

El templo de la luz

Por Sergio FERNÁNDEZ

Dibujos de Alberto GIRONELLA

La Fábula de Polifemo y Galatea (1613) es a la lírica lo que *El Quijote* a la prosa del tiempo. Ningún otro poeta —en ningún otro poema— alcanza la categoría artística que Góngora en la *Fábula* a pesar de que muchos, y de gran calidad —si así puede llamárseles— hayan sido los competidores. Justamente por eso no es posible decir que en las sesenta y tres octavas reales que la componen se halle el espíritu mismo del barroco. Pues como en *El Quijote*, las formas de expresión literaria son un complejo de estilos y de elementos de vida que trasciende la esencia del siglo XVII. Tal parece que todo gran arte tendría —como condición de posibilidad para serlo— que agotar, en sí, su propia postura histórica. Tal vértice, final de un cono de resonancias de toda índole, traspasaría lo propio, en este caso lo español, sin perderlo por ello. Al contrario —agudizado, alambicado— pasaría a formar la órbita de los valores considerados como universales.

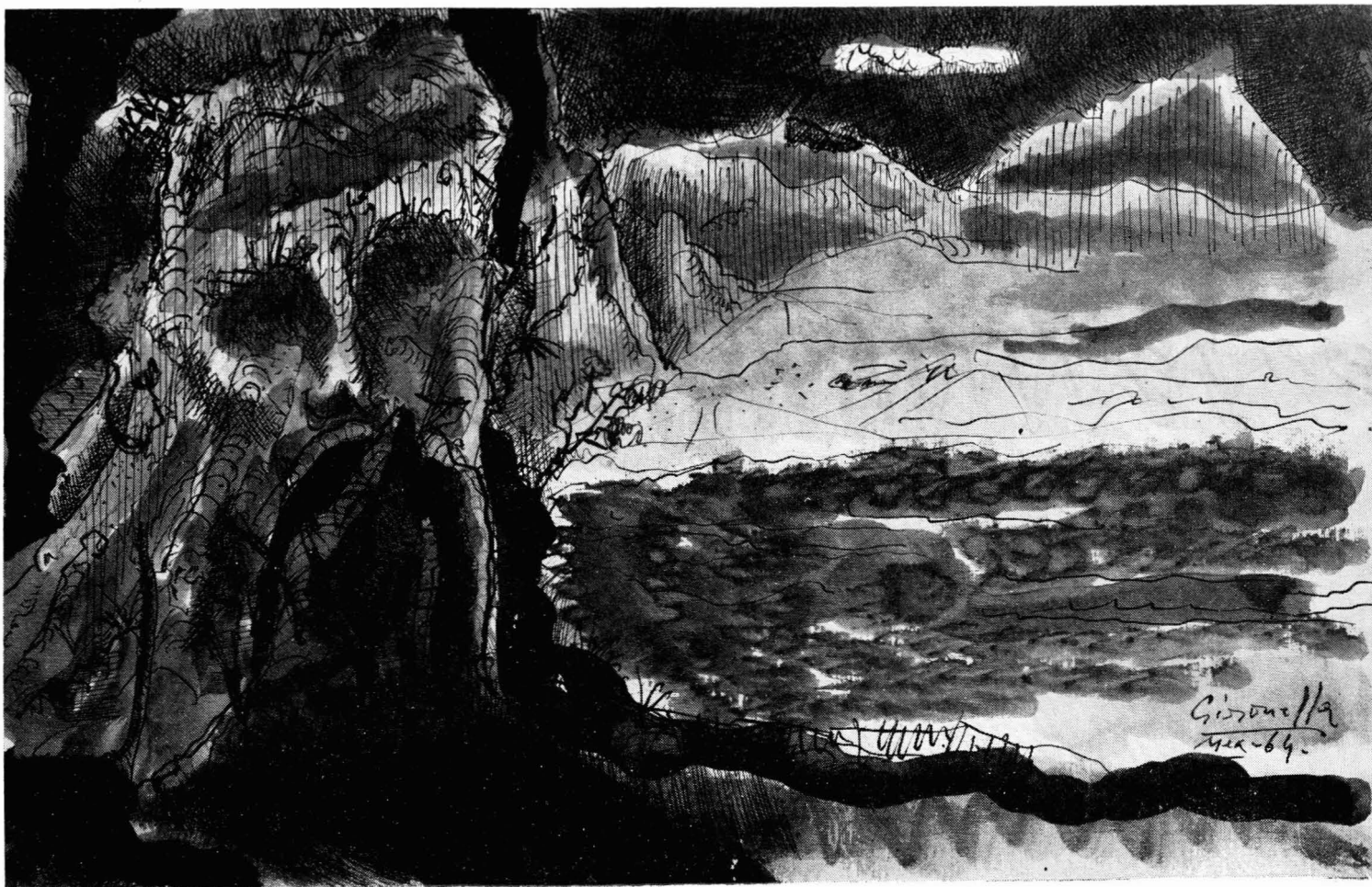
No es posible ignorar que, no obstante la inmensa fama de Góngora, si no es mayor no se debe a lo esotérico de su poesía, sino a que la política de los pueblos lleva aparejados el triunfo o fracaso de la cultura que los significa. Si no más difundido, no se debe, pues, a que sea “difícil” la poesía, sino a estar escrita en castellano. De los valores españoles inherentes al siglo XVII sólo y en cuanto tal (y no a través de influencias que los ocultan, como Alarcón, Gracián y el Don Juan de Tirso de Molina) se salva Cervantes además, naturalmente, de las artes plásticas y con especialidad la pintura.

Pero si dejamos a un lado el problema, será necesario decir que la *Fábula* es, en principio, cabal y rabiosamente barroca. Por eso la condición, de tan extraña, da cabida, paradójicamente, a que otros elementos la penetren. Sería el caso de ciertas naturalezas que, por contener y sostener un estado de especial pureza, carecieran de anticuerpos que las preservaran de un contagio imprevisto. Hay en la *Fábula* la falta de una sustancia indígena que brota en un estallido que no reconoce fronteras: lo contrario, exactamente, al caso de Quevedo.

Góngora no se hace eco ni siquiera de uno solo de los problemas del momento; no por lo menos en primera instancia. De este modo la poesía no se pone al servicio de nada que no sea de sí misma, lo cual resulta excepcional de un medio ambiente frenético, conmocionado, en el cual las pasiones políticas se viven consciente o intuitivamente. Góngora, celoso de sí mismo, se cierra a esta postura. Por lo demás, si su poesía es hermética el fenómeno no se debe —como será el caso de Gracián y su prosa— a la necesidad de escindirse del vulgo; a que no lo toque la masa. En Góngora tal desprecio se implica y lo “difícil” no depende de un factor social, ni mucho menos. Se trata aquí del convencimiento de haber encontrado una modalidad artística, de imponerla a costa de todo, sin mirar obstáculos. Sí; a pesar de burlas, de escarnios, de que sólo una minoría de minorías sabrá entenderlo.

Es ésta una postura de “compromiso” —como hoy se diría— en el verdadero y único sentido en que la palabra debería entenderse, o sea aquel en que el artista transita por caminos que él, únicamente él, sabe adónde conducen, pues para los demás terminan en abismo, hoquedad y negrura. Sin embargo nadie ignora que la resonancia de Góngora fue extraordinaria a pesar de sus adversarios e impugnadores, mismos que —bien lo sabemos— cayeron atrapados en la red de su genio poético. El asunto se explica por razones de atmósfera; sólo el siglo XVII pudo aplaudir y copiar al poeta porque, sin lugar a dudas, constituye la época en la cual España, culturalmente, alcanza un esplendor inigualable. Poco después, durante los Borbones —remedio, y como tal, pálido, de Francia y de la Ilustración en general— las opiniones se dividen. Pero la lucha durante el siglo XIX precipitará en odio, incomprensión o desprecio al barroco y, muy especialmente, a Góngora. Será preciso llegar a nuestra época para que la crítica comprenda el significado de la obra que ahora ocupa nuestra atención.

El no ser especialista en la materia, por un lado, y la impor-



“una visión del mundo a través de la palabra y sólo en ella”

tante y definitiva contribución de la crítica actual en cuanto a la estilística se refiere, es lo que justifica que no toquemos esa fase de la *Fábula*. Por lo demás si la escogimos, dejando a un lado otras cosas no menos importantes, se debe a que es en ella —de acuerdo con un punto de vista estrictamente personal— donde la poesía de Góngora alcanza, ya lo dijimos, su máximo artístico. Es en la lírica del siglo xvii y sobradamente en la *Fábula*, donde la metáfora llega a simbolizar (tanto por la esencia misma de la palabra como por su trasmutación a una realidad de orden poético) el supremo anhelo del hombre del seiscientos: su necesidad de abandonar un mundo desmembrado que amenaza una ruina total. Porque ¿qué más hipóbole que el siglo xvii en sí mismo? ¿Qué mayor exceso que la metáfora de Góngora dentro de la exageración vital que es el barroco? El poeta se eleva a altísimos planos de la sensibilidad de tal manera que el mundo humano —sea o no español— se pierde de vista: flota por allí, inexactamente, como un punto perdido en un infinito donde el centro, exclusivo, es el empíreo de la imagen poética. Por ello no existe el problema político, ni el social, ni tantos otros a los cuales el poeta juzgaría pedestres. El problema de Góngora nada tiene que ver con la propia realidad histórica. Se trata, por lo contrario, de escindir la expresando una visión del mundo a través de la palabra y sólo en ella, sin andamiajes o muletas que la sostengan, pues Góngora prescinde no sólo de un argumento (el de la *Fábula* puede explicarse en unas cuantas líneas y el de las Soledades es casi inexistente) sino, lo que es ya el colmo, de un pensamiento que ligue o conforme el poema. Se dirá que la mayor parte de la poesía lírica consiste en eso, lo cual es cierto, pero en los casos de poemas largos (como éste) la dificultad es mayor y el mérito se hace más evidente. Pues si innegable resulta que la historia de Polifemo y Galatea se une por medio de ciertas ideas (constitutivas a la secuencia espiritual) no lo es menos que, en realidad, un sentido del mundo a través de la imagen poética es lo que, en definitiva, permite al poema una fuerte y casi matemática estructura.

Góngora justifica la dificultad de su idioma porque, según él, en el lector los impedimentos serían un estímulo para el ingenio y la sensibilidad. Lo es, ciertamente, pero más que ello lo arduo de su acceso se debe a que el artista ha encontrado una *manera* de decir en la cual el mundo tradicional queda oculto por la carga energética de uno distinto: esfera propia y admirada por él, por el poeta mismo, antes que por nadie. De allí que esta necesidad, orgánica, se imponga. Si la gente la entiende, mejor que mejor, si no, peor para ella.

La *Fábula de Polifemo y Galatea*, que Góngora toma de Ovidio y de Stigliani en lo particular, nada tiene, en principio, de originalidad. Se trata de tomar un asunto conocido y explicado por siglos, al cansancio. El drama consiste en un sencillo triángulo amoroso: Polifemo, el ciclope —enamorado de Galatea sin lograr correspondencia alguna—, la sorprende en compañía de Acis. Loco de celos, lanza al galán un peñasco que habrá de aplastarlo. La hostilizada pareja clama ayuda a las deidades marinas quienes, apiadadas de Acis, transforman su sangre en un río.

El hecho de apoderarse de un asunto evadiendo la invención de uno propio nos llevaría a un problema de teoría literaria por demás intrincado. A reserva de volver a tomar los hilos algo más adelante baste pues leer, entre líneas, que ello afirmaría la intención de Góngora, o sea un no importarle nada que no fuera la palabra misma: lo que toma entre manos sirve como materia de poesía. ¿A qué pues preocuparse por el tema? Si ha elegido la *Fábula* se debe, sin embargo, a una predilección. Es un mundo fabuloso —y no real— del que parte, lo que no sólo permite el recreo del idioma sino acusa el problema, ya tan comentado, del rechazo que de la realidad hace el hombre barroco. *Fábula* y no verdad, o verdad fabulosa y fabulizada. Pero ¿a qué una verdad escueta —de las muchas que existen en su época— si la única es la poesía? Intentemos, ahora, seguir los pasos del poema.

Quien lea la *Fábula* por vez primera nada, o muy poco, entenderá. El tipo de poesía a que pertenece —como todo arte hermético, ya sea música, pintura, literatura— se entregará poco a poco en la medida que la inteligencia descubra el camino *sepultado* por la palabra. A manera de una selva virgen, habrá que abrir brecha destrozando sinestesias, hipóbats, perífrasis, sínecdoques, metonimas; destrozándolas o resolviéndolas, pues las metáforas e imágenes, a manera de lianas, estorbarán el paso al caminante. Pero el estorbo, curiosamente, es lo importante. Y así como el explorador entra en lo desconocido por desear el peligro y ello, en lo fundamental, presta sentido a la aventura, de la misma manera en lo aparatoso del idioma, en lo intrincado y profuso de la lengua halla, el lector, el meollo de este recorrer la poesía gongorina. Y si la palabra conduce a una

atmósfera de sensualidad e imaginación insuperable, no es menos cierto que esa atmósfera es la palabra en sí misma, su propia y exclusiva meta. No importaría por tanto no “entender” una estrofa; lo medular es *sentir* la lengua, pues en Góngora se da el fenómeno consistente en que forma y contenido verbales (significado y significante según el estilista) serían uno solo. De este modo descubrir el camino sepultado por la palabra será descubrir a la palabra misma y encontrar, en ella —como en la leyenda céltica—, el alma de las cosas.

Según el poeta, Talía dicta las rimas que habrá de dedicarle al conde de Niebla. Es él el puente, por tanto, entre hombres y musas. Consciente del menester que se ha impuesto a sí mismo, le pide —a cambio de posteriores poemas que publicarán sus alabanzas— detenerse un momento, dejar a un lado el ejercicio de la caza, a fin de escuchar la melodía. Pronto habla Góngora del sitio donde la “tragedia” (ya explicaremos las comillas) habrá de gestarse: Sicilia cobija a estos seres míticos y Polifemo habita una gruta, gigantesco “bostezo” de la tierra donde el pastor guarda, por las noches, su propio ganado. El ciclope haya solaz, por otra parte, en tocar la zampoña y distrae así sus ocios melancólicos sin que —dado el estruendo provocado por su abismal garganta— le inquiete espantar a todo aquel que lo escuche. El poeta se recrea en la descripción de la caverna tanto como en la pintura del feroz jayán. Sabemos, por eso, que Polifemo “un monte era de miembros eminentes”; que el ojo único de su frente es como el sol; que tanta es su fuerza que el pino más gallardo a sus manos resulta simplemente un bastón o un cayado. Pero Polifemo es, también, gran cazador: ninguna alimaña, por terrible que sea, escapa a su persecución. No hay pues punto de descanso, ni lugar para que ocurra aburrimiento alguno. ¿Cómo haberlo si el ciclope posee todo aquello que de la naturaleza quisiera para sí? Un verano cálido, de vibrantes colores, surge del zurrón propiedad del jayán mostrándonos no sólo la abundancia de sus frutos, sino los deleites de los *candorosos* y primeros tiempos en que el hombre disfrutó de una felicidad más tarde perdida, quizás, irremediablemente. Ya en el mar, ya en la tierra, esta parte del poema se centra, pues, en Polifemo. De él sabe el lector, llegado a este momento, la relación que guarda con su mundo, natural atmósfera de violentos contrastes que indicará, según veremos, otras muchas cosas.

Sin acudir a ningún matiz que pudiera suavizar el corte, Góngora pasa, de pronto, a ocuparse de Galatea. Y si el idioma es el mismo, la atmósfera resulta distinta. Es así como de las monstruosas proporciones del ciclope, de esa fealdad suya que ya comentaremos, se pasa ahora a la armonía, a un mundo de clásica belleza —tradicional, renacentista— por lo cual comprendemos que la ninfa es la más hermosa criatura habida del reino de la espuma. Comparada al pavo real de Juno, al cisne de Venus, sus ojos, su piel y su figura toda combinan el ser de los dos. Incisos sorprendidos, como el enojo de Cupido ante la osadía de la perla proveniente del mar Eritreo (que ha pretendido con su belleza emular la frente de Galatea) dan un toque de refinada vanidad, indispensable e inherente al ámbito habitado por la excepcional ninfa. Pero tal y tan maravillosa es, que no es de extrañar que su belleza provoque envidia por parte de las otras ninfas y ardientes deseos entre las viriles deidades del mar y —más adelante lo sabremos— entre los hombres mismos. De este modo Clauco, Palemo y Sicilia toda persiguen a Galatea, símbolo, hasta ahora, de la belleza en sí que, por serlo, huidiza es, y fugitiva, e instantánea y por ello mismo inalcanzable. La profusión de elementos —naturales, míticos, humanos— acarrea una consecuencia en cierto sentido esperada: el amor látrico, sólo que comunal que, a manera de nueva Melibea, inspira Galatea.

Pero ¿qué hacen los enamorados ante el rechazo? Se pierden en sí mismos, vagan sin más oficio que añorar el bien que no habrá de llegar. De este modo Sicilia se abandona al tedio y el lobo que nace de las sombras ensangrienta la hierba al matar las ovejas que descuida el pastor. Y ya para bien, ya para un mal inevitable, la huella de la ninfa (y por tanto esta parte, si no todo el poema) se tinte de un sentido erotismo: la queja de los ruiseñores, lo estival de la atmósfera, la cercanía de la fuente en cuyas proximidades Galatea ha ido a descansar, el sueño mismo que la invade. Es por eso, recreado ya el ambiente, que Góngora aprovecha el momento para presentar a Acis, símbolo del amor realizado, del todo satisfactorio y satisfecho. ¿No es él, acaso, “venablo de Cupido”? Y el poeta se rinde al pintar su hermosura viril, sudorosa, amablemente animal. ¿De dónde viene, a qué va? No lo sabemos. Acis está en el mundo; aparece sin esperarse, sin desearse, quizás.

El instante marca una ruptura y apunta la transformación. De nada —nos dice el poeta— han servido las riquezas de los enamorados; de nada, tampoco, persecución o sufrimiento, o el poderoso anhelo de triunfar. Acis contempla a Galatea dor-

mida y deja a su lado, desapareciendo después, astutamente, un regalo que es, bien lo sabemos, caricias sustituidas en fruta, "leche exprimida", miel. Pero ahora la ninfa despierta y busca, con curiosidad y no escaso susirio, al donador, quien se finge dormido. Galatea lo contempla y —flechada por Cupido— se enamora. ¿Qué ocurre después? Este atractivo, expresado repentinamente, es dual por más que exista, por parte de la ninfa, una leve esquivez que más es entrega que rechazo. Tal parece que no pueden desviar, uno del otro, esa atención que todo lo excluye como no sea a sí mismos, tal como si atisbaran la próxima ruina y supieran que el amor es el momento extremo y por ello infinito, el más, de todos los momentos. Y es así como los amantes se miran, se observan, se aspiran y poseen antes siquiera de tocarse. Un beso contendrá, en sí mismo, los posteriores y múltiples contactos que habrán de presentarse: es el presagio de la cópula. Pues la entrega, el regalo del propio cuerpo, corona



"contéplase reflejado en el mar"

un espléndido tálamo regado de violetas y lirios, dulce cama, sombría de yedras, que los cobija del calor y de toda mirada inoportuna.

Pero ¿qué ha pasado en el helado corazón de la ninfa? ¿Por qué el "monstruo", la "fiera", se deshace para dar cabida, en repentina metamorfosis de sí misma, a la entrega? El poema indica que Galatea ama a un Acis prefijado que se dibuja en la imaginación. Una rica gama de movimientos atraviesa —con la lentitud que le presta la ampulosidad de la metáfora— las estrofas dedicadas a la pareja amante. Pero pronto, en un tono de arrebató que recuerda a Rubens ("Su aliento humo, sus relinchos fuego"), viene la descripción de un ocaso que permitirá cambiar la erótica atmósfera por una de abandono en la que se incluye la inabarcable soledad de Polifemo.

El cíclope, descuidado del amoroso quehacer de Galatea, distrae, tocando la zampoña, su melancolía. Nada lascivo ocurre por su mente; al contrario, pura, delicada, irreprimible, surge la imagen de Galatea, igual —de nuevo— al pavo real y al cisne. Polifemo gusta de recrear mentalmente a la ninfa y la invita a dejar las ondas del mar no para amarlo, sino para escuchar "Mi voz, por dulce, cuando no por mía". Los corales, las almejas, los gemidos que recorren el aire (inútiles como los del viento ante las rocas) forman un horizonte de nostalgia agresiva, hiriente, que pregona un amor sin sentido posible. El conocimiento de la historia nos indica que el canto —una vez descubiertos los amantes— no lo conducirá sino al resentimiento y a la ira. ¿De qué sirve, pues, el recuento de los panales; el que la miel y las abejas se comparen a hilanderas que tejen, en ruecas de oro, los rayos del sol? ¿De qué la ascendencia del cíclope, hijo de Neptuno? ¿De qué hacer gala de su estampa, si sangrienta, burlescamente reconoce que lo eminente de su cuerpo le permite trazar, con los dedos —en el espacio— su infinita desdicha? El ofrecerle a Galatea la aljaba y el arco que un naufrago —para recompensar su ayuda— le ha regalado a Polifemo? ¿El que la bondad haya sustituido a lo cruel y feroz de su naturaleza? El cíclope consciente está de sus limitaciones pero también de su peculiarísima belleza: con dolorosa voz comenta que una vez, aprovechando la tranquilidad de las aguas, pudo contemplarse reflejado en el mar. Y es así como el radiante sol de su frente —émulo del único que cruza por los cielos— fue por él descubierto. Pero, ¿de qué sirve —parece decirnos— todo este caudal?

El pretexto de las cabras al pisotear las vides permite a Góngora romper con el tema. Polifemo apedrea al ganado "sacrilego" e interviene el azar. Pues los amantes, cercanos a las cabras y por ello fortuitas víctimas del incidente, huyen al mar. Los sorprende, sin embargo, la mirada penetrante del cíclope. Ya sabemos el desenlace: aplastado por el gran peñasco, Acis —que es el amor— se destroza. Y entonces su sangre, convertida en un río, se derrama bañando las raíces de los árboles en el camino que lo lleva a fundirse en el mar.

Si atendemos a la estructura del poema, advertiremos dos vertientes que desembocan en un ángulo. En efecto, Polifemo y su mundo, por un lado, Galatea y su atmósfera, por otro, se unirán al final de la *Fábula* en una línea que compendia dos actitudes opuestas de la vida que ya analizaremos. Por lo pronto es indispensable notar que la *Fábula* está construida como un triángulo en cuyos vértices hay, respectivamente, la representación del hombre, la mujer y la naturaleza. Esta figura dará lugar a una especie de galería en la cual uno de los lados sería la base y los dos restantes el techo o cubierta: el dosel. No es difícil decir que este *volumen* se significa por dos características fundamentales: su sensorialidad y la riqueza de la imaginación. Un tercer elemento (la inteligencia de quien construye tal recinto, estructurado en forma casi matemática, es decir, que está pesado y medido paso a paso) quedaría, a propósito, ajeno al mundo de la *Fábula* a fin de no restarle sabor, suntuosidad, alegría del sentido, placer. De esta manera (y no caprichosamente) podríamos convertir al volumen en un templo dedicado a la adoración de ciertos elementos —la belleza, el amor, la vida en general— en el cual lo literario, con ser excelso, no impediría la creación de formas plásticas, escultóricas y pictóricas en lo fundamental.

Si quisiéramos ser más exactos en esta imagen (sin otro oficio que el pedagógico) tendríamos que añadir que el templo estaría recubierto, en su totalidad, por una serie de vitrales. Y mejor aún, tal recinto sería, en sí mismo, un gran vitral que, expuesto a los permanentes cambios de la luz, ofrecería —a la mirada de un espectador interior— el trueque mágico del clarooscuro de acuerdo con las horas del día. Si prescindieramos de la imagen pero no de sus consecuencias, no será oficioso decir que el gran motivo de Góngora, en la *Fábula*, es la luz. En efecto, a nadie escapa la luminosidad del poema y la fuerza que posee en el ánimo de quien lo admira: luz en el mar, en la tierra, en el ojo del cíclope, en el bozo de Acis, en las sienes cerúleas de Palemo, en la fugitiva exquisitez de Galatea: luz en todo, hasta en las sombras. Luz que se irradia desde dentro, como si los objetos, semejantes a luciérnagas, la contuvieran en sí mismos.

Si estos elementos quedan apuntados como formales y hemos dicho que la *Fábula* se construye en un triángulo cuyos vértices son el hombre, la mujer y la naturaleza, de él nos valdremos para investigar las características internas del poema. Por ello, de intentar hacer un esquema de su fisonomía espiritual, sin duda lo *descriptivo* sería parte, y no poca, de su centro. Quien lea con atención observará que la caverna en la que vive el cíclope es tan importante como el cíclope en sí. Pero lo mismo acontece con las cacerías a las que Polifemo dedica parte de su

tiempo; o la abundancia de sus posesiones. El lector podrá ver, también, que Góngora se detiene en el paisaje (ya vivo, ya como naturaleza muerta) y allí, al parecer, se olvida de todo lo demás. De esta manera el zurrón del gigante es tan necesario a la conformación de la *Fábula* como el mar, grandiosa escenografía en donde reverbera un mundo de metáforas imprevisibles. Pero ¿qué decir de las fértiles tierras de Sicilia? ¿Qué de la pereza de los bueyes al regresar a su redil? Igual entusiasmo se ofrece al mencionar al lobo que el prestado a las estrofas suaves, de voluptuosa majestad, que anuncian la cópula estiva de Acis y de Galatea. Pero también se insiste en subrayar la intención de los mirtos, del arroyo, y de ese Favonio que corre las "vagas cortinas" del espacio que envuelve a Galatea. Es así como advertimos una especie de equidad, de equilibrio establecido entre el elemento mítico-humano, y el otro, de tipo natural. A los dos, por supuesto, los abriga la luz.

Sin embargo, si se observa con más detenimiento el poema, comprendemos que hay más; que otros transfondos salen a la superficie. No olvidemos que el intento, en principio, es la "descripción" de dos mundos opuestos (el de Polifemo y el de Galatea) que tienen una relación dispareja, de amor en el cíclope, de despegue en la ninfa. Como Góngora se ve en la obligación de explicarlos, acude a la técnica que consiste en entregarlos no sólo por sí mismos, sino a través de su circunstancia natural. De esta manera las aves nocturnas de la gruta, sin dejar de ser parte de un ambiente determinado, constituirán gajos del tono moral que posee Polifemo. La "bárbara choza" no es sino el retrato íntimo y minucioso que Góngora (como de Rojas al describir la habitación de Celestina) hará del cíclope. Es por ello que el "melancólico bostezo", que supone la gruta, anticipa una modalidad, casi cotidiana, del gigante: su amor rechazado, herido en sí mismo, imposible y sombrío.

No todo lo suyo es, sin embargo, miseria espiritual. Hay en la vida, por fortuna, otros ángulos, y en sí misma nada posee de lamentable. La caza de la fiera, el gusto que le ofrece la "copia bella" del ganado son no sólo ello sino una necesidad de afirmar que en el hombre otras cosas, además del sentimiento, son inherentes a su ser: tales versos denotan verticalidad espiritual en Polifemo, falta de contornos, primitividad moral. Habrá, sin embargo, otras facetas del gigante. Lo "blando", lo "piadoso" lo "pálido" (apelativos empleados al referirse el poeta al contenido del zurrón) implicarían rasgos sorprendidos e ignotos (aún no expresados) del inaudito enamorado. Presagian una ternura insospechada que no se entrega hasta el momento en que la lectura —a fuerza de olfatear en los tropos— se vuelve accesible y dócil desde un punto de vista de la comprensión. Dicho de otra manera es la inteligencia, aunada a la paciencia, lo que conduce al sentimiento. Por ello ¿qué cosa es lo "tardo" de los bueyes sino la tremenda sensación de vacío que anticipa el caos, la consecuencia miserable de un sentimiento no cumplido? ¿qué la sangre de las ovejas sino la herida amorosa incapaz de sanar mientras el amor mismo —el lobo— no desaparezca?

Pero volviendo a Polifemo ¿no son esos caudales de los ríos y de las ubres, lo que prepara álgido momento de ternura? Lo mismo ocurre con la presencia de la ninfa. De nuevo la naturaleza —vegetal, animal, mineral— sirve como medio de explicación de las características del personaje mítico. Pero mientras el cíclope cobra matices de hondura espiritual —que son belleza—, Galatea será sólo un contorno, o, si se quiere, representará la belleza estatuaría, escultórica, no de la ninfa, sino de una nueva idea de la femineidad en la que cabe, según veremos, lo feo como elemento formativo. En Góngora la mujer —cuyo ser íntimo permanece intocado— es un mero pretexto para mostrar un mundo tangible en la medida en que las imágenes, de tan vividas, resultan corpóreas. Por ello los enamorados (Glaucó, Palemo, Sicilia entera) son, por decirlo así, el complemento de la personalidad amorosa de Galatea: ramas que parten de su tronco. Tal parece que los cereales con los que Palemo se adorna la cabeza, o las ardientes inquietudes de Glaucó, fueran parte, sarcásticamente, de la ingratitud de la ninfa: que la ayudarán a brotar en un todo de contrarias mitades.

Una imperiosa urgencia de comunicar las irradiaciones eróticas de Galatea invade el ánimo del poeta. La calcinante pasión de los moradores de la isla expresa, tanto como los "granos de oro" de los campos, una abierta lujuria. Y es en esa profusión de elementos orgánicos (la riqueza de los cereales, lo *vicioso* de los ganados, la vida desparramada en hilos tiernos) que está implícita la voluptuosa fuerza de atracción que ejerce una belleza significada en abundancia de la misma manera en que el rechazo sería correlativo al descuido, al abandono de la hiperbólica naturaleza: es el desaliño que deviene en fealdad. Pero Góngora sigue adelante y una especie de simbiosis brota cuando las sensaciones se confunden. ¿O no es lo que acontece al sor-

prender que los brazos de Galatea son "cristalinos pámpanos"? Y, ¿qué decir de la relación de los amantes?

*llegó Acis; y de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo el suelo blando
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.*

Nadie ignora que cristal es arroyo y mujer que duerme a un tiempo.

Pero la naturaleza, semejante a una habilísima alcahueta, pendiente está de los amantes, de sus señas, del más leve de sus movimientos. Tal el oficio del "verde soto", de las ramas, del "fragoso nido" del ave a la que Galatea recuerda al atisbar a Acis durante su mentido sueño. Lo *descriptivo* pues, deja de serlo para constituirse en parte de la esencia misma del poema.

Hurguemos ahora un poco en esa desigual situación sostenida entre Polifemo y Galatea. Dos clases de sensibilidad se hacen manifiestas: la del poeta, derramada a lo largo de toda la *Fábula*, y la inherente a los personajes de su drama. Pero todo ello se conectaría de manera directa al problema del sentimiento, ya lo exprese, ya lo disuelva o evite. En Góngora la sensibilidad tendería, asimismo, dos fases: la relativa o implicada en la naturaleza (en conexión a la sensibilidad del poeta) y la de la *Fábula* o, mejor dicho, la de la historia que presenta (en relación con la sensibilidad "humana" del personaje en cuanto tal). Y ya que de sensibilidad se trata, la de Góngora se disuelve en una energía fundamentalmente objetiva —valga la expresión— que, a modo de sistema panteísta, envuelve al universo como dios tutelar. Por ello los personajes abrevan de tal fuente sin que podamos decir que sean, en sí mismos, seres sensibles.

Quizás ligado a lo anterior —y en forma por demás estrecha— esté la vida íntima del propio Góngora, privada, a lo que se sabe, de las formas afectivas, amorosas, que se esperarían de la finísima resonancia que su ser poético desprende. Sea o no el caso, lo cierto es que en la *Fábula* el sentimiento ocupa un lugar especial pero jamás preponderante. Por momentos Góngora introduce una sabiduría de la existencia que, excluida de toda amargura, sí en cambio arrastra una insospechada carga de vibración emocional:

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

Insospechada, decimos, porque el tono entero del poema más se recarga en la imaginación y en los sentidos (guiados por una inteligencia poderosa y "oculta") que en otros factores de la mente. Un pequeño resquicio, sin embargo, bastará para que (en la parte correspondiente al canto de Polifemo) penetre la ternura; una ligera coyuntura (en la estrofa transcrita) será suficiente para que —si no el sentimiento— sí se deslice una inteligencia sentimental que logra que el poema —a diferencia de la utopía de Baltasar Gracián— no se derrumbe, inevitablemente, por la debilidad de ese ángulo. Por ello lo sensible (que no lo sentimental) está en el ambiente y por lo general irrumpe en formas estéticas que implican un radiante erotismo.

No son otra cosa los personajes de la *Fábula*. Sólo Polifemo ahonda en su ser sensible. Los demás, ya sean Acis, Galatea, Sicilia o las deidades marinas, son una mezcla de erotismo y circular belleza en cuya conjunción (la de Acis y Galatea en particular) se implica una idea de la felicidad como instantánea. Pero el cíclope —representación de las fuerzas de la naturaleza— conjuga la idea de un sentimiento abatido, no comunicado, que enturbia la existencia y la daña en su centro. La pintura de su ser hila, a perfección, con el elemento dramático que ofrece el rechazado amor y en cierta forma —manifiesta crueldad— lo justifica. Pero ¿aterroriza a Galatea, en efecto, la fealdad del monstruo? ¿Es sólo relativa a la mirada de la ninfa? Un juego equivoco, significativamente barroco, se establece. Pues si es verdad que Polifemo sería, en principio, un desatino estético, hay una manifiesta dignidad, física y espiritual, en su ser. El vaivén torturado y magnífico del intenso cabello en el aire; la barba que, a manera de torrente, inunda el pecho; la ira, la crueldad, el amor mismo (que es bondad) ¿no son, acaso, fuerzas de suprema atracción? Y en



"un mundo de clásica belleza, tradicional, renacentista"

ello reside una belleza especial (de signos peculiares y no necesariamente negativos) extremadamente novedosa.

Pero si Polifemo es monstruo con belleza, la ninfa lo será también. "Fiera" la llama Góngora, pues, insensible al reclamo de los enamorados, representa la huida, la imperiosa necesidad de libertad. La ninfa es pues la belleza tradicional, cerrada en sí misma y por tanto asfixiada. Por ello, para que nadie comprenda su secreto (que es no tener ninguno) escapa Galatea. Y ambos polos contendrán un universo en el que pueden establecerse muy obvias consecuencias. De esta manera la fealdad de Polifemo estribará no en su bárbara figura física, sino en lo impotente de su ser amoroso, mientras que la de Galatea consiste en su falta de profundidad sentimental. Por eso la ninfa (que es belleza asfixiada) necesitará de Acis (que es amor natural) para lograr una plausible, aunque instantánea, comunicación.

Ello no obstante no es posible pasar inadvertido que es a la belleza corpórea, animal, a la que Góngora entrega el privilegio del amor. No importan —parece decirnos— la inteligencia, ni la generosidad, ni las prendas íntimas del ser. El espíritu y la fuerza que irradia quedan excluidos de esta espléndida y sensual concepción de la vida. El encuentro de los amantes es visual, táctil y hasta olfativo. Lleva implicados, además, la entrega física, el impulso del sexo, la pasión del sentido. Claro que no puede ser de otra manera en un conocimiento breve y los sentimientos —de haberlos— se tronchan con la muerte. Por ello es posible que en la historia entera de la literatura española no haya una expresión amativa tan descarada y sutilmente sensual, al propio tiempo:

*No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubies,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.*

Los versos contienen y resumen la violencia de un Calixto y el rapto emocionante de un San Juan de la Cruz. Cada gesto es la expresión de un ánimo íntimo que delata alegría, triunfo de vida, exceso sensual.

Y ahora examinemos la "tragedia" a la luz de otras consideraciones, o sea dentro de su atmósfera histórica. No es azarosa y sí muy explicable la elección de la *Fábula*, ya en parte comentada. Las *Metamorfosis* de Ovidio representan, para una mente del siglo XVII, fuente de inagotable inspiración además de ligar, de manera admirable, con su concepción de la existencia. Y ya con una base tradicional, ya con novedosas formas del mundo y del hombre, o bien mezcladas, Góngora hará con su *Fábula* la máxima creación poética del tiempo. A la mano están ciertos elementos, típicamente barrocos, que utiliza con profusión. El carácter alegórico del poema sería, en realidad, lo más inmediato. Este tono (que abarca la espiritualidad del conjunto) da lugar a que Góngora vierta, con holgura, todo lo que le venga en gana. Pues lo alegórico le permite la intervención de factores sobrenaturales, el desorden cronológico, la exageración y deformación de lo *real fabuloso*; también lo contrastado, lo paradójico y —ya lo hemos visto— un nuevo tipo de belleza humana. Existen, asimismo, los grandes temas de la época (el sueño, la locura, la muerte) sólo que de manera harto singular. No puede ser sino excepcionalmente en una época

adoradora del ingenio. Por eso el sueño existe —real en Galatea, fingido en Acis— como forma de unión entre amor y belleza. Su aparición ligada va con la rabia del ciclope, misma que, convertida en locura, obliga a Polifemo a "matar" al amador de Galatea. Pero la muerte es, para Góngora, sólo un paso a un tipo diverso de existencia, de tal modo que lo trágico de su historia en realidad no existe: no por mitológico, sino por la carencia de profundo dolor. La muerte significa mutación, transformación: metamorfosis. Pero hay también una metáfora que, por ser en Góngora exceso de un exceso, estallido violento del ser de la palabra, simbolizaría al siglo XVII, hiperbólico y sobrenatural.

Sin embargo, la *Fábula* excluye hábilmente otras características de índole barroca, no menos importantes que las ya enunciadas. En efecto, si el lector se preguntara por la impresión que deja la historia, tendrá, ante la mirada, el gran templo de luz al que hemos hecho referencia. Pues a pesar de la melancolía de Polifemo (trasmutada, al final, en magnífica rabia, en osadía, en violencia) nada es triste, ni desengañado. A otros poemas de Góngora (*De la brevedad engañosa de la vida; Alegoría de las cosas humanas*, etcétera) habría que acudir para encontrar tales vertientes aunque, bien mirado, unos y otros poemas rozan el tema sin sentirlo.

Ya al principio de este apartado dijimos que el plano de sensibilidad al que Góngora se entrega le impide ocuparse de problemas inherentes a su época, como son el político, el social y otros más entre los cuales habría que contar el religioso. La *Fábula* representará, en este aspecto, el gran paréntesis que con Alarcón y Gracián completa el lado burgués que, como excepción, el arte barroco contiene. Todos tres profesan *religiones* diversas. Y si para Gracián la fe consiste en la razón, para el dramaturgo y el poeta los valores cristianos se cambian por una estética razón de ser. Pero, ¿cómo combina Góngora tales y tan contradictorios factores?

Si recordamos que el poema está construido por dos líneas opuestas de la vida (Galatea, Renacimiento; Polifemo, barroco); si no olvidamos que en el fondo se unen cuando aparece Acis (amor que, por ser trascendencia, todo lo transforma, hasta la propia muerte) será lógico deducir que en la *Fábula* hay contrapuesto al ideal humano renacentista —estático, de suma perfección formal— el ideal del siglo XVII, dinámico y que, por ello mismo, involucra premura, instantaneidad, transmutación, olvido. La resultante no es un mundo alegórico sino la alegórica representación de uno cósmico que se desliza sin obedecer a otras leyes que no sean las de ese panteísmo al que hemos hecho referencia. Y he aquí que a través de la poderosa técnica gongorina (confundida, en última instancia, con lo que comúnmente se llama inspiración) advenimos a la última atmósfera que nos ha sido dable observar y que indica, más que ninguna otra, la modernidad de la *Fábula*. Pues el personaje (cualquiera que éste sea; cualquiera que sea su índole) no tiene una relación con la naturaleza sino que él es, en sí mismo, naturaleza, representación del mundo —alegórico o real— en que vivimos. Dicho en otras palabras, no existen linderos y el hombre participa de una sensibilidad cósmica y en ese sentido poco individual. Es así entonces que la *Fábula de Polifemo y Galatea*, semejante al *Quijote*, resume su siglo y lo trasciende; es así como el barroco indígena —en la prosa y el verso— cobra, con Cervantes y Góngora, categoría de universalidad.