

JAIME GIORDANO

DEFENSA DE GONGORA POR UN
COMENTARISTA AMERICANO

UNO DE los más sobresalientes comentaristas de Góngora correspondió a América (Perú), y la claridad académica de Juan de Espinosa Medrano no estuvo escindida del calor, entusiasmo y abigarramiento hispanoamericanos.

Hijo de español y de indígena, conocedor del latín y del quechua, orador sagrado y músico, traductor de Virgilio al idioma materno, un tratado de *Philosophia Tomisthica* (Roma, 1688), a su *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios...* (mayo de 1664). Será el que mejor exponga la doctrina barroca dentro del seno de nuestra americanidad.

Habría nacido, según Emilio Carilla¹, en 1639 (Calcauso, provincia de Aymaraes). Es más segura la fecha de su muerte: 13 de noviembre de 1688. Su trayectoria oficial se mantuvo siempre dentro de los límites del Cuzco: Colegio de San Antonio de esa ciudad, donde estudió y después ocupó el cargo de catedrático de Artes y Teología.

Un comentario a *Las Lusíadas*, de Manuel de Faria y Souza, quien trataba de engrandecer al poeta portugués a costa de Don Luis de Góngora, escrito en 1639, provocó la indignación del cuzqueño. En 1662, fecha que se puede afirmar con alguna certeza, escribió una defensa de Góngora: *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Souza, caballero portugués...*

La revisión de este tratado la aconseja tanto la "necesidad de volver a los comentaristas" que insinúa Alfonso Reyes², como la oportunidad que nos ofrece de captar el grado de comprensión intelectual que podían alcanzar algunos americanos sobre los problemas estéticos

que se debatían en Europa. La fecha de este *Apologético*... nos indica que no era excesivo el atraso con que llegaban las modas europeas (léase españolas) a nuestro continente. Y no cabe imputar a Espinosa Medrano el molestarse en la defensa de doctrinas foráneas, puesto que el barroco calzaba en la medida de aquel momento de la cultura americana. Aunque aparezca como dudosa esta "cultura americana", no podemos negar algunos de sus aportes que, en el caso del barroco, son los más redimibles.

Más aún, con el regreso a los que primero opinaron, todavía vírgenes del fárrago que pesa sobre los versos gongorinos (no digamos sobre el barroco), alguna claridad podemos recuperar, y no será extraño que nos encontremos con ideas que hoy se presentan como originales. Además, cuando el reflujó de la primera admiración, redescubierto Góngora en 1927, da a luz la desconfianza y el empequeñecimiento del poeta en nuestros días, es saludable atender a los que glorificaron al genio separando todo lo que pudiera ensombrecer su figura. La admiración que da fortaleza a los argumentos más débiles y permite el hallazgo de las pruebas más irrefutables, es la que da jerarquía al trabajo de Espinosa Medrano. No digamos la inteligencia, la erudición y el elocuente poder de su admirable estilo, reconocidos todos por Menéndez y Pelayo³.

Las opiniones de Faria vertidas a propósito de *Las Lusíadas* son recogidas por Espinosa Medrano en sus acápites más fundamentales. Reproducido un párrafo del detractor de Góngora, el *Apologético* procede a su análisis y refutación. Iremos revisándolos punto por punto, escogiendo preferentemente las aserciones de índole general, que puedan considerarse puntos de partida para una doctrina personal de Espinosa sobre la estética barroca.

I. LUGAR O LUGARES DONDE RESIDE LA GRANDEZA POÉTICA DE GÓNGORA

Afirma Faria que en una reunión "de algunos sujetos, de los que tienen medio pie en los Tribunales, y medio en el Parnaso y otro en al aire", se señaló que el mérito fundamental de Góngora estaba en su uso del hipérbaton.

Espinosa Medrano desenmascara de inmediato la futilidad retórica de los que así aseguraron y se sitúa en un nivel diferente desde el cual irá destrozando argumento por argumento de los que presenta

el portugués. "...La alteza Poética no puede consistir en sólo el uso de este tropo, que esto fuera necedad: dirían que en usarlos, tenía Don Luis peculiar felicidad, que no alcanzaron cuantos poetas ha producido España..."⁴. Naturalmente que con aquella afirmación, lo que pretendía Faria era acusar al lenguaje barroco de impresionar al espectador mediante la confusión y la pedantería. Tal será uno de los argumentos típicos con que se seguirá atacando al barroco hasta nuestros días. Se piensa que constituye osadía exigir al lector cierta atención especial, distinta a la que comúnmente se dedica al estilo cotidiano de expresarse. La poesía, sin embargo, es concebida por el artista barroco con una dignidad especial que no tiene un género como la historia o la novela. Ya se encargará Espinosa de descubrir el criterio histórico-periodístico que Faria tratará de llevar a las formas más sublimes de la poesía. Sólo un criterio de esta índole podrá ir a buscar como elementos definitorios del arte barroco los puramente formales, exclusivamente retóricos, que si bien existen realmente en él, sólo se manifiestan como expresión de una especificidad necesariamente más profunda.

II. EN LA POESÍA DE GÓNGORA NO HAY MISTERIOS

Eso dice Faria. Es también otro tipo de argumento, o más bien el mismo visto desde su faz opuesta. La poesía, si antes encontraba su definición en elementos más acá de lo estético (externos), ahora descubriría su impotencia en la falta de elementos que la emparenten con un contenido que está más allá de la pura aprehensión de la belleza. Es decir, se pretenderá encontrar lo valioso de la creación poética en ciertas enigmáticas conexiones con lejanos espacios no avizorados por la pobre inteligencia humana. Es la beatería doctorada en artes. "...¿Quién le dijo a Manuel Faria, que los Poetas y Escritores del siglo habían de tener misterios? o ¿cuándo los halló en su Camoens? Debe de querer, que una Octava Rima tenga los sentidos de la Escritura, o que en la corteza de la letra esconda como cláusula Canónica otros arcanos recónditos, Sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es, que en eso se distingue la Escritura humana y Poesía secular de la revelada y Teológica" (p. 80).

"Nuestro Góngora, aunque era *Vates* por lo Poético; no lo era en

lo adivino, con que se excusará el haber de exhibir misterios, para calificarse de Poeta" (p. 81).

La ridiculización del aserto de Faria llega hasta la alevosía. El fetichismo, la adoración enfermiza de la poesía como receptáculo de profundas, altísimas videncias de ignotas realidades, puede parecernos una referencia a un buen sector de la poesía romántica. Y Espinosa Medrano se burla del detractor recogiendo de uno de los textos del comentario a *Las Lusiadas* aquel que señala varios de los "notables vaticinios y entre ellos la expedición para el Africa, adivinada del Rey D. Sebastián aún en la cuna: dícelo Faria, canto 9. fol. 36. y 37. No sé qué desdicha se tiene el don Profético, que no hay Poeta, por desventurado y ridículo que sea, a quien no tengan por un Oseas" (p. 81).

III. EL "ALMA POÉTICA"

No colige bien qué quiere decir Faria con eso de que la poesía de Góngora no tenga Alma Poética. Parecería la misma petición de graciosa divinidad en la obra artística. O una palomita enviada por el Espíritu Santo a posarse en el humano y material ente que es la forma creada por el poeta.

Dos interpretaciones le parecen posibles a Espinosa Medrano:

a) Considerar Alma Poética, como se suele a veces, a "la Alegoría, que tramando la invención Epica, sirve de fundamento al Poema Heroico", y el mismo agudo comentarista americano responde la afirmación considerada de esta manera: "mas habiendo empleádose el Espíritu de Don Luis en lo Erótico y Lírico, ¿qué mayor necesidad, que pedir esta alma en sus obras?" (p. 82).

b) La segunda posibilidad es la que efectivamente se da en Góngora y puede considerarse como "Alma Poética" de su poesía. Esto es, "las centellas de ardor intelectual con que lúcidamente animó tan divino canto". Llegamos ya a una afirmación positiva sobre la poesía de Góngora que será la que Espinosa defenderá y ampliará en el resto de su trabajo. El elemento que enciende los versos del poeta ya no son arrobos místicos ni sueños espectrales, sino un "ardor intelectual" que es lo que parecerá mal a las sensibilidades que sólo conmueven los efectos sentimentales. "Toda el Alma Poética consiste en poco más que nada: que será una alusión a historia, cos-

tumbre, o fábula, o en un equívoco, en una sal, en un concepto de donaire o gracia, en un viso a la Física, o Política, en una conformidad de dicciones con el asunto" (p. 80), etc. A todas luces, nuestro comentarista ha entrado en terreno difícil de defender. Pareciera estar colocando límites a la Poesía (¡los tan terribles límites!) y reduciéndola a un nivel en que ella se nos empequeñece. Sus observaciones se pueden reducir a dos: el contenido de la poesía es la realidad; el mundo objetivo aludido en la forma es lo que adjudica alma a la creación artística. En segundo lugar, con el último elemento mencionado, se hace referencia a cierto régimen de nuevas leyes que regirán el fenómeno poético desde el momento en que, habiendo partido de la realidad, se separa de ella. Estas leyes, no obstante, aparecen por lo menos emparentadas al objeto del arte. De ahí que los dos elementos que considera Espinosa como animadores del poema vienen a unificarse: leyes poéticas - objeto poetizado.

Evidentemente que, para sostenerse, este punto de vista necesita de mayor explicitación. Porque es posible que la relación inmediata con el objeto determine un tipo de arte descriptivo o imitativo que, desde la partida, lo relegue a un nivel secundario respecto a la naturaleza.

Ocurre, sin embargo, que el tipo de arte que practica Góngora no consiste en ello. Y el mismo Espinosa se encarga de afirmarlo posteriormente. En el barroco, por la primera vez, el arte, como todas las fases del espíritu, se separa de la naturaleza y contrae una fe en sí mismo y en sus propias leyes que engendrará todo el arte moderno. "Es visible, dice Gioranescu⁵, que estos autores [los barrocos] no conceden un valor especial a la naturaleza vivida, sino al poder de creación (. . .). El artificio es rara vez producto de la espontaneidad". Y es también evidente que, en la poesía de Góngora, resulta fútil iniciar una búsqueda de estrictas correspondencias materiales en las imágenes; la forma adquiere valor no por su correspondencia con el objeto, sino por sí misma. Toma del objeto, y en eso consiste su especial relación con él, el detalle más relevante y lo erige en su representación; lo accesorio es rechazado y, por encima de lo sustancial del objeto, se hace resaltar lo adjetivo. En la poesía estamos en el reino de la cualidad y no de la cantidad.

Y es la visión lúcida, inteligente, la que toma en sus apreciaciones

la responsabilidad de esta poesía. (Espero que no se confunda esto con aquel arte puro que surgiera como inasible ideal en la declinación del siglo XIX). Por primera vez se toma ágil conciencia de la herejía fundamental del hombre: la concepción de un mundo con un despliegue autónomo —por lo menos en apariencia y, en el caso del barroco, con el sentimiento trágico de que se trata de una mera ilusión— de sus leyes, frente al mundo de la naturaleza. Como dice Cioranescu, el barroco descubre la necesidad dentro del universo literario, lo que viene a significar, en verdad, la creación de este universo.

Así es como Espinosa Medrano (no era un genio para darse cuenta) señala y confunde lo característico de la poesía, al destacar dos de sus aspectos contradictorios manteniéndolos en su oposición sin resolverlos en una comprensión más amplia: la poesía como referencia (admiración, entusiasmo, elogio, sorpresa, burla, etc.) a su objeto, y como un mundo animado por el “ardor intelectual”. El objeto era el punto de partida, el soporte de la creación artística, y como tal podía considerársele el contenido; pero el objeto se aprehendía en algunos de sus detalles que luego eran sometidos al dictado de un nuevo estrato con sus leyes específicas, el estrato del arte modelado por el espíritu: no es una paradoja decir, entonces, que el contenido está en la forma misma, o, para decirlo de otro modo, en la referencia inmediata evocada en y por la imagen.

Esta dicotomía que surge (o se generaliza) en el barroco, base profunda de todas sus contradicciones, señaladas por múltiples investigadores y ensayistas, quedará formulada con claridad en un posterior pasaje del *Apologético*...

IV. REFUTACIÓN DE LAS CRÍTICAS SOBRE EL EXCESIVO USO DEL HIPÉRBATON

Al refutar la opinión de Faria en cuanto al excesivo uso que del hipérbaton se aprecia en Góngora, Espinosa Medrano irá estableciendo con precisión su doctrina estética. Es evidente que la recurrencia ocasional a juegos silogísticos que aparentemente tenderían a proporcionar solidez a sus argumentos, es muchas veces equívoca e incluso falsa. Pero el valor fundamental de sus refutaciones está en las ideas,

y son ellas las que desarrollaremos a continuación siguiendo sus sucesivas etapas:

a) El género "o especie subalterna" que es el hipérbaton, incluye cinco especies: anástrofe, histerón proterón, paréntesis, tmesis y sinquesis. Básase para esta clasificación en la autoridad de S. Isidoro Hispalense. Faria ha dicho que "pocas y raras veces" utilizan los latinos el hipérbaton, lo cual nos desconcierta. Efectivamente, Espinosa Medrano señala que pocas veces aparecían en las obras latinas los hipérbatos siempre que se los considerara como S. Isidoro Hispalense, es decir, como una alteración del orden lógico que (y esto es lo fundamental y que hay que escarmenar un poco en las explicaciones que da Espinosa puesto que para él son cosa sabida e innecesaria de detallar) persigue exclusivamente sorprender, violentando y oscureciendo gratuitamente el lenguaje. Por lo tanto, no puede ser considerada hipérbaton una colocación elegante de las palabras que, aunque alterando su orden lógico, persiga otro fin que la oscuridad. Los hipérbatos que utilizaría Góngora no son tales, "sino una mera disposición de voces elegantes, que los Construyentes y Sintaxistas llaman colocación, estructura genuina del lenguaje latino, y tan natural al artificio de metrificar, que jamás le conoció el verso por "Hipérbaton, ni por otro Tropo Poético, sino por lenguaje común" (pp. 97-98).

En suma, establece el comentarista una graduación que va desde la colocación natural de las palabras hasta los hipérbatos considerados como una colocación enteramente artificiosa y arbitraria. Entre ambos extremos está la colocación elegante que, si bien no se aparta de la común, se diferencia de ella por persistir en juntar vocablos elegantemente en busca de una interna comunicación entre ellos que los hace enriquecerse mutuamente y adoptar connotaciones que superan a las vulgares. Sin embargo, la colocación elegante no alcanza la gratuidad y arbitrariedad de los hipérbatos.

Ahora, si a ésta se la quiere llamar hipérbaton, no se nos confunda identificando lo que eleva el lenguaje aumentando su capacidad expresiva, con el simple recurso formal que no sobrepasa el mero ejercicio del ingenio más externista. Y a este tipo bello de colocación "ningún simple lo ha llamado Hipérbaton Poético, y si se lo ha llamado ha hecho la cuestión de nombre, pues concediéndome (como a su pesar deben), que esa colocación anda a millares en

cada plana de los Oradores, y a cientos en cada folio de los Poetas (...) importa nada que la llamen Hipérbaton; o que la nombren *pasa Gonzalo*" (p. 101).

b) Espinosa Medrano, en un intento de reunir buena voluntad para entender a Faria, supone que al afirmar éste que el hipérbaton conviene al latín y no al castellano, se refiere al tipo intermedio de alteración del orden lógico.

Esta colocación "(llámese o no latamente Hipérbaton)", convendría a la majestad del latín y no a la humildad del castellano. Es el embobamiento académico (?) de Faria en esta lengua considerada una de las llaves capitales de la cultura; el rechazo de lo nacional e inmediato en la pretensión de antiguas plenitudes después de las cuales sólo es posible ver la decadencia de la cultura.

Suponiendo que a nuestra lengua, por su vileza, no le fuera dado imitar los rayos del sol romano, no se puede negar ni subestimar el "atrevimiento ínclito", la "proeza ilustre", la "heroicidad loable" de los que intentaren la empresa de Faetón.

Pero no es un heroísmo infantil el de Góngora. Góngora sabía lo que hacía. La infalibilidad del latín no es tanta que ahogue los grupos lingüísticos en los que hablará una nueva civilización. "Decir Faria, que es yerro usar en nuestro Idioma lo que es propio del Latino, es error suyo, pues si eso es aliño de la Poesía Latina, no es tan inepta, baja o incapaz nuestra lengua, que desmerezca romper aquellas galas" (pp. 103-104). Son las mismas críticas que a Virgilio se hicieron en su tiempo, cuando se permitió recoger elementos expresivos de Homero para adornar su *Eneida*. Y para comprobar la falsedad de que Góngora hubiera incluso exagerado el hipérbaton latino, cita Espinosa el caso común de inversión en el verso clásico, como (traduciéndolo literalmente) el de Virgilio: "Oh Tí tiro, tú de la coposa recostado debajo del toldo haya", que jamás encuentra su semejante en los versos gongorinos. El poeta cordobés reconoce que no puede llevar el hipérbaton al extremo del idioma del Lacio, y lo adaptó a la secuencia analítica y lógica del español.

Faria, sin consecuencia, anota la poca variedad de los hipérbatos gongorinos, lo que efectivamente lleva a confirmar la relativa simplicidad que otorgó el andaluz a la aplicación de este recurso. Señala como los tipos más comunes de ordenación: a) sujeto - x - adyacente;

b) sujeto - x - verbo, y c) adyacente - complemento del nombre - sujeto.

c) El hipérbaton es uno de los elementos que con más eficacia permiten la diferenciación de un lenguaje *culto* respecto al *vulgar*. La dicotomía que habíamos anotado en el plano del contenido, se manifiesta también en el plano del lenguaje. No se puede exigir a la poesía la utilización de un lenguaje que no exceda las limitaciones del habla corriente. La conquista de Góngora (y del barroco) es el establecimiento de un lenguaje superior, apto para expresar los matices que en las fórmulas acostumbradas fácilmente se pierden o pasan inadvertidos. Lenguaje vulgar y lenguaje culto. Con Góngora, el hipérbaton hace su entrada digna al castellano, marco éste provisto de toda la gallardía requerida para el establecimiento de la majestad.

d) Naturalmente tiene razón Faria en que no fue Góngora quien inventó las transposiciones en el español. Pero esa crítica, para Espinosa Medrano, no tiene la menor importancia. Tampoco Góngora inventó el castellano. No se trata de eso. "No inventó Góngora las transposiciones castellanas, inventó el buen parecer, y la hermosura de ellas, inventó la senda de conseguir las" (p. 106). Cuando Juan de Mena usó de los hipérbatos, provocó las burlas de quienes lo leyeron. "En ese siglo estaba la Poesía Castellana desceñida, inculta, rústica, y humilde, y quererla cargar de los aseos [cuidados, ornatos] de la Latina, era cosa de risa (...). Cadenas de oro que sirvieron de adorno a robusta Matrona, colgárselas a Musa pueril más es prenderla que ataviarla" (íd.). Góngora, en cambio, en una época posterior y más avanzada en el desarrollo de nuestra lengua, logró lo que había sido imposible para Juan de Mena. "Esto fue lo grande, esto lo raro, esto lo nuevo; para Jayán ropaje, agigantar el bulto, y proporcionar con la regia loriga de Saúl la rústica terneza del pastorcillo, que apenas rodaba oprimido del peso de tanta malla (...). Este divino Dédalo le cultivó el lenguaje, le reformó la sentencia, le encrespó la elocución, le abultó la frase, le afeó las voces, le sazonó las sales, con que la dejó capaz de todo aquel ornamento, y llegaron a caber en ella sin azares no sólo esas colocaciones Latinas; pero muchas osadías de frases, construcciones, casos y esquemas Latinos..." (pp. 107-108).

Naturalmente que la imitación no ha de ser ilimitada, sino sólo

de lo que es posible asimilar en nuestro lenguaje. Así, la introducción de sus vocablos sólo se presta para vicio y pedantería.

El complejo de la inferioridad de la lengua que nos ha sido legada, no sólo es privativo del español de aquella época, sino que caracteriza a todos aquellos pueblos no desarrollados culturalmente. La falta de plenitud espiritual, frente a otros pueblos que parecen haberla alcanzado, tiende a presuponer una falla ontológica radical que se proyecta en todos los campos. Góngora fue uno de los primeros que tuvieron fe en su castellano y por eso lo ensalzaron. Espinosa Medrano destaca, al respecto, entre las virtudes salientes del castellano, "aquel hablar brioso, galante, sonoro, y arrogante..." (p. 113). Esta rudeza y energía del idioma fueron las que concedieron prestigio al latín español ya en la época romana.

e) El lenguaje culto surge de la elaboración del habla, medios para la cual se señalan estos tres: 1) La *mezcla*, que podría considerarse como una ordenada confusión de los elementos que en su forma natural están separados. Este acercamiento de lo que no estaba unido permite lo que podemos considerar irradiación recíproca entre las palabras. La mezcla, como ocurre con los colores, permite dar a luz en la forma artística nuevos matices, nuevas impresiones; nuevas posibilidades estilísticas que darán la pauta de un nuevo mundo lingüístico. 2) La *variedad* destruye la monotonía y uniformidad expresiva del habla. La abundancia de vocablos, fórmulas sintácticas, arroja reflejos luminosos sobre zonas de la realidad que se ocultaban. 3) La *repartición* de los elementos que procura el habla permite la construcción de nuevos artificios, estructuras autónomas y no limitadas a las estructuras, generalmente imperfectas, que llegan a nuestros sentidos.

Así se concreta, no sólo en la imaginación, sino en la expresión verbal, la constitución del mundo poético, animado por ese "ardor intelectual" que lo provee de leyes privativas de su superior dominio.

f) Faria preguntaba "qué concepto, qué juicio, qué ingenio, qué elegancia" hay en el uso del hipérbaton. Breve y tajante la respuesta. El hipérbaton atañe a la forma, no a la materia del poema. Y lo conceptual, lo judicativo, lo ingenioso, pertenecen al plano material y no al formal. Confusión lógica estimulada por la malicia del gramático (así llama Espinosa a Faria). No le preocupa repetir los elogios en cuanto se refiere a la elegancia de que no estarían provistos

los hipérbatos según Faria. Ya ha demostrado lo contrario. Si la elegancia acompaña al advenimiento de la forma artística, no se la puede negar al hipérbaton. Si no se admite la importancia de la forma y se la reduce a un puro truco, es que todavía Faria está en el plano del historiador y del cronista, y en el mejor de los casos, del comentarista de Camoens; la aprehensión de la belleza lograda en un poema lírico, florecido en bellas imágenes estructuradas en una armonía estética superior al tono del decir cotidiano, escapa a sus posibilidades.

V. LAS METÁFORAS, "TÉRMINOS REMOTÍSIMOS Y VIOLENTÍSIMOS"

Tampoco ve Faria con buenos ojos la libertad con que Góngora escoge sus metáforas. Quisiera que se limitara a las más comprensibles y que no provoquen ninguna dificultad en la captación de lo que el poema "dice". Siempre la misma tendencia a considerar el lenguaje poético en el mismo nivel que el lenguaje vulgar. Una relación entre la palabra y el objeto que no puede estar concebida en una forma más gruesa: la palabra que describe o cuenta o pone el dedo sobre los objetos; o mejor, la oración cuyo papel se reduce a la simple noticia de un hecho que la supera. Es éste el criterio del lenguaje novelesco o narrativo. La relación entre el lenguaje poético y el objeto es menos brutal. No repetiremos el esquema anotado anteriormente. Así como en el *Romance de la luna, luna*, de García Lorca, algunos quieren saber "qué pasó", también Faria reduce el lenguaje artístico a un simple medio periodístico. La belleza no está en algo que reside "detrás" de la palabra, sino en aquello que viene "con" la palabra.

Son las metáforas de Góngora efectivamente "remotísimas", pero "remotísimas de lo vulgar". "Llámase vocablo, o término propio, el que vulgarmente usan todos (...). Y todo término que saliere de esta vulgaridad, será peregrino, o siendo extraño, o translaticio, o fingido o figural..." (citando a Aristóteles, p. 121). La metáfora viene, por lo tanto, a reemplazar el papel del vocablo en el habla común. *La metáfora será la palabra de la poesía*. Lo peregrino en el lenguaje de Góngora no está, por tanto, en la extrañeza de las palabras, sino en la originalidad de las imágenes y relaciones. La pretendida oscuridad de esa poesía no se debe a la dificultad de sus

términos, sino a la imprevisibilidad de sus metáforas; “y los hombres grandes aunque usen de metáforas altísimas y remotas, con las palabras consecuentes dejan abierta la senda de entenderlas” (p. 122).

Uno de los versos que Faria señala como ejemplos de confusión, oscuridad e inverosimilitud es el último de una octava real: “y en ruelas de oro rayos del Sol hilan”. Naturalmente que, separado de su contexto, este verso pareciera corroborar el aserto del portugués, pero Espinosa pone en evidencia la malicia que le llevó a ocultar los versos anteriores donde todo se aclara:

Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la golosa cabra,
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquieta, ingeniosa labra;
troncos me ofrecen árboles mayores,
cuyos enjambres, o el Abril los abra
o los desate el Mayo, ámbar destilan,
y en ruelas de oro rayos del Sol hilan.

No hay dificultad en advertir, dice Espinosa Medrano, la correspondencia de los dos miembros metafóricos del último verso con los planos reales “cera” y “miel”, además del verbo evocado “hilan” que correspondería al acto de producir la miel. El esoterismo aparente queda aclarado considerando el verso dentro del ámbito de la estrofa total.

No sólo esta metáfora aclara su sentido por las palabras antecedentes, sino que Espinosa intenta defenderla aun en su carácter mítico. Desplegando su erudición, cita todas aquellas teorías sobre el origen de la miel que la explicaban como “sudor de los cielos, o la saliva de las estrellas, o zumo de los aires alambicado”. “Supiera [Faria] que la antigua Filosofía jamás creyó que las Abejas formasen miel de las flores, sino que la recogían de los pimpollos, donde la llovía el Sol o rocíos, el cielo a gotas...” (p. 125). Algunas metáforas que se caracterizan por unir planos contradictorios entre sí, son defendidas por Espinosa Medrano alegando el fundamento real que existe en tal relación paradójica. Evidentemente que una de las fallas en la concepción estética del peruano está en esta imposibilidad de aprehender abstractamente la contradicción como tal, sin tener que ir a buscar

justificaciones en otra parte. Es decir, la oposición de contrarios existe de por sí en las obras barrocas como elemento de búsqueda estética; esta quebra de la unidad expresiva del clasicismo es la que desencadenará toda una posterior historia estética. En el barroco, sin embargo, todavía existe el control de la inteligencia que "afiata" los miembros diferentes de la obra de arte. Es esta comprensión intelectual que necesita demostrar Espinosa en las metáforas de Góngora; la intuición rápida e inspirada de las relaciones vendrá muchas décadas después; entonces, nadie discutirá su legitimidad y el lector podrá, a su vez, captar esa relación si acepta la guía de su propia inspiración.

Catorce páginas ocupa el comentarista en la defensa de la metáfora gongorina. Lamenta este infortunio y afirma que "más dicha tienen los pícaros, que se les tolera, y aún aplaude en su idioma jactando que llamen trena a la cárcel, jaque al valiente, coillón al pregonero, gurapas a las galeras, mosca al dinero, trongas a las ramerías, y *finibus terrae* a la horca, y otra inmensidad de términos disparatados que merecieron tener quien los quisiera entender, y quien por de diversa clase los segregase por estilo de ladrones, azotados, pícaros y tacaños, y asómbrense de que los Poetas tengan otra categoría de frases, otro aparato de locuciones" (p. 124).

VI. LO IMITABLE Y LO INIMITABLE

Dice Faria: "Peor sus secuaces. Ellos serán gustosos en parte. Pero razonables jamás lo serán en las orejas cuerdas, y juiciosas científicas: y el ingenio (que ése no se le negamos insigne) no coloca a nadie en el asiento de la verdadera gloria" (p. 138). Es la misma crítica pacientemente repetida: externismo, virtuosismo y satisfacción en el ingenioso despliegue de artificios. Espinosa Medrano es concluyente y pudiéramos solicitar en su defensa la autoridad del Tasso quien indica el mismo camino señalado por el peruano para Góngora: enfrentamiento con el objeto mediante la *elección* del aspecto o aspectos que conservaremos de él, despliegue de la *forma* sobre la base de esos elementos elegidos de entre los objetos o del objeto, y *ornamentación* que viene a ser, como "las flores a la primavera", el retoque artificial que termina de plasmar el material poético.

La capacidad electiva y constructora (formadora) es la imposible de imitar (repetir); sí que se puede remedar los elementos ornati-

vos de la obra artística. Y aun en esto hay engaño. Una flor que calce perfectamente prendida en la cabellera de una mujer, puede resultar ridícula en otra, y a la inversa. Cada forma precisa su propia ornamentación. Una sustancia poética no puede tener cualquier tipo de accidentes, sino que a veces éstos se reducen a muy pocos o, más aún (y conforme a la necesidad que debe regir desde ahora la estructuración interna de la obra artística), a uno, de donde se desprende que el adorno incrementará su trascendencia hasta hacerse privativo de la forma determinada a la cual se adscribe.

La elección, la formación y la dirección inteligente del adorno son para el poeta como el rayo a Zeus. Sólo el dios y el poeta dominan sus respectivos poderes. Esto es algo conferido por la propia NATURALEZA. Así como los dioses, los poetas "nacen" predestinados y en potencia. Después viene la EDUCACION, o como dice Espinosa Medrano, la tarea que debe cumplir el ARTE (en el sentido inmediatamente anterior); es la formación ejercida sobre nosotros por nuestros antecesores, nuestros padres, que nos coloca en el umbral de la actividad madura.

Góngora no tiene culpa de los disparates de sus imitadores. Además, es éste un sino que persigue a todos los grandes poetas.

VII. OBRAS INCONCLUSAS Y DE "POQUÍSIMA TRAZA"

Uno de los defectos mayores que atribuye Faria a Góngora es no haber podido terminar muchas de sus obras mayores; además de la falta de estructura de algunas de las acabadas, como es el caso del *Polifemo*.

Espinosa Medrano señala como causa de este defecto aparente la falta de interés por "dar a la prensa sus escritos. Lujuria de estos tiempos insaciables" (p. 149); la "falta de Patronos" o mecenas, y, en general, causas exteriores que no dicen nada de la fuerza y capacidad del poeta.

Por lo demás, abundan aquellas obras que, perfectamente construidas, con su principio, medio y fin, no merecen compararse ni con la sombra de sus poesías. Son múltiples los ejemplos que, antes y después de Espinosa, pueden señalarse respecto al mismo punto. La falta de algún elemento en la feliz realización de una obra artística, no destruye la necesidad interna que haya podido regirla; la disposi-

ción total de un poema puede captarse ya en una sola estrofa, y el hecho de no completar el poema no sustrae un ápice de conciencia y elaboración artística a las partes que se escribieron, o que conservamos.

Así, ni el mismo Faria puede negar que en la poesía del cordobés haya "cláusulas beneméritas de poeta de estima". Aún persiste este mismo tipo de críticas contra obras cuyos autores no se dieron el suficiente tiempo para ejercer sobre ellas un trabajo acucioso de gabinete que las dejara perfectas e invulnerables. Góngora "no estaba obligado a exhibir la mayor de su posibilidad: pues aun Dios con obrar con sólo querer, no debe hacer lo mejor que puede obrar" (p. 151). "Lo grande no está en lo mucho. Nunca es poco lo bueno. El bulto del libro sólo denota que tiene mucho papel. No crecen los tomos por echar hojas, sino por madurar frutos: eso les quedó a los libros de su linaje de árboles" (p. 150).

* * *

A través de las tres últimas secciones de su *Apologético en favor de Góngora*, Espinosa Medrano embiste directamente sobre Manuel de Faria y Souza, dejando ya de lado toda discusión doctrinal. Ejemplo de diatriba. Lo ataca en su poesía, en sus comentarios descontroladamente elogiosos a Camoens (que, como en tantos casos y con extraordinaria mala fortuna, no podía hacerlo sin negar a todos los otros poetas de su tiempo), en su persona, en sus ridículas pretensiones.

Es el zamarreo sin piedad al crítico resentido que sólo descubre genios para destruir a aquellos que lo son verdaderamente.

Es la violencia ejercida justamente sobre la envidia, la pequeñez, la calumnia, la malevolencia, la espiritualidad mendaz y delirante. Ya no es sobre Faria que se proyectan los golpes, sino sobre la idea encarnada en él, esto es, la del crítico gusano y sicofanta. "Hacen esos hombrecillos, de bruta discreción, de necia sutileza, que despuntándose de agudos, gastan el tiempo en hablar cardos, y pronunciar abrojos" (p. 182).

¡Y vean cómo ha tenido razón Espinosa Medrano! Las críticas que se emiten hoy en contra del poeta son, en último término, las mismas de Faria. Alfonso Reyes no se ha equivocado cuando recomienda leer a los primeros comentaristas de Góngora, detractores y defensores. Economizaríamos mucho tiempo. Cada ataque tuvo ya su respuesta. La

repetición de lo mismo sin arrojar sobre la mesa argumentos más profundos y elaborados, sólo tiende a pervertir la mentalidad de quienes se acercan por primera vez a nuestra poesía clásica.

El peruano ha defendido bien el lustre de nuestra americanidad, y fue digno expositor de la posición del barroco ante la poesía. Su tendencia hacia el respeto por la verdadera cultura es la que ha dado una tónica positiva y de síntesis a buena parte de nuestro ensayo hispanoamericano.

Los que desprecian la grandeza merecieran un castigo equivalente a su delito, o un perdón humanitario por su ignorancia de la cual no tienen ellos la culpa. "Luna fue esplendísimas el insigne y raro Poeta Cordobés Don Luis de Góngora (si es que el ser Sol se quedó sólo a juicio del Mundo para el mismo Apolo) pues heredero de sus luces resplandece en el tenebroso siglo de tanto culto, Planeta Mayorazgo del Sol, que en la plenitud de sus esplendores nunca le advierte corvo; sino quien menguante anduviere con la Luna".

JAIME GIORDANO
Universidad de Concepción

NOTAS

¹Emilio Carilla: *El gongorismo en América*. Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Bs. As., 1946 (p. 103).

²Alfonso Reyes: "Necesidad de volver a los comentaristas", en *Cuestiones gongorinas. Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VII, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1958. (pp. 146-151).

³Marcelino Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, Tomo III (Siglos XVI y XVII). Madrid, Imprenta de los Hijos de Tello, 1920 (pp. 514-517).

⁴Juan de Espinosa Medrano: *Apológico en favor de D. Luis de Góngora*, en *El apogeo de la Literatura*

colonial. Las poetisas anónimas —El Lunarejo— Caviédes. Biblioteca de Cultura Peruana, Primera Serie, N^o 5. Desclée, de Brouwer, París, 1938 (pp. 57-185). Todas las citas corresponderán a esta edición, e indicaremos en lo sucesivo solamente el número de la o las páginas en que se encuentren. Se ha respetado la puntuación del texto que se cita, así como otras de sus particularidades léxicas como el uso de mayúsculas para subrayar la importancia de algunas palabras dentro del período.

⁵Alejandro Gioranescu: *El barroco o el descubrimiento del drama*. Universidad de La Laguna [Canarias], 1957.