútil:

flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose. (p.126)

Para encontrar su verdadera realización, necesita "ser colmado",
En el agua, en el vino, en el aceite. (p.126)

El mundo en el poema es conciencia y sólo conciencia de esa dolorosa "soledad en llamas". El centro de todo es esa conciencia que organiza (inteligencia) el mundo externo:

mi cuerpo es un centro de acción, el lugar en que las impresiones recibidas eligen inteligentemente su camino para transformarse en movimientos realizados.³⁹

En definitiva, podemos ya decir que la Inteligencia es el protagonista central del poema. Es la transformación del peregrino ("mi torpe andar a tientas por el lodo") de las Soledades; el alma ("mis alas rotas en esquirlas de aire") del Sueño, y la imagen ("un desplome de ángeles caídos") de la Muerte de Narciso.⁴⁰

38 Bergson, op.cit., p.42.

39 Ibídem, p.180.

40 Los tres versos citados son del principio del poema de Gorostiza, p.107.

Toda la muerte sin fin se realiza en un presente eterno que nace de la claridad encegecedora de un instante privilegiado de lucidez:

Esencialmente virtual, el pasado no puede ser comprendido por nosotros como pasado más que si seguimos y adoptamos el movimiento por el cual se diluye en imagen presente, emergiendo de las tenebras a la luz.⁴¹

El pasado solamente puede llegar a nosotros cuando una percepción nos hiere en el presente. Este concepto bergsoniano, elaborado narrativamente por Proust, lo transforma en materia poética Corostiza. Su poema ocurre en el instante en que dos imágenes, el agua y el vaso, nos arrancan del presente su realidad primera para llevarnos al pasado de realidad última: la muerte. La percepción del vaso y el agua remueve una memoria colectiva llena de símbolos que son los que nos va a ir recordando el entramado poético:

Vamos de las semejanzas a los objetos asemejados, bordando sobre la semejanza, cáñamo común, la variedad de las diferencias individuales. Vamos también del todo a las partes, trabajo de descomposición, cuya ley se verá después y que consiste en modelar, para la mayor comodidad de la vida práctica la continuidad de lo real.⁴²

Este proceso de construcción de lo real es similar al de la construcción del material poético tal como lo hacen los poetas que se inscriben en esta postura filosófica (idealista) que concibe a la materia como una derivación de la idea.⁴³ El corpus filosófico de Muerte sin fin

41 Bergson, op.cit., p.175.

42 Ibíd., p.217.

43 Dice Bergson, "la memoria no es, pues, en ningún grado una emanación de la materia; al contrario, la materia, tal como la captamos en una percepción concreta que ocupa siempre una cierta duración, deriva en gran parte de la memoria.", op.cit., p.240.

no sólo es idealista en este sentido, sino que se matiza con los colores que le da el cristianismo, o más específicamente, el catolicismo. Y si ciertamente no es un catolicismo ortodoxo, no deja por eso de estar presente ese rasgo cultural. Los poemas de Góngora y Lezama hacen gala de un laicismo que quiere ocultar los terrores metafísicos que no se preocupan por esconder, en cambio, los de Sor Juana y Corostiza.⁴⁴

Ese tiempo que fluye a todo lo largo del poema y que le da su razón de ser de instante y eternidad al mismo tiempo, toma también caras particulares cuando se vuelve tema y deja de ser forma. El tiempo, entonces, se enmascara en símbolos: Dios, la "llama de amor vivo" es,

Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia" (p.110)

La naturaleza como rueda eterna:

iplanta - semilla - planta!
iplanta - semilla - planta! (p.114)

Como Tiempo, Dios y Muerte en conjunción casi diabólica:

piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonar la tez pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
y la enjuta, la hinchada o la demacra,
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternece
con los brazos glaciales de la fiebre. (p.116)

⁴⁴ Dice Armando Asti Vera en el "Estudio preliminar" a la obra de René Guenón, Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada que "laicismo significa para Guenón no sólo antirreligiosidad sino antimetafísica.", p. XXII.

Como la ineludible vuelta a la semilla:

cuando todos inician el regreso
a sus mudos letargos vegetales (p.136)

Y, en fin, como la llama última que también puede ser un renovado principio, Ave Fénix, Edipo y el propio Dios castigado:

que el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca. (pp.139,140)

Muerte sin fin se pone a rodar en el tiempo de un canto fúnebre y burlesco que sólo sabe decir construcción, destrucción, construcción, destrucción...

9. Los símbolos fundamentales de un poema sagrado

Recordemos que la metafísica tradicional elige como su mejor forma de expresión al símbolo. El lenguaje de Muerte sin fin es claramente simbólico. Asti Vera dice que el símbolo "tiene su fundamento en la naturaleza misma de los seres y las cosas" y que, finalmente, para Guenón, "la naturaleza toda es un símbolo".⁴⁵ El símbolo sirve para encontrar "la realidad última":

El símbolo no expresa ni explica, sólo sirve de soporte para elevarse, mediante la meditación, al conocimiento de las verdades metafísicas. Su ambigüedad vela y revela la realidad y su carácter polisémico posibilita su interpretación en diversos órdenes de la realidad.⁴⁶

Al poema de Corostiza no le interesan las realidades primeras y por eso viste su expresión de símbolos. No quiere esto decir que

45 Armando Asti Vera en el estudio preliminar a la obra de René Guenón, Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, p.XXXI.

46 Idem.

desaparezcan esas realidades (históricas, circunstanciales, objetuales); sino que, simplemente, se privilegia el juego de ambigüedad y polisemia del manejo simbólico. Ya mencionamos los dos símbolos centrales del poema: el agua y el vaso. En sí no son símbolos de una estructura ya codificada por una cultura universal. Gorostiza les va dando su carga simbólica al construir sus propios códigos. Agua y vaso fuera del contexto poético que su autor les confiere no significan nada más allá de su presencia de objetos reales. El proceso de transfiguración semántica se lleva a cabo por medio del trabajo poético que toma como instrumento la metaforización. En el principio del poema oímos la voz de un "yo" que se va a ir caracterizando poco a poco. Es una "conciencia derramada" que pronto se descubre "en la imagen atónita del agua". En estos primeros nueve versos, antes de que aparezca —en el noveno precisamente— la palabra "agua", ya hay otras tres que la anuncian, "ahoga", "derramada", "lodo". El "yo", entonces, se revela en el agua (Narciso) y al evocar este mito se anuncia el tema de la muerte, aunque todavía no es sino una "cara en blanco". En el verso 22, "el agua toma forma", y tres versos más tarde se le dibuja en la cara el señalamiento divino de "muerte niña". El agua es movimiento, vitalidad, ¿por qué, entonces, se descubren en ella signos mortales? Porque es agua con las "alas rotas", de "torpe andar", debido a que está "sitiada" "por el rigor del vaso que la aclara". Se cruzan entonces los símbolos del agua y el vaso. Este último le da "forma" al agua y también la "aclara", es decir, la define. Pero al definirla, la sitia, la ahoga, la aprisiona, la mata: "En la red de cristal que la estrangula". Por ahora el agua es el símbolo

del hombre, pero más adelante el hombre será también pez y ya esta "red" lo está anunciando. En el verso 21 aparece el "vaso" con lo que será su primera característica, el "rigor" ("por el rigor del vaso que la aclara") y el verso siguiente se declara como "forma". Al aparecer el vaso, la voz del "yo" que hablaba al principio se ahoga. El "mí" desaparece y toma la voz un narrador casi blanco, si no fuera por la ironía que frecuentemente se le escapa. "¡Más qué vaso -también- más providente!", dice cuando habla de que trae la muerte. En la segunda estrofa enuncia directamente la relación vaso, Dios. Y ya juntos, agua y vaso (Hombre y Dios), se meten en el canto de la "Creación". Las metáforas van y vienen, se cruzan, se enamoran, se enemistan. Dios es una "oquedad"; es lo "azul". El hombre es una isla, un pez. Dios:

¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
Un coagulado azul de lontananza (p.109)

Hombre:
-peces del aire altísimo-
los hombres. (p.109)

Corostiza, a diferencia de los otros tres poetas que hemos venido analizando, aclara sus metáforas y símbolos, pero no por eso resulta un poeta más transparente. Es también un cultor de lo "difícil", aunque sus primeras capas (sintácticas, semánticas, retóricas) no muestren la aspereza de sus compañeros de viaje.

Los hombres habitan en lo "azul" (Dios), un "aire altísimo" (cielo) que es, en realidad, como un "mar fantasma" que los convierte en peces atrapados en la "red de cristal". La "tez azul" de Dios es tan tenue y tan inocente que está "oculta al ojo, pero fresca al tacto".

Parece una "cifra generosa" pero es quien nos provee del tiempo que corrompe –"gota a gota"– hasta alcanzar su "maduración" (muerte).

El tiempo muerte es entonces algo que,

ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,

como la edad, el fruto y la catástrofe. (p.110)

Dios es un tiempo mortal que ocurre "en cualquier escenario irrelevante".

Dios nos da forma, nos mete en el tiempo (con lo que nos hace mortales); pero, como nos hizo semejantes a sí mismo ("nos pone su máscara grandiosa"), tendría que compartir nuestra muerte. Vaso y agua se aniquilan mutuamente.

En la tercera estrofa comienza ya más claramente la mecánica de la Creación. Es un Génesis con tintes de "infantil mecánica". Dios, "al impulso didáctico del índice", da comienzo a la creación de la naturaleza. Con sólo decir "¡hop!" empieza a sacar las "cintas de sorpresas". Nacen las creaturas del cielo, del mar y de las entrañas de la tierra en "desbandada pólvora de plumas". La creación es un juego infantil y grotesco de un Dios que quizá lo único que hace es vivir un "sueño desorbitado". Y todo lo que crea no es al final más que una,

muerte sin fin de una obstinada muerte (p.117)

Nunca un canto había elevado tonos tan grotescos para alabar algo tan trascendente como la creación divina. ¡Qué gozo tan amargo se esconde en esta burla! Dios es un niño, un mago, un payaso, un poeta, un Narciso de cartón como los "judas" descomunales (de dos, de tres, de cuatro, de cinco metros de altura) que podría tener

Diego Rivera en su taller.

Al terminar el "¡Aleluya!" viene la canción (como salida de las que sabe Gorostiza cantar en las barcas) que se rompe con la segunda parte (contraparte) compuesta, como ya dijimos, de un canto funesto (la destrucción) y una final cancioncilla salida de un juego de niños.

No vamos a seguir glosando el juego de metáforas y símbolos porque al lector mismo se le pueden ir entregando, y el trabajo no haría más que acrecentar nuestra sensación de presencia inútil ante un acto poético que se revela a sí mismo. A todos los críticos de Muerte sin fin nos ha dado miedo enfrentarnos con su cara esencial: la ironía. ¿Será porque creemos que sólo las obras "serias" son fundamentales en la creación poética? ¿No son los poemas trágicos igualmente importantes que los burlescos?

El poema sagrado se nos escapó de las manos para convertirse en una carcajada agria y verdosa. Quizá este sentido paródico no podía ser visto por sus contemporáneos tan claramente como por los lectores actuales. La ironía ha estado siempre patente en el texto, pero el tiempo le ha dado relevancia al camino de lo mordaz; o tal vez sólo sea mi lectura alucinada la que quiere ver jorobas en los príncipes.

Jorge Cuesta —quien, como ya sabemos, estuvo tan cerca de la creación del poema— insiste en destacar su "significación mística". Nos conmina a ver en su argumento "una pasión religiosa del alma".⁴⁷ Comenta que no es la imagen lo que hay que destacar en el poema, sino su sentido alegórico:

47 Jorge Cuesta, Poemas y ensayos, tomo 3, p.364.

La alegoría de Muerte sin fin, que tiene toda su substancia expresiva en un vaso de agua (en el hecho de que un cuerpo líquido esté contenido por un recipiente), lo que se propone es nada menos que demostrar la justicia que asiste a la insatisfacción poética de los ojos. Así, pues, descubre como mundo poético contenido en la figura de que se vale, todo lo que se verifica en una profunda intimidad que los ojos alcanzan a ver.⁴⁸

La poesía nos permite ver un más allá de los objetos. La verdad primera siempre nos engaña —como ya lo sabían los artistas barrocos— y la verdad última no existe como tal sino en el acto mismo de aspirar a ella. Así como el espíritu está en el cuerpo y la materia en la forma, el hombre está en Dios. Ambas entidades mueren en el acto de amor al que se entregan.

El que Muerte sin fin sea un poema místico no invalida sus otras posibilidades. Es tanto una tragedia, como una farsa; un canto sublime, como una cancioncilla grotesca. El poema es, en última instancia, agua derramada en busca de un vaso que la contenga.

10. La inteligencia como última llama viva

La inteligencia es el principio vital ("soledad en llamas") de Muerte sin fin. Es también la última chispa, cuando ya todo no es más que un "páramo de espejos". Gorostiza cree en la inteligencia como cree en el hombre, como cree en Dios, como cree en la Poesía:

El poeta tiene ideas acerca de la poesía en las que manifiesta la relación que existe entre él, como inteligencia, y la misteriosa substancia que elabora.⁴⁹

La poesía es un trabajo de la inteligencia. Muerte sin fin es

48 Jorge Cuesta, op.cit., p.328.

49 José Gorostiza, "Notas sobre poesía" en Poesía, p.7.

una canto a esa potencia que une lo humano y lo divino en amoroso coloquio. El Poeta es un dios que crea la Poesía por medio de su inteligencia. Da su cuerpo (vaso) para encerrar "la misteriosa substancia que elabora" (agua). La poesía no sabe a nada hasta que se convierte en trago en la boca de un lector:

la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación.⁵⁰

Leer poesía es comunicarle significados a un misterio: comunión, eucaristía. Gorostiza piensa que por medio de la poesía se podría llegar a esencias como "el amor, la vida, la muerte, Dios". ¿Y si esencias tales no existieran? ¿Sobre qué penetraría entonces el acto poético? Se corrige y dice,

la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá.⁵¹

¿Imágenes o esencias? ¿Qué descubre finalmente la poesía? Descubre el agua que no sabe a nada. Nos ilumina lo escondido. La inteligencia, "soledad en llamas", construye la poesía que nos lleva a ver lo oculto que creemos "esencia" y no es más que una gota de agua que resbala (imagen vana): "páramo de espejos". La inteligencia es el creador, y al mismo tiempo, la creatura. Cuando ya todo ha muerto, se sigue contemplando la soledad en llamas en un páramo de espejos. Muere Narciso al contemplarse en el agua. Pero sigue viviendo cuando sólo

50 Ibíd., p.10.

51 Ibíd., p.11.

(solo) se mira en el espejo. Mientras la naturaleza nos pierde, la cultura puede recuperarnos. En esto coinciden Gorostiza y Lezama: en la visión de la poesía como posibilidad de resurrección.

Góngora, Sor Juana, Lezama y Gorostiza creen en un solo Dios verdadero: la inteligencia. ¿Pero qué es la inteligencia? La capacidad de ver hacia adentro y hacia afuera; es decir, la conciencia total de un ser que se conoce como alma y cuerpo. ¿Y qué es lo que logran ver cuando así lo procuran? Que estamos hechos de soledad, sueño y muerte. Nuestros cuatro poetas pueden unir su voz con la de Quevedo para decir todos a un tiempo,

Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.⁵²

52 Francisco de Quevedo en el soneto cuyo primer verso dice, "Qué perezosos pies, qué entretenidos..." recogido en la antología Poesía varia, p.257.

7

TERCERA PARTE

GÓNGORA, SOR JUANA,
LEZAMA Y GOROSTIZA

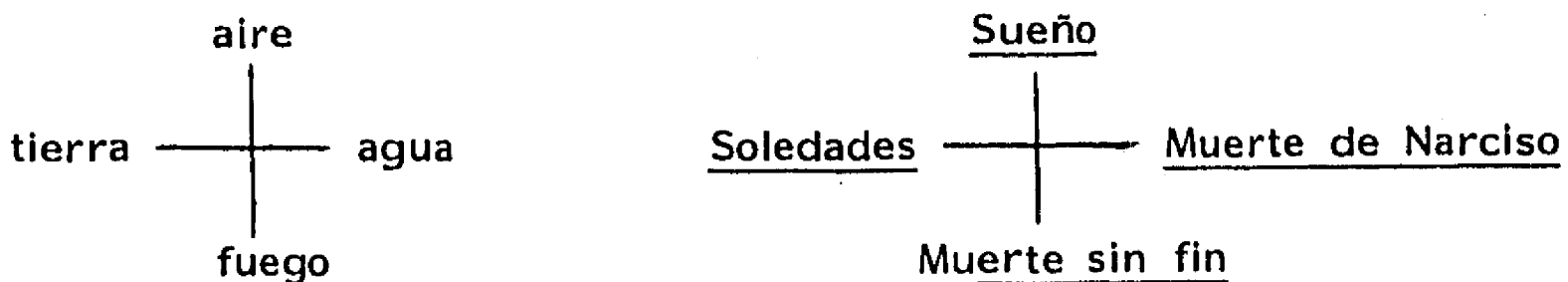
La cuadratura del círculo

Locos del aire los soberbios,
del fuego los coléricos,
de la tierra los avaros, y
del agua los Narcisos.

Gracián

1. La perfección del cuatro

Llegamos al final de este artificio crítico: la lectura de cuatro poemas integrados en el mismo universo. Como vimos, cada uno responde a los dictados de la imaginaria del elemento que lo centra para sí mismo y lo cuadra para los otros:

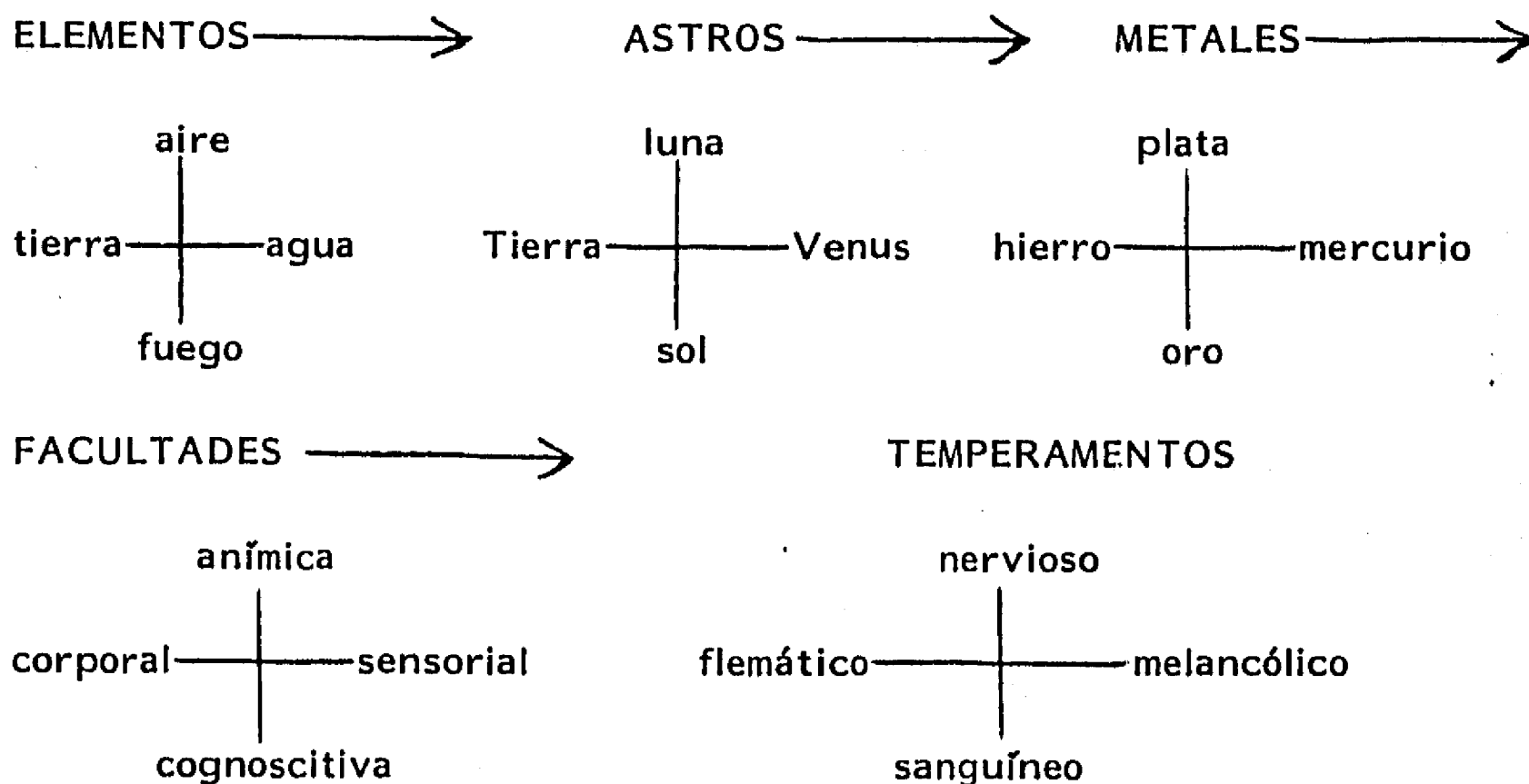


Los cuatro puntos se mueven en redondo; y si el agua se hace aire y éste, tierra y ésta, fuego y el fuego, agua, la Muerte de Narciso se convierte en Sueño, el Sueño en Soledades y éstas, en Muerte sin fin porque ya contienen la Muerte de Narciso. Si ponemos a girar las páginas de este escrito, podemos confundir lo que en su diferentes partes se afirma. Lo que se dice de las Soledades puede aplicarse al Sueño o a cualquiera de las muertes, así como lo que se dice de la Muerte sin fin puede hacer lo propio con los otros tres. La lectura de los cuatro poemas juntos nos ilumina el universo poético que los contiene. Aquí, como en los espacios mágicos (sagrados), lo que es arriba es abajo y lo que es a la derecha es a la izquierda.

La lectura conjunta ayuda a una mayor penetración en el ámbito de los poemas. Quien lee el Sueño aprecia de distinta manera las Soledades y quien lee Muerte sin fin puede volver al Sueño con los ojos más abiertos. Los cuatro poemas se transmiten energía unos a otros.

Podríamos poner a circular el cuatro en infinitos juegos simbólicos

relacionados con la imaginería que desatan los elementos. Por ejemplo:



El Sueño, es, entonces, un poema de la imaginería del aire, que se rige por lo lunar, con la consistencia y brillo de la plata, cuya facultad principal es el alma y se mueve con temblores nerviosos por el universo al que pertenece. Y así cada uno de los poemas sigue su propio juego de relaciones. Quizá este camino sea inútil y parezca sin sentido. Lo menciono aquí sólo para que lo piensen aquellos seres ociosos que suelen perder su tiempo con la poesía.

2. El espacio de un mismo deseo

Al acercarnos a los poemas descubrimos que pertenecen a un mismo ámbito poético, aun cuando sus propios contextos temporales sean tan disímbolos. Lo que los une es una concepción poética y lo que los separa es la historia. No les da unidad una corriente, pues ya vimos que se mueven entre el Manierismo, el Barroco y una posible Vanguardia latinoamericana del siglo XX. Tampoco una nación, pues pertenecen a una España imperial, a una Colonia y a un par de países

americanos diferentes entre sí. Y menos, una generación, ya que el tiempo los aleja considerablemente. ¿Cuál es entonces esa poética que les da unidad? La concepción del trabajo artesanal con la palabra. Nos encontramos frente a cuatro poemas de la inteligencia. En cada uno encontramos la mano de su creador perfectamente dibujada. Poemas narcisistas podríamos llamarlos con toda facilidad y sin temor a equivocarnos. El hambre de "totalidad" también los unifica. Quisieran encontrarle una sola respuesta a la incógnita vital. No les interesan los fragmentos sensoriales, racionales, emotivos o ultraterrenos; les importa la totalidad de lo humano y de lo más que humano. Proponen como puerto de llegada a la poesía misma, después de asimilar la frustración como lógica consecuencia de la desmesura de sus intenciones. Trataré de separar ahora los colores de los hilos.

El Poeta Narciso

Góngora, Sor Juana, Lezama y Górostiza nunca niegan su actitud ante el espejo. Se ven en él y descubren que son como un dios que ha creado un poema a su imagen y semejanza. No podemos leerlos y olvidarnos de su creador, porque a cada momentos nos está patentizando su presencia. Admiramos en los poemas no sus referencias conceptuales o sus visiones de lo real, sino su propio ser palabra, su construcción, su aceptación de ser producto elaborado por una mano maestra. Cada poema es la presencia tangible de la labor creativa de un ser individual que le da forma. El poema es la imagen del poeta. La poesía es un trabajo que se lleva a cabo con la totalidad de la persona (cuerpo y alma). Ninguna de las personas existe ya y, sin embargo, las imágenes poéticas continúan circulando.

El poeta artífice

Además de la aspiración divina, el creador de poesía tiene una aspiración terrena: trabajar con su material poético para construir objetos de palabras. Los cuatro poetas se saben artesanos. No confían en la acción pura del "talento" o la "inspiración". En los poemas nada se deja al azar o a la improvisación. Son cuerpos contruídos por una conciencia que sabe de pesos, texturas, colores, dimensiones y fuerzas internas. Las cantidades se miden como en la alta cocina y se trazan como en la alta costura. Se decantan y purifican como en la alquimia y se ejecutan paso a paso como en los ritos. De un taller sagrado y profano han salido al mundo soledades, sueños y muertes.

El poema de la inteligencia

El Narciso artífice utiliza como su principal herramienta su capacidad intelectual. Los cuatro poemas son un canto a la inteligencia del poeta. En dos de ellos es una presencia explícita: el Sueño y Muerte sin fin. Y en los otros dos, implícita: Soledades y Muerte de Narciso. Su culto por lo "difícil" no es sino la afirmación de esta facultad tan preciada. Buscan despertar —cuando la comunicación con el poema se hace real— la inteligencia de un lector. Pueden parecer "oscuros" cuando no han sido iluminados por una recepción que camina por senderos intelectivos. Aunque finalmente no haya nada que "entender", hay que tomar conciencia de este hecho. La comunicación de este tipo de poesía es una puesta en contacto de una inteligencia con otra. La poesía espectáculo se puede regalar a los sentidos o a los sentimientos, pero esta poesía (poesía problema, la podríamos llamar tan arbitrariamente

como llamamos a la otra "espectáculo") no se regala, se compra con moneda intelectual.

El poema de la inteligencia se presenta a sí mismo como un problema que tendrá que ser resuelto. Inquieta como lo hacen los enigmas, pero no esconde una solución como ellos. Hace de la lectura una acción aventurera. No adormece las conciencias, las despierta. El placer estético que propone no es una recepción pasiva sino la tensión activa de un constante descubrimiento. ¿Existirá un arte que sirva para entretener y relajar? Si existe, definitivamente no estamos ante él, pues la poesía que aquí miramos inquieta y tensa. Los poemas de Góngora, Sor Juana, Lezama y Gorostiza son poemas de la inteligencia que, en cierto sentido, podrían confundir sus pretensiones con las de la filosofía, si no fuera porque se quieren poesía y nada más poesía.

El poema "total"

Tal vez la cercanía con lo filosófico sea una de las razones de la búsqueda de lo "total" de este cuerpo poético. Lo filosófico no busca las razones inmediatas, pues ya las busca la ciencia o la técnica. Y tampoco busca soluciones parciales sino totales. A la filosofía no puede importarle este momento; le importa el tiempo. No le interesa mi persona pues busca el ser. Las Soledades relatan la forma del ser en la tierra. El Sueño especula sobre el ser del alma que busca el conocimiento. La Muerte de Narciso observa el devenir del ser en sus infinitas transformaciones como imagen. La Muerte sin fin piensa el universo como una lucha del hombre y dios en el acto de construirse y destruirse mutuamente en una historia continua. Por esto son poemas "totales", porque no saben que el hombre es un hombre y piensan en sus Soledades,

Sueños y Muertes porque desconocen las palabras con minúscula y los nombres comunes.

Los cuatro poemas son ejemplo de la "humana arquitectura", es decir, de la creación humana. Construyen un espacio en la tierra: lo natural (Soledades); un espacio en el aire: lo divino (el Sueño); un espacio en el agua: lo artístico (Muerte de Narciso), y, por fin, un espacio en el fuego: lo humano (Muerte sin fin). Con los cuatro espacios conquistados dan fin a la tarea: construir la totalidad de su universo.

3. El espacio de la Modernidad

¿Una misma episteme recorre los poemas? ¿Se piensa el mundo de la misma forma en 1613 que en 1939? ¿Un poco más de tres siglos es poco tiempo para la historia humana? No podríamos responder cabalmente estas preguntas. Sólo podemos plantear las razones que nos han llevado a concebir los cuatro poemas dentro de un mismo proceso artístico, sin que esto quiera decir que olvidemos totalmente el proceso histórico. Si descontextualizamos los poemas, se debe a necesidades metodológicas. Y siempre que ha sido necesario, hemos dejado que participen los contextos históricos. Aventuramos en varias ocasiones una hipótesis a este respecto: los poemas se inscriben en diferentes etapas del desarrollo de la Modernidad. Este concepto es tan ambiguo e inasible que tengo que repetir (con el fin de ampliar) lo que significaría para las necesidades específicas de este trabajo.

Con la cada vez más presente tesis del posmodernismo, se ha tenido que revisar la noción de la modernidad. Si ya estamos situados después de lo "moderno", quiere decir que ha concluido un ciclo y

todavía no acabamos de conceptualizarlo. La palabra misma representa el primer problema ya que en su acepción común significa algo "de la época presente". Este sentido se tendría que poner a un lado para conceptualizar el término desde el punto de vista en que se está utilizando. Lo que nos interesa aquí es su acepción histórica y su relación con el desarrollo estético cultural. Tomamos como base aquella idea de Weber que ve el "proceso histórico de modernización como un proceso progresivo de 'racionalización'."¹ Para algunos historiadores, filósofos y teóricos de la sociología, ese "proceso progresivo de racionalización" comenzaría con la Ilustración (que es cuando realmente se formaliza en estructuras filosóficas definidas), pero para otros, ciertamente los menos, sus inicios estarían en el Renacimiento. Esta segunda opción es la que aceptamos. Nuestros cuatro poemas se mueven dentro de ese espacio moderno que comprende el "proceso progresivo de racionalización". Obviamente nos faltan muchos eslabones en la cadena. Entre otros, el primero podría representarse por Garcilaso de la Vega. Pero como nuestra intención primordial no radica en el análisis de ese proceso como totalidad (ya que nos interesan otros aspectos de los poemas elegidos), manejamos sólo fragmentos de ese desarrollo. No obstante, nos importa destacar que los cuatro poemas están inmersos en esa búsqueda de la racionalización. Y, en este sentido, observamos cuatro poemas de la modernidad.

El proceso de racionalización tiene que ver también con un proceso de "individualización". El concepto de modernidad que nos interesa

1 Josep Picó en la "Introducción" al libro, Modernidad y postmodernidad, p.15. No cita directamente a Weber, simplemente lo glosa.

se relaciona con una "experiencia e interpretación del mundo en función de las reacciones de nuestra vida interior."² Desde el Renacimiento el artista se concibe a sí mismo como una entidad particular (psicológica, emotiva y racional) capaz de construir objetos artísticos. Toma conciencia de su individualidad como creador y proyecta su mundo interior en sus producciones artísticas.

El nuevo sentido de la individualidad se convierte automáticamente en una intensificación de las fuerzas del individuo, en una ampliación de su horizonte en el conocimiento y en la acción. Se inicia, aunque no muy definitivamente todavía, la concepción de la historia como un proceso creador, y el hombre empieza a sentirse dueño y responsable del mundo.³

En el Manierismo y Barroco se hace más clara esta situación que va a culminar en la codificación artística de las Academias del XVIII. Asistimos a la construcción del sujeto por medio de la afirmación progresiva de la individualidad que actúa sobre su realidad para crear un objeto artístico.

Góngora se reconoce como un artista fuera de serie. Sus grandes poemas son un desafío frente a la concepción estética de su momento. Con sus Soledades define su individualidad como artista que quiere ser "moderno". También en Sor Juana vemos esa necesidad de "individuación". El Sueño representa un paso más en el reconocimiento de la capacidad creativa de una singularidad artística. Dentro del tradicionalismo novohispano, Sor Juana se permite ser "moderna". El "gongorizar" significa, aun en su momento, seguir la tradición, pero también romperla al agregar a ese punto de partida (lo gongorino en su aspecto formal)

2 Ibídem, p.23.

3 Francisco Romero, Historia de la filosofía moderna, p.16.

una nueva visión del mundo: el universo no es la arquitecturización del espacio natural, sino del espacio mental. Para Góngora el mundo es la realidad organizada por su propia voluntad y capricho. Para Juana, la vida es sueño y los sueños son la realidad mental que se proyecta sobre la realidad natural.

Lezama y Gorostiza están situados en lo que tal vez sea el último momento de ese proceso de "individuación", cuando las Vanguardias han creído encontrar otra vez lo "moderno" (incluso para muchos críticos, el arte vanguardista es el verdadero "arte moderno"). La Modernidad del siglo XX es la culminación del proceso por medio del cual el ser humano se hace "individuo". La filosofía existencialista codifica la problemática del individualismo como conciencia primera y última. Al no haber un ser sino una existencia, se pierden las esperanzas del sujeto activo y creador y se transforma en sujeto de fuerzas aún desconocidas. En el siglo XVII hay un triunfalismo frente a la edificación del "individuo". En el XX ya no puede esconderse la sensación de derrota. La individualidad de Lezama y de Gorostiza está herida por la "decadencia de Occidente" y "la muerte de Dios". Pronto se caerá en la "náusea" y la "nada existencial". Aunque la "derrota" no es tan profundamente sentida por las culturas latinoamericanas, Lezama y Gorostiza la reflejan.

Nuestros cuatro poetas se sitúan entre el canto triunfal y el canto fúnebre de la era del individualismo. Y es en este sentido como los inscribimos dentro de la Modernidad. Además del "proceso de individuación", se habla de un "proceso de secularización":

Pellicani subrayaba recientemente que lo que caracteriza a la modernidad no es la crisis de valores, sino la eterna

permanencia de esta crisis, es decir, su continuado proceso de secularización (...) La secularización agrade a la tradición cultural, y, precisamente por esto, tiende a producir una fractura intelectual y moral entre las generaciones.⁴

El Renacimiento da inicio a ese "proceso de secularización" que todavía no ha terminado y que tal vez termine cuando la episteme de la Modernidad se rompa definitivamente. El "individuo" como tal crea sus propias instituciones por encima de las que había creado la Iglesia.⁵

El "estado moderno" es la manifestación más clara de este anticlericalismo. Un país se siente "moderno" cuando ha logrado distanciar lo eclesiástico de lo civil. En los países católicos el proceso de secularización ha enfrentado mayores dificultades y esta es una de las razones por la que se les escatima, muy frecuentemente, su participación en lo moderno.⁶ ¿Cómo Sor Juana —por sólo mencionar el ejemplo extremo—,

4 Josep Picó, op.cit., p.46.

5 Octavio Paz dice que "La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana", Los hijos del limo, p.49. Para Octavio Paz la verdadera época moderna se inicia en el siglo XVIII y tiene que ver con la sociedad ya claramente secular de la Ilustración.

6 Zwi Werlowsky en Mas allá de la tradición... afirma que "una es la secularización como proceso de la emancipación de ciertas zonas de la vida social, cultural y política, del dominio o del control (aunque sólo fuere en el sentido de una legitimación ulterior), no sólo de las instituciones eclesiásticas, sino de las ideas y representaciones religiosas tradicionales. La otra es el implícito argumento de la continuidad entre ciertas ideas, valores, orientaciones o estructuras de su actual forma 'secular' y sus antecedentes religiosos, como ocurre con bastante frecuencia, verbigracia, cuando se califica al marxismo de forma secularizada de la escatología bíblica, o cuando se hace propaganda de la paz, la justicia, la hermandad entre los hombres o la 'santidad de la vida' como versiones seculares de ideales bíblicos."p.27.

siendo monja, puede escribir una poesía seglar? Ahí está precisamente su grito de modernidad (entendido, además, como rebeldía frente a las normas establecidas). Escribe sobre temas humanos (y casi profanos como en sus sonetos amorosos y su comedia de intrigas cortesanas) para manifestar su voluntad de artista, su individualidad. Para los escritores españoles, coloniales e hispanoamericanos, la incursión en la modernidad adquiere matices particulares debido a su pertenencia a una cultura católica que se niega a cederle terreno a lo secular. En este sentido, Góngora resulta ser el más "moderno", pues es el que, por razones históricas, persigue más ferozmente el camino de una cultura no eclesiástica. Se sabe un individuo moderno porque depende del Estado y no de la Iglesia.⁷ Escoge como raigambre cultural lo clásico que tiende al desarrollo del "humanismo". Lo sagrado —para este tipo de cultura— sólo existe como parte de lo profano. Para los otros tres poetas, la reacción antieclesiástica no tiene que ser tan claramente dibujada. A Sor Juana la encierra y protege una Iglesia que puede acomodarse a las necesidades cortesanas de sus hijos dilectos. En la Nueva España se respira un tradicionalismo que casi no deja huecos para la entrada del aire moderno. Juana sabe acercarse a esos huecos. Respira lo moderno sin dejar de ser tradicionalista. Lezama y Gorostiza habitan culturas seglares que pueden vivir lo religioso como parte de una estructura ideológica. El catolicismo de ambos pertenece más a una filosofía que a un aparato estrictamente religioso. La entrada de lo moderno en los ámbitos hispánicos ha

7 Muchos escritores de la época son seglares, aun cuando en algún momento de su vida hayan tenido que ser sacerdotes o monjes.

tenido siempre infinitas dificultades.

Las "transfiguraciones de Narciso" pretenden dibujar cuatro pasos (y un mismo camino) que van hacia el encuentro del concepto del hombre como sujeto. El peregrino de las Soledades representa el cuerpo cognoscente. La sombra del Sueño, el alma con apetito de conocimiento. La imagen-cuerpo de la Muerte de Narciso recrea la capacidad imaginativa con deseos de conocer. El "yo" de la Muerte sin fin configura la conciencia de un intelecto en llamas. Cuerpo, alma, imaginativa y conciencia son, pues, "pasos de un peregrino errante": la inteligencia, "soledad en llamas".

En el espacio de la Modernidad el sujeto creador exalta su potencialidad sin límites. Es un Narciso que sólo sabe ver en lo otro su misma cara. El sujeto se levanta sobre la realidad objetual para impregnarla de su visión y aliento. Yo soy el mundo y el mundo es como yo lo veo (cuerpo), intuyo (alma), imagino (imaginación) y pienso (conciencia).⁸ Personificar quiere decir aceptar nuestra máscara humana.

4. El complejo de Prometeo

Góngora, Sor Juana, Lezama y Gorostiza fueron atacados por el mismo mal: el "complejo de Prometeo" que engloba, según Bachelard, "todas las tendencias que nos empujan a saber".⁹ Los cuatro poemas quieren saber lo que es el mundo. Cada uno ofrece una respuesta. Para Góngora el mundo es una realidad terrena susceptible de ser gozada

8 Emil Volek dice en Cuatro claves para la modernidad que "Cada modernidad es un paso adelante en la formación histórica del hombre, en el proyecto humano de homo sapiens. Este proyecto se propone reducir el impacto del fatum y acrecentar la libertad humana a través del conocimiento y de la intervención consciente en el mundo." p.12.

9 Gastón Bachelard, El psicoanálisis del fuego, p.29.

por medio de los sentidos y el intelecto. Para Sor Juana es una perenne aspiración al conocimiento total (físico y espiritual) por medio de la intuición y el intelecto. Para Lezama el mundo es gozo sin límites de una realidad transformada en imagen por el hombre mismo; suma lo sensual, lo intuitivo y lo intelectual. Para Gorostiza, es la final conciencia de la muerte dentro de la vida, de lo divino como parte de lo humano; suma todo lo anterior en una nueva propuesta que resulta ser la misma de los otros tres. Es el mundo un objeto captado por cuatro conciencias empeñadas en presentarse como el mismo sujeto.

Las Soledades, el Sueño, la Muerte de Narciso y la Muerte sin fin forman un ciclo de poemas de la inteligencia; están encerrados en la misma soledad, el mismo sueño y la misma muerte; todos incendiados por el mismo fuego; "soledad en llamas" se podría llamar cada uno de ellos: "El ser, fascinado, escucha el llamado de la hoguera".¹⁰

El fuego es, finalmente, el elemento central de este universo poético. La imaginería que desatan los poemas es la que nace de la contemplación del movimiento eterno de una llama. La inteligencia es el fuego primigenio, y el mundo contemplado son las "cenizas desatadas". El peregrino de Góngora escucha el llamado de la hoguera de los pastores (la vida regalada) del mismo modo que el alma escucha el llamado de la hoguera del conocimiento (la vida pagada). La "imagen" y el "yo" de Lezama y Gorostiza se dejan llevar por el reclamo de la misma hoguera para inmolarse en ella como única posibilidad de placer y de castigo (regalo y pago). El fuego es el principio y el fin del mismo viaje: el conocimiento. El espacio que el hombre ganó, primero

10 Bachelard, op.cit., p.37.

para su recreo y después para su dominio, es el espacio de la razón.

5. Vicios y virtudes del espejo

La metamorfosis es la forma
en que todo lo viviente evita
el padecer.

María Zambrano

Narciso se mira al espejo y muere convertido en imagen. El poeta se mira al espejo y muere convertido en el poema. El lector se mira en el poema y muere convertido en voz sin eco. Cada uno de los poemas se mira al espejo y muere convertido en otro: la soledad, en sueño; el sueño, en soledad, y todos, en muerte.

La figura de Narciso representa la búsqueda de lo otro a través del sí mismo. La visión de Narciso se lleva a cabo por medio del espejo, porque sólo ahí los objetos (espacio real) se pueden convertir en imagen (espacio virtual). El hombre únicamente puede conocer lo real a través de lo virtual. El espejo "funda la virtualidad donde se forman ilusoriamente, ficticiamente, las imágenes, allí ellas aparecerán como objetos-otros del campo de lo real, para el ojo que las mire."¹¹ Los objetos en el campo real aparecen dispersos, inasibles y al convertirse en imagen se estructuran en una conciencia que los hace comprensibles. Es así como penetramos en lo real por la intervención de lo virtual:

Nuestro ojo mira al espejo y porque se borra le brinda un campo-otro de lo real donde se posibilita el camino fluído de este mirar hacia lo virtual."¹²

A Lacan le sirve el mito de Narciso para hablar del "yo" como proceso de estructuración de la conciencia. Al ver a su semejante,

11 Américo Vallejo en su libro Topología de J. Lacan, p.21.

12 Ibídem, p.35.

este "yo" empieza la construcción (conocimiento) del "sí mismo".¹³

El Sueño se reconoce en las Soledades. Muerte sin fin hace lo propio en el Sueño y las Soledades. Cada poema es más él mismo al contemplar a los otros. El sujeto se edifica al irse contemplando en los otros. El poema también se construye al mirar a los otros. Las Soledades es un pastiche de otros poemas. Lo original no existe como tal, ya que tiene que morir en pos de la identificación con lo común. El "yo" al salir de sí se hace ajeno: muere como realidad para convertirse en imagen. Este concepto de Lacan está muy cercano al de Lezama: el "ser para la resurrección".

Narciso muere en su intento de identificación, no porque quiera ser él de una manera absoluta, sin distancia; sino que muere porque no quiere ser él, quiere ser el otro determinado, signado, legalizado por el Otro.¹⁴

Cada poema se identifica con la figura de Narciso y nos pone en escena la estructuración de su propio universo. Y todos los poemas juntos conducen a la edificación del "yo" de la Modernidad que se identifica como una "edad de la razón". La verdadera importancia de los objetos (naturales o culturales) radica en sus interrelaciones y no en su ser intrínseco. Al unir los cuatro poemas, intentamos observar una estructura, plantear un juego de relaciones que al alejarlos del "sí mismos" permita una más aguda penetración en su esencia.

El espejo no desvirtúa, al contrario, transforma en virtual lo

13 Dice María Zambrano en El hombre y lo divino, "La visión del prójimo es espejo de la vida propia; nos vemos al verle. Y la visión del semejante es necesaria precisamente porque el hombre necesita verse."p.286

14 Véase también el capítulo de Lezama en este trabajo.

real para que podamos entenderlo. Este trabajo es una puesta en espejo que permite estructurar un universo poético.

6. Muerte de lo real: la imagen

De una imagen aislada
puede nacer un universo.

Bachelard

Seducir es morir como realidad
y producirse como ilusión.

Baudrillard

La poesía mata lo real y lo convierte en imagen. Y si la imagen es la única vía de acceso para la edificación humana de lo real, leer poesía es ayudar a construir el universo. La imagen no es una copia del objeto sino un "nudo imaginario", una "gestalt", una "organización escenificada".¹⁵ La poesía, al estructurar la imagen, nos permite habitar lo real sin el temor al caos. El poema no dice nada del mundo, simplemente nos invita a verlo. Nuestros cuatro poemas conforman el oscuro objeto de un deseo. Se mueven dentro de la seducción. Por eso son esquivos, son "difíciles" por eso.

Dice Jean Baudrillard que "la seducción representa el dominio del universo simbólico".¹⁶ Y también afirma que es el "artificio" del mundo.

Nuestros poemas pertenecen al ámbito de la seducción y desde ahí emiten señales. Desarrollan "el encanto y la trampa de las apariencias":

Apariencias en absoluto frívolas, sino lugar de un juego y de un estar en juego, de una pasión por desviar -seducir

15 Américo Vallejo, op.cit., pp.111-118.

16 Jean Baudrillard, De la seducción, p.15.

los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad— que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto.¹⁷

Parecería que Baudrillard (uno de los teóricos del postmodernismo) se estuviera refiriendo a nuestro artificio poético. Lezama, Gorostiza, Sor Juana y Góngora crean en sus poemas el "lugar de un juego" y desatan "una pasión por desviar". Son objetos que buscan seducir a su lector; enredarlo en sus trampas (por eso privilegian el trompe l'oeil) de metáforas, elipsis, hipérbolos y demás artilugios de la retórica. Recrean un espacio artificial porque reconocen que "lo real nunca ha interesado a nadie".¹⁸ Esa ruptura con lo real sería su última propuesta, si es que realmente buscan proponer. De lo que no hay duda es de su establecimiento de un espacio lúdico. Se sobrealimentan de significados para sólo significar, finalmente, la posibilidad de jugar con las posibles interpretaciones del sentido. Las "verdades" trascendentes que pueden enseñar las encontramos en todas partes, son un lugar común de todas las filosofías (orientales y occidentales). Lo que los convierte en objetos seductores

es su misma apariencia, la circulación aleatoria o sin sentido, o ritual y minuciosa, de sus signos superficiales, sus inflexiones, sus matices, todo eso es lo que elimina la dosis de sentido, y eso es lo seductor, mientras que el sentido de un discurso nunca ha seducido a nadie.¹⁹

Sabemos que toda escritura poética se aparta del "discurso de sentido", pero nuestros cuatro poemas lo hacen más radicalmente,

17 Ibídem, p.55.

18 Ibídem, p.49.

19 Ibídem, p.56.

pues se saben artificios de escritura que ponen en juego un desfile de significados ambiguos, es decir, vanos como significados reales.

No hemos propuesto aquí una interpretación del "sentido" de los poemas, sino, precisamente, un juego de las interpretaciones porque estamos seguros de que los cuatro poemas pertenecen al ámbito de lo seductor:

La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro será abolida. Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed: su imagen ya no es "otra", es su propia superficie quien lo absorbe, quien lo seduce, de tal modo que sólo puede acercarse sin pasar nunca más allá, pues ya no hay más allá como tampoco hay distancia reflexiva entre Narciso y su imagen. El espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción.²⁰

De todo esto hablan las "Transfiguraciones de Narciso": de la seducción, de la no representación, de la distorsión, de lo que se refleja para ser lo mismo, de lo que se absorbe para morir y seguir viviendo. Es así como muere lo real para que viva la imagen.

7. Fin de la imagen: la imagen final

Lo que hemos hecho en este trabajo es una "lectura en imagen". No encontramos "verdades" que podamos atar ahora. Las imágenes que van construyendo los poemas nos sirvieron para enredar en ellas nuestra propia imaginaria. Los elementos tierra, aire, agua y fuego significaron un punto de apoyo para despertar las imágenes, según las propuestas de Bachelard; sobre todo la que dice que "los sueños

20 Ibíd., p.67.

están bajo la dependencia de los cuatro elementos fundamentales".²¹

Buscamos el juego de la imaginación en cada uno de los poemas, pero de esa imaginación que

no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; [sino] la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad.²²

Nuestros poemas son un canto y como tal los observamos. Quisimos acercarnos a esa "sobrerrealidad" de la imagen. Dejamos que la "acción imaginante" se moviera con toda libertad, pues la imagen poética tiene una "realidad específica" y ella es el principio y fin de su recorrido. Bachelard le pide al "lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica."²³ Tal vez el camino sea demasiado idealista e ingenuo, pero como no nos interesa un enfrentamiento conceptual más rígido, lo elegimos así. Nunca perdimos de vista su carácter lúdico. Tuvimos el empeño de jugar con la poesía porque sentimos que esto permite un más profundo acercamiento al material poético propuesto. No hay "verdades" que atrapar en la poesía, sólo hay imágenes siempre móviles. Dice Mircea Eliade que

Traducir una imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento.²⁴

Por ello no hemos "traducido imágenes", simplemente las hemos dejado moverse, transformarse. Creamos una atmósfera donde pudieran

21 Gastón Bachelard, El agua y los sueños, p.11.

22 Ibídem, p.31.

23 Bachelard, La poética del espacio, p.10.

24 Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, p.15

ejercer libremente todo su poder de seducción. La poesía revela "aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento."²⁵ Por esto privilegiamos a la imagen y –hasta cierto punto– marginamos al concepto. Y digo "hasta cierto punto" porque el papel mismo de la crítica tiene que ser conceptual. Mi acercamiento a los poemas procuró respetar la calidad móvil (multivalente) de sus imágenes (lectura en anima, la llamé), pero mi observación panorámica (de los contextos históricos, estéticos y circunstanciales) tuvo que acomodar conceptos (lectura en animus). Para la crítica ambos caminos son necesarios. Y nuestra lectura crítica tiene esa doble pretensión.

No leí un poema aislado porque no me interesa el camino de la exegética. Elegí cuatro poemas, pero no para compararlos sino para asimilarlos unos a otros. Tampoco me interesó su trayectoria histórica. No hablo de un desarrollo, hablo de una transfiguración. El único concepto global historicista que me interesa destacar es el de comprobar que hay una sola literatura hispánica y que sus variantes no responden más que a necesidades históricas, políticas y geográficas. La unidad que da la lengua no se destruye tan fácilmente.

Los cuatro poemas juntos –volvemos a nuestro artificio crítico– nos dejan la imagen final de un naufragio. Sus protagonistas se pierden en el espacio que habitan. Náufrago en la tierra es el joven de las Soledades; náufrago en el aire es el alma del Sueño; náufrago en el agua es el Narciso de la Muerte...; náufrago en el fuego es el "yo" de la otra muerte. El proceso de creación es también un

25 Ibídem, p.12.

naufragio como lo es el proceso de lectura. ¿Y esta sensación de naufragio no será la sensación de abandono del hombre caído? ¿Estamos frente a poemas que se duelen de la expulsión del paraíso? El hombre al ser abandonado por Dios necesita crearse su propio espacio. Góngora construye una naturaleza a la medida del placer de sus sentidos. Sor Juana crea un hambre de divinidad que no es sino el placer del intelecto. Lezama se acomoda en el espacio —ya por fin totalmente humanizado— que mejor le hable del placer estético. Gorostiza recoge los ecos perdidos y los suma para vivir su propio dolor y su propio placer convertido en sarcasmo. A todos les duele el Dios perdido y por eso han querido cambiar el placer primero por placeres vicarios que no acaban de satisfacerlos. Esta insatisfacción les da el carácter de poetas de un naufragio, una pérdida, un abandono, una horfandad; por eso no saben hablar más que de soledades, sueños y muertes.

¿Satisface a Góngora la prodigalidad de la naturaleza? ¿Satisface a Sor Juana la inmensa riqueza del intelecto? ¿Satisface a Lezama la omnipotencia del arte? ¿Satisface a Gorostiza la profunda conciencia que logró alcanzar el sujeto? La figuración del espacio humano se mueve entre el valle de placer y el valle de lágrimas. En la máquina humana cabe un dios como semejante (Cristo) y un dios ajeno (el Diablo). El hombre es dueño de la naturaleza, de su inteligencia, de su cultura (espacio que le costó el sudor de su frente) y de su derecho a sentir que algo le falta. Los cuatro poemas son el retrato de la Comedia Humana, pues se gastó el tiempo de la Divina Comedia. El hombre ha tenido que idear su propio paraíso y su propio infierno en la tierra. La razón se constituye en la única posibilidad de salvación

y, al mismo tiempo, en la perdición última. Los cuatro poemas nos llevan a una sola idea: el hombre es un ente de razón que construye un mundo a su imagen y semejanza para que, finalmente, el objeto creado destruya a su creador. Los dos primeros (Soledades y Sueño) estarían situados en un tiempo de creación (siglo XVII) y los dos últimos, en un tiempo de destrucción (siglo XX). Hacen tangibles la esperanza y desilusión del hombre moderno. Ritualizan un doble proceso: de ascenso y caída. El Narciso es su signo fundamental por su conciencia de ser muerte en la vida y vida en la muerte; pero no en el espacio real, sino en el envés del espejo, la imagen. Los cuatro poemas son cuerpos de la dimensión de la imagen (cultura) y no del espacio real (naturaleza). Vivir en la imagen significa para el hombre vivir en el espacio propio de su creación. La naturaleza mata a las creaturas y la cultura les da una nueva esperanza de vida. ¿Qué tan válida será esta esperanza?

Bajo los cuatro poemas se desliza el tópico eterno de la "fugacidad de la vida" y de su gozo y sufrimiento del instante que apenas dura. Dice Góngora en un romance:

¡Que se nos va la Pascua, mozas,
que se nos va la Pascua!

La misma cantaleta sirve a todos, cambian sólo los tonos: de la angustia al regocijo o de la burla a la sentencia filosófica. ¿Y al final qué queda? ¿Ceniza? ¿Sombra? ¿Polvo? ¿Nada? ¿Qué es lo que salva la sentencia de Quevedo, "polvo serán, mas polvo enamorado"?

Nada podemos cerrar porque la poética de estos poemas del encanto y desencanto, fieramente entrelazados, se quiere abierta. Este trabajo

fue una interrogación de principio a fin y en interrogación se queda.
¿Qué es la soledad? La imagen de un sueño. ¿Qué es el sueño?
La imagen de un Narciso en el instante de la muerte. ¿Qué es la
muerte de Narciso? Una muerte sin fin donde todo se encadena,
soledad, sueño y la misma muerte. Muerte de muertes, soledad de
soledades, sueño de sueños. El "engaño colorido" es un "engaño
del sentido" y no puede "triunfar de la vejez y del olvido", ya que,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.²⁶

26 Del soneto de Sor Juana "Este, que ves, engaño colorido".

BILIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo, "El Barroco de Indias y la ideología colonialista" en Comunicación y Cultura, núm. 2, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1974.
- AGRAOT, Gustavo, El beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1971.
- AGUIRRE, Mirta, Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- AISENSON KOGAN, Aída, Gastón Bachelard. Los poderes de lo imaginario, Hachette, Buenos Aires, 1979.
- ALONSO, Dámaso, Estudios y ensayos gongorinos, Editorial Gredos, Madrid, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 18).
- ÁLVAREZ BRAVO, Armando, Lezama Lima, introducción y antología, ARCA Editorial, Uruguay, 1968.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, La crítica literaria: sus métodos y sus problemas, Alianza Editorial, Madrid, 1984 (Alianza Universidad, 386).
- ANÓNIMO, Los libros de Hermes Trismegisto, Visión Libros, Barcelona, 1979.
- ARCE, Joaquín, Literaturas italiana y española frente a frente, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- ARIAS DE LA CANAL, Fredo, Intento de psicoanálisis de Juana Inés, Frente de afirmación hispanista, México, 1972.
- ARROYO, Anita, Razón y pasión de Sor Juana, Porrúa, México, 1971 (Sepan cuantos, 195).
- ARTIGAS, Miguel, Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, Tip. de la Revista de Archivos, Madrid, 1925.
- AVILÉS, Miguel, Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro, Editora Nacional, Madrid, 1981 (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 13).
- BACHELARD, Gastón, El agua y los sueños, FCE, México, 1978 (Breviarios, 279).

- El aire y los sueños, FCE, México, 1986 (Breviarios, 139).
- El compromiso racionalista, Siglo XXI, Buenos Aires, 1983.
- El derecho de soñar, FCE, México, 1985 (Breviarios, 392).
- El psicoanálisis del fuego, Schapire Editor, Buenos Aires, 1973.
- La intuición del instante, FCE, México, 1987 (Breviarios, 435).
- La llama de una vela, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1975.
- La poética del espacio, FCE, México, 1983 (Breviarios, 183).
- La poética de la ensoñación, FCE, México, 1982 (Breviarios, 330).
- Lautréamont, FCE, México, 1985 (Breviarios, 415).
- BARTHES, Roland, Crítica y verdad, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- Ensayos críticos, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- El placer del texto, Siglo XXI, México, 1974.
- S/Z, Siglo XXI, México, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean, De la seducción, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986 (Colección Teorema).
- BENASSY-BERLING, Marie-Cécile, Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, México, 1983.
- BENÍTEZ GROBET, Laura, La idea de historia en Carlos de Sigüenza y Góngora, UNAM, México, 1982.
- BENÍTEZ, Fernando, Los demonios en el convento (Sexo y religión en la Nueva España), Era, México, 1985.
- BENNASSAR, Bartolomé, La España del Siglo de Oro, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.
- BERGSON, Henri, Materia y memoria, Librería de Victoriano Juárez, Madrid, 1900.
- BLANCO, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, Katún, México, 1981.
- BLANCHOT, Maurice, Falsos pasos, Pretextos, Valencia, España, 1977.

- BOZAL, Valeriano, Mimesis: las imágenes y las cosas, Visor, Madrid, 1987.
- BODINI, Vittorio, Estudio estructural de la literatura clásica española, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1971.
- CARBALLO, Emmanuel, Protagonistas de la literatura mexicana, Ediciones del Ermitaño, SEP, México, 1986 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 48).
- CARILLA, Emilio, El Barroco literario hispánico, Editorial Nova, Buenos Aires, 1969.
- Manierismo y Barroco en las Literaturas Hispánicas, Gredos, Madrid, 1983 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 332).
- CASSIRER, Ernst, Esencia y efecto del concepto de símbolo, FCE, México, 1975.
- Filosofía de las formas simbólicas, FCE, México, 1972.
Dos tomos.
- CASTRO LÓPEZ, Octavio, Sor Juana y el Primero Sueño, Universidad Veracruzana, México, 1982.
- CONTEMPORÁNEOS I, junio/agosto de 1928, primera edición facsimilar, FCE, México, 1981.
- CONTEMPORÁNEOS II, sep/dic de 1928, primera edición facsimilar, FCE, México, 1981.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, OBRAS COMPLETAS, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México, 1955.
Cuatro tomos.
- CUESTA, Jorge, Poemas y ensayos, II, ensayos 1, UNAM, México, 1978.
- Poemas y ensayos, III, ensayos 2, UNAM, México, 1978.
- CURTIUS, Ernst Robert, Literatura europea y Edad Media Latina, FCE, México, 1975 (Sección de Lengua y Estudios Literarios).
Dos tomos.
- CHÁVEZ, Ezequiel A., Sor Juana Inés de la Cruz (ensayo de psicología), Porrúa, México, 1975.
- DEBICKI, Andrew P., La poesía de José Gorostiza, Ediciones de Andrea, México, 1962.

- DEBUS, Allen G., El hombre y la naturaleza en el Renacimiento, FCE, México, 1985 (Breviarios, 384).
- DEFOURNEAUX, Marcelin, La vida cotidiana en España en el siglo de oro, Hachette, Buenos Aires, 1964.
- DESCARTES, René, Discurso del método, Losada, Buenos Aires, 1961.
----- Meditaciones metafísicas, Aguilar, Buenos Aires, 1975.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, El espíritu del Barroco, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.
- DIEGO, Gerardo, Antología poética en honor de Góngora, introducción y selección, Alianza Editorial, Madrid, 1979 (Alianza Tres, 53).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, El antiguo Régimen: Los reyes Católicos y los Asturias, Tomo III de la Historia de España Alfaguara, Alianza Editorial, Madrid, 1973 (Alianza Universidad, 42).
- DUBOIS, Claude-Gilbert, El Manierismo, Ediciones Península, Madrid, 1980.
- ECO, Umberto, Obra abierta, Ariel, Barcelona, 1979.
- ELIADE, Mircea, Imágenes y símbolos, Taurus, Madrid, 1979.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- FEBVRE, Lucien, Erasmus, la Contrarreforma y el espíritu moderno, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, América Latina en su literatura, coordinación e introducción, Siglo XXI, México, 1972.
- FERNÁNDEZ, Sergio, Homenajes (a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza), SepSetentas Diana, México, 1972.
----- La copa derramada, UNAM, México, 1986.
----- Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco, Editorial Pormaca, 1966.
- FOSTER, Hal y otros, La posmodernidad, Editorial Kairós, Barcelona, 1985.
- FOUCAULT, Michel, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1971.
- GALLEGOS ROCAFULL, José M., El pensamiento mexicano en los siglos XVI Y XVII, UNAM, México, 1974.

- GAOS, José, "El sueño de un sueño", Historia Mexicana (México), X: 1960, núm. 37-40, pp.54-71.
- GARCÍA DE RENTERÍA, María Cruz, Sociedad y poesía de cordel en el Barroco, Taurus, Madrid, 1973.
- GARCÍA LORCA, Federico, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1971.
- GELPÍ, Juan, Enunciación y dependencia en José Gorostiza (estudio de una máscara poética), UNAM, México, 1984.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, Fábula de Polifemo y Galatea, Edición de Alexander A. Parker, Ediciones Cátedra, Madrid, 1984 (Letras Hispánicas, 171).
- Romances, Cátedra, Madrid, 1985 (Letras Hispánicas, 160).
- Soledades, Edición de John Beverley, Ediciones Cátedra, Madrid, 1984 (Letras Hispánicas, 102).
- Soledades, Tercera edición publicada por Dámaso Alonso, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1956.
- Sonetos completos, Clásicos Castalia, Madrid, 1980.
- GOROSTIZA, José, Poesía, FCE, México, 1977 (Letras mexicanas).
- GOYTISOLO, José Agustín, Posible imagen de José Lezama Lima, selección y prólogo, Libres de Sinera, Barcelona, 1972.
- GRACIÁN, Baltasar, Agudeza y arte de ingenio, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.
- El criticón, Espasa-Calpe, Madrid, 1971 (Clásicos Castellanos, 165, 166 y 167). Tres tomos.
- GUENÓN, René, Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- HALL, Vernon, Jr., Breve historia de la crítica literaria, FCE, México, 1982 (Breviarios, 317).
- HATZFELD, Helmut, Estudios sobre el Barroco, Gredos, Madrid, 1973 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 73).
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Tomo II, Guadarrama, Madrid, 1972 (Punto Omega, 20).
- Literatura y manierismo, Guadarrama, Madrid, 1969 (Punto Omega, 39).
- HELLER, Agnes, El hombre del Renacimiento, Ediciones Península, Barcelona, 1980.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

- HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio, López Velarde y Sor Juana, feministas opuestos, Porrúa, México, 1984.
- HOCKE, Gustav Reñé, El manierismo en el arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.
- IRVING A., Leonard, Don Carlos de Sigüenza y Góngora (un sabio del siglo XVII), FCE, México, 1984.
- La época barroca en el México colonial, FCE, México, 1974 (Colección popular, 129).
- ISRAEL, Jonathan I., Razas, clases sociales y vida política en el México colonial (1610-1670), FCE, México, 1980.
- JAKOBSON, Roman, Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- JÁUREGUI, Juan de, Discurso poético, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- JUNG, Carl G., El hombre y sus símbolos, Biblioteca universal Caralt, Barcelona, 1981.
- LAFAYE, Jacques, Quetzalcóatl y Guadalupe (La formación de la conciencia nacional en México), FCE, México, 1977.
- LAZARO CARRETER, Fernando, Estilo barroco y personalidad creadora, Cátedra, Madrid, 1974.
- LEIVA, Raúl, Introducción a Sor Juana: sueño y realidad, UNAM, México, 1975.
- LEZAMA LIMA, José, Algunos tratados en La Habana, Anagrama, Barcelona, 1971.
- Cangrejos, golondrinas, Calicanto, Buenos Aires, 1977.
- Cartas (1939-1976), Orígenes, Madrid, 1979.
- "Imagen de América Latina", en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1972. pp.462 a 468.
- Introducción a los vasos órficos, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- La cantidad hechizada, Ediciones Júcar, Madrid, 1974.
- La expresión americana, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- Muerte de Narciso, antología poética, selección y prólogo de David Huerta, Era, México, 1988.
- Obras completas, Aguilar, México, 1975. Dos tomos.

- LOS EMPEÑOS, La vida literaria, Nueva época, (México), abril-mayo-junio de 1981, núm.1.
- LOWE, Donald M. Historia de la percepción burguesa, FCE, México, 1986 (Breviarios, 430).
- LUBLINSKAYA, A.D., La crisis del siglo XVII y la sociedad del absolutismo, Editorial Crítica, Barcelona, 1979.
- MARAVALL, José Antonio, La cultura del Barroco, Ariel, Barcelona, 1975.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, La batalla en torno a Góngora, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- MAZA, Francisco de la, Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías Antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892), recopilador, UNAM, México, 1980.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España, Tomo I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, Fenomenología de la percepción, Origen/Planeta, México, 1985 (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 25).
- MOLHO, Mauricio, Semántica y poética (Góngora, Quevedo), Editorial Crítica, Barcelona, 1977.
- MONISVÁIS, Carlos, La poesía mexicana del siglo XX (antología), notas, selección y resumen cronológico, Empresas Editoriales, México, 1966.
- "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia general de México, tomo 4, El Colegio de México, México, 1977.
- MONTEMAYOR, Carlos, Tres contemporáneos (Jorge Cuesta. José Gorostiza, Gilberto Owen), UNAM, México, 1981.
- MORCADAI S., Rubín, Una poética moderna (Muerte sin fin de José Gorostiza), UNAM, México, 1966.
- MORETTA, Eugene L., Gilberto Owen en la poesía mexicana (Dos ensayos), FCE, México, 1985 (Cuadernos de La Gaceta, 19).
- OROZCO, Emilio, Introducción a Góngora, Editorial Crítica, Barcelona, 1984.
- Manierismo y Barroco, Anaya, Salamanca, 1970.
- PALOMO, María del Pilar, La poesía en la Edad de Oro (Barroco), Taurus, Madrid, 1987.

- PARACELSO, Tres tratados esotéricos, Luis Cárcamo Editor, Madrid, 1867.
- PARIENTE, Ángel, Góngora, Ediciones Júcar, Madrid, 1982 (Los poetas, 43).
- PASCUAL BUXÓ, José, Góngora en la poesía novohispana, UNAM, México, 1960.
- Las figuraciones del sentido (Ensayos de poética semiológica), FCE, México, 1984 (Lengua y Estudios Literarios).
- Muerte y desengaño en la poesía novohispana, UNAM, México, 1975.
- Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su sueño, UNAM, México, 1984.
- PAZ, Octavio, Los hijos del limo, Seix Barral, Barcelona, 1974 (Biblioteca Breve, 367).
- Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, FCE, México, 1982 (Lengua y Estudios Literarios).
- Las peras del olmo, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- PERELMUTER PÉREZ, Rosa, Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero Sueño, UNAM, México, 1982.
- PFANDL, Ludwig, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, Gustavo Gili, Barcelona, 1952.
- Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México (su vida, su poesía, su psique), UNAM, México, 1983.
- PICÓ, Josep, Modernidad y postmodernismo, compilador, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- QUEVEDO, Francisco de, Poesía varia, edición de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1985 (Letras Hispánicas, 134).
- REYES, Alfonso, El Polifemo sin lágrimas, FCE. México, 1981 (Col. Letras Mexicanas).
- Obras completas, vols. VII y XII, FCE, México, 1981 y 1983 (Col. Letras Mexicanas).
- RIVERS, Elías L. Poesía lírica del Siglo de Oro, edición e introducción, Cátedra, Madrid, 1984 (Letras Hispánicas, 85).

- ROBINET, André, El pensamiento europeo de Descartes a Kant, FCE, México, 1984 (Breviarios, 370).
- ROMERO DE SOLÍS, Diego, Poësis (Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica), Taurus, Madrid, 1981.
- ROMERO, Francisco, Historia de la filosofía moderna, FCE, México, 1981 (Breviarios, 150).
- ROUSSET, Jean, Circe y el pavo real, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén, Apuntes para una biografía de sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, México, 1981.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, Tres estudios sobre Góngora, Ediciones del Mall, Barcelona, 1983 (Serie Ibérica, 11).
- SARDUY, Severo, Barroco, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
 ----- "El barroco y el neobarroco", en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1972.
 ----- Escrito sobre un cuerpo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- SCOTT, Wilbur, Principios de crítica literaria, Laia, Barcelona, 1974.
- SEBASTIÁN, Santiago, Contrarreforma y barroco, Alianza Editorial, Madrid, 1981 (Alianza Forma, 21).
- SHERIDAN, Guillermo, Los contemporáneos ayer, FCE, México, 1985.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos, Libra astronómica y filosófica, UNAM, México, 1984.
- SIMON, John K., La moderna crítica literaria francesa (de Proust y Valéry al estructuralismo), compilador, FCE, México, 1984.
- SUCRE, Guillermo, La máscara, la transparencia (Ensayos sobre poesía hispanoamericana), FCE, México, 1985 (Tierra firme).
- TAPIÉ, Victor-Lucien, El barroco, EUDEBA, Buenos Aires, 1972.
- TELLO GARRIDO, Agustín Romeo, Muerte sin fin de José Gorostiza (hacia una lógica poética), Tesis inédita, UNAM, México.
- TEXTO CRÍTICO, (México, Universidad Veracruzana), abril a junio de 1979, año V, núm.13.
- TILLYARD, E.M.W., La cosmovisión isabelina, FCE, México, 1984 (Breviarios, 375).
- TODOROV, Tzvetan, Poética (¿Qué es el estructuralismo?), Losada, Buenos Aires, 1975.

- TRABULSE, Elías, Ciencia y religión en el siglo XVII, El Colegio de México, México, 1974.
- El círculo roto, FCE, México, 1984 (Lecturas Mexicanas, 54).
- TREVOR, Davis, La decadencia española (1621-1700), Editorial Labor, Barcelona, 1969.
- VALDIVIESO, Jaime, Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust, Orígenes, Madrid, 1980.
- VALVERDE, José María, El Barroco, Montesinos, Barcelona, 1981.
- VALLEJO, Américo, Topología de J. Lacán (Del Narcisismo), Helguero Editores, Argentina, 1979.
- VARIOS, Barroco en Europa, Gustavo Gili, Barcelona, 1983 (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, V).
- El poeta y su trabajo, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985.
- Interrogando a Lezama Lima, Anagrama, Barcelona, 1971.
- José Gorostiza, FCE, México, 1974 (Testimonios del Fondo, 6).
- Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, Casa de las Américas, Cuba, 1970 (Serie Valoración Múltiple).
- La dispersión del Manierismo, UNAM, México, 1980.
- VILLAURRUTIA, Xavier, Obras, FCE, México, 1974 (Letras Mexicanas).
- VITIER, Cintio, Lo cubano en la poesía, Instituto del libro, La Habana, Cuba, 1970.
- VOLEK, Emil, Cuatro claves para la Modernidad, Gredos, Madrid, 1984 (Biblioteca Románica Hispánica, 335).
- WARDROPPER, Bruce W. Siglos de Oro: Barroco, tomo III de la Historia y Crítica de la Literatura Española coordinada por Francisco Rico, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.
- WÖLFFLIN, Heinrich, Renacimiento y Barroco, Alberto Corazón editor, Madrid, 1977.
- XIRAU, Ramón, Lecturas (ensayos sobre literatura hispanoamericana y española), UNAM, México, 1983.
- Poesía iberoamericana contemporánea, SEP, México, 1972 (Sep/Setentas, 15).

- Poesía y conocimiento, Joaquín Mortiz, México, 1978 (Cuadernos).
- YATES, Frances A., Giordano Bruno y la tradición hermética, Ariel, Barcelona, 1983.
- YURKIEVICH, Saúl, La confabulación con la palabra, Taurus, Madrid, 1978.
- ZAMBRANO, María, El hombre y lo divino, FCE, México, 1973 (Breviarios, 103).
- El sueño creador, Ediciones Turner, Madrid, 1986.
- Filosofía y poesía, FCE, Madrid 1987 (Sombras del origen)
- ZWI WERBLOWSKY, R.J., Más allá de la tradición y la modernidad, FCE, México, 1981 (Breviarios, 295).

ÍNDICE

PRIMERA PARTE. <u>El espejo</u> : lectura en imagen	3
Los poemas: el Poema	4
Figuras sobre el tapiz	6
Introducción a las promesas	10
1. La crítica: ángulo profesional de una lectura	22
2. La imaginación: ángulo placentero de una lectura	38
3. Del concepto a la imagen: filosofía y poesía	54
4. El marco del espejo: Manierismo y Barroco	62
SÉGUNDA PARTE. <u>El reflejo</u> : metamorfosis de la imagen	111
GÓNGORA. La tarea de bordar el manto terrestre.....	111
1. El peso de una culpa	112
2. La tierra, principio engendrador de un desvarío	114
3. Pasos de un peregrino: el poeta	115
4. Pasos de un peregrino: el joven náufrago	131
El espacio: soledad, selva, silva	132
La batalla entre lo épico y lo lírico	135
5. El poeta en peregrino transformado	140
6. Las figuraciones del peregrino	148
7. Peregrinaje vital: peregrinaje poético	155
8. Estética de la dificultad	161
9. La infidelidad del espejo	175
10. La errancia sin fin de las palabras	183
El doble peregrinaje	183
La naturaleza cultivada	186
El espectáculo del mundo	191
La fugacidad de la vida	193
11. Transfiguración final de la imagen	197
SOR JUANA. El Sueño en cenizas desatado	202
1. Unas líneas en el aire	203
2. Sor Juana, una presencia omnívora	204
3. El círculo virreinal	218
4. Las "maneras" de la literatura colonial	230

5. Góngora y Sor Juana frente a frente	234
6. Oscuridad... hermetismo... dificultad	243
7. El sueño en <u>El Sueño</u>	255
8. El peregrino en "alma" transformado	271
9. Las imágenes trenzadas por <u>El Sueño</u>	286
La transformación como castigo	288
"La aparatosa máquina del mundo"	293
10. La vigilia del sueño	301
11. El sabor del saber	306
Suma de adversidades	313
LEZAMA Y GOROSTIZA. Las dos muertes: muerte en el agua; y en el fuego, muerte	318
I. EN LA OTRA ORILLA	319
1. Las dos presencias	319
2. La misma historia literaria	320
II. LEZAMA Y LA MUERTE DEL SENTIDO	327
1. El "peregrino inmóvil"	327
2. Todas las obras, la obra	330
3. El "sistema poético"	332
4. La dificultad como estímulo	339
5. La cacería de las imágenes	343
6. Narciso como protagonista de la muerte	353
7. El tejido poemático	355
8. Narciso: imagen de la resurrección	358
9. El espejo de agua eternamente inmóvil	361
10. Narciso: alegoría del conocimiento por medio de la poesía..	365
III. GOROSTIZA Y EL NACIMIENTO Y MUERTE DE UNA LLAMA VIEJA Y NUEVA	369
1. Fuego: chispa primera y último incendio	369
2. Viaje hacia sí mismo	370
3. Las voces en una voz comprendidas	371
4. Agua y vaso: los protagonistas del poema	375
5. "¿Qué es la vida?: un frenesí"	379
6. El poema como "monstruo de su laberinto"	381

7. La piel tersa y rasposa del texto	383
8. El tiempo como un río en llamas	386
9. Los símbolos fundamentales de un poema sagrado	393
10. La inteligencia como última llama viva	398
TERCERA PARTE	
GÓNGORA, SOR JUANA, LEZAMA Y GOROSTIZA.	
La cuadratura del círculo	401
1. La perfección del cuatro	402
2. El espacio de un mismo deseo	403
El poeta Narciso	404
El poeta artífice	405
El poema de la inteligencia	405
El poema "total"	406
3. El espacio de la Modernidad	407
4. El complejo de Prometeo	413
5. Vicios y virtudes del espejo	415
6. Muerte de lo real: la imagen	417
7. Fin de la imagen: la imagen final	419
BIBLIOGRAFÍA	425
ÍNDICE	436