



Crítica Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Mar Alonso

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Pedro RUIZ PÉREZ (2007),
Entre Narciso y Proteo.
Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora,
Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, 128 pp.
ISBN: 978-84-96915-10-7

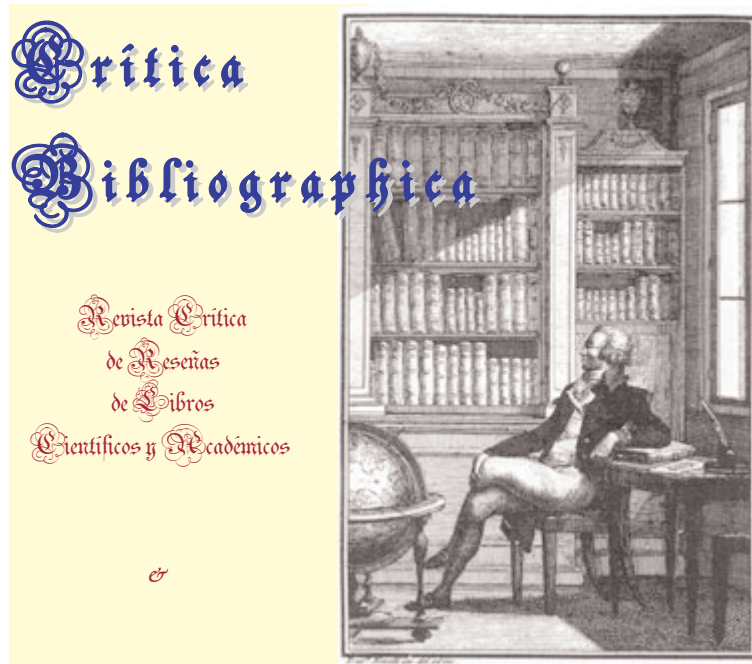
AUTOR DE LA RESEÑA

Sergio ARLANDIS
Universidad de Valencia

FECHA

7 diciembre 2007





Los caminos de la crítica literaria son tan variados y válidos que, en cierto modo, obligan a plantear una valoración final un tanto maquiavélica, siempre y cuando el resultado final sea, cuanto menos, enriquecedor tras sus sendas. De toda esa red creciente de publicaciones pueden resaltarse, entre muchas otras posibilidades clasificatorias, aquellos estudios que, con acertado rigor se adentran en el análisis exhaustivo de los textos literarios, tratando de dar forma a una poética singular (y singularizante) de un autor; e incluso se plantean el ir cerrando campos abiertos para la investigación de ciertos escritores, como si su estudio fuera respuesta a muchos de esos interrogantes que afectan a los valores esenciales (o periféricos) de la obra de un escritor.

En cambio, otros estudios críticos se preocupan por abordar, aclarar y revisar toda la maraña de teorías que han caído sobre un autor, una(s) obra(s) o sobre una época en concreto. Son aportaciones de gran valor y de necesaria difusión, pues plantean los resortes teóricos que,

desde una tradición exegética, se dan como plenamente válidos. La pertinencia de este tipo de publicaciones resulta evidente: están llamados a abrir debates, nuevas vías de estudio, renovadas perspectivas de acercamiento crítico y, sobre todo, plantean la necesidad de completar multidisciplinariamente el acercamiento al fenómeno literario. *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, de Pedro Ruiz Pérez es, sin lugar a dudas, un perfecto ejemplo de esta segunda categoría de estudios críticos, pues las posibilidades que abre para posteriores trabajos e investigaciones son tan variadas, rigurosas y ricas, que el lector encuentra hasta demasiado breve su exposición.

No entendamos esto como una crítica, sino como una alabanza a la intensidad de un estudio que, por dimensiones editoriales, parece quedarse corto de páginas, ya que toda la reflexión que emerge seduce, con lenguaje claro y exposición académica, al lector, desde el propio título del libro, y le hace seguir su misma exploración con tanto afán que a veces olvida —como experimentado explorador— el camino de regreso y la hora señalada. Es, en definitiva, una experiencia filológica que no deja indiferente al apasionado lector ni al exigente académico.

Entre Narciso y Proteo es —como su título indica— un punto de encuentro entre dos extremos. Pedro Ruiz Pérez se sitúa justo en el umbral del cambio social y de pensamiento que marcó la transición del Renacimiento al Barroco, tomando como referencia el paradigma de Garcilaso (impulsor de la renovación poética en España) y de Góngora (máximo exponente de la culminación de dicho cambio). Y entre uno y otro el desarrollo de la poesía española que (a falta de una teorización reivindicativa de la época) se dejó llevar por varios factores: algunos literarios, otros no exactamente.

Cabría hacer un *feed-back* para ver con qué elevado sentido de la estructuración Ruiz Pérez ha ido clarificando el camino de su exposición hasta culminar en su explícita teoría final: Narciso y Proteo singularizan “la imitación y la transformación”. En efecto, lo que el autor trata de señalar es la evidencia de cómo (y bajo qué factores) la poesía española que recorre los siglos XVI y XVII ha ido desarrollándose bajo dos parámetros: en primer lugar, porque la *imitatio* va a ser un factor fundamental en la consideración propia de la obra de arte en la época; pero también, en segundo lugar, cómo esa imitación de los modelos da paso —según el autor afirma— a una *emulatio*, cuya consideración final será la de competir con los propios modelos clásicos en una paralela carrera por identificar la figura, en sí, del poeta en un nuevo orden social y bajo unos factores editoriales novedosos. Además, esa imitación (el Narciso que se contempla y se deleita en su belleza) y esa trans-

formación proteica son también (de ahí la adecuada titulación del volumen) dos manifestaciones que afectan a la figura del poeta: la creación de una identidad literaria, de raíces petrarquistas, acorde con una identidad biográfica y la creación de máscaras objetivadoras (escisión entre obra y vida), tan usadas en la modernidad, que den *otra* conciencia de escritura, de expresividad y de creación al poeta. Sin duda, se trata de un planteamiento que ha resultado, desde su exhaustiva lectura, estimulante, gratificante y enriquecedor.

Como indica el título del primer capítulo, “es cuestión de miradas”, y la suya ha de centrarse precisamente en qué perspectiva ha marcado la lectura de la época estudiada, de ahí que trate de identificar qué rasgos han servido para remarcar la escritura poética entre los siglos XVI y XVII. Como suele ocurrir en estos casos, el autor es directo testigo de cómo el idealismo estilístico ha copado la mayoría de los estudios y ha poblado de terminología y valoraciones el acercamiento de la crítica a estas obras. Es una lectura individualizada y centrada en la obra en sí, que ha fragmentado la visión panorámica (sin la entrada de otras disciplinas válidas para otros géneros, como la sociología y la semiología) de otros condicionantes, los cuales tal vez resultaran de imprescindible complemento a la hora de establecer categorías en el amplio marco de la poesía de estos siglos, más allá de las consabidas etiquetas de “petrarquismo” (variante italianizante), “cultismo”, “conceptismo”, etc.

Revisa el autor, con claridad expositiva, los dos principales problemas del amplio marco temporal y crítico a un mismo tiempo: por un lado, determina el límite de la corriente petrarquista (es decir, valorar la innegable importancia del *Canzoniere* en su justa medida); por otro lado, pone toda su atención en el paralelo desarrollo de la lírica- al margen del petrarquismo, calibrando, esta vez, la importancia del modelo clásico grecolatino, y apuntando qué claves se fueron desarrollando internamente hasta dar con lo conocido como “poética moderna”. Todo ello —como dijimos— para situar las conclusiones en la fusión de sendos caminos, como si los extremos no fueran irreconciliables, sino complementarios, de enriquecimiento mutuo y de decisiva reformulación formal y temática para el desarrollo de la poesía durante esta época.

A estas dos “miradas” generales Ruiz Pérez añade la decisiva transformación que la época depara al hombre de letras. Una transformación de orden puramente social que el autor estima como factor de vital importancia en la consideración de las tres aristas que rigen el acto literario: el autor, el texto y el lector. Y en la relación que, novedosamente, se establece entre ellos a partir de entonces.

Como afirma el autor, Petrarca inaugura la lírica moderna con la afirmación de una conciencia individual y su construcción (espiritual, intelectual y textual) única, surgiendo una imagen a la vez íntima y pública, pero que, a lo largo de las sucesivas imitaciones, fue perdiendo singularidad hasta convertirse en una convencionalidad de lenguaje y de temas, reconocida como “petrarquismo”. Se inaugura con Petrarca la consideración de la obra como activa constructora de una vida, de una identidad unitaria a través del texto. Pero en España apenas se dio un ejemplo de macrotexto poético como el *Canzoniere*, a pesar de que el desarrollo de la imprenta lo propiciara: el fragmentarismo siguió siendo una característica en el propio Garcilaso, que sin embargo, sí había subrayado la diferencia entre canto y escritura.

Consecuentemente, se apunta que la escisión entre la visión de Petrarca (el Narciso que se forja una identidad a imagen y semejanza en las aguas de sus textos) y la de Garcilaso viene dada por la lectura biográfica del *Canzoniere*, por cuanto abre un debate entre los poetas de la época: la *imitatio stili* o la *imitatio vitae*. Ciertamente, el libro sale victorioso en esta empresa, pues corre el riesgo de caer en la vacua reformulación de conceptos que apenas llenan ya la satisfacción de los lectores más experimentados en la materia y que, paradójicamente, le habrían llevado a la misma desembocadura de la neoestilística crítica: sitúa a Garcilaso como el origen del desarrollo posterior de la poesía española, no desde la simplificada consideración de su capacidad encomiable para adaptar el legado petrarquista (y darle un valor singular y de hegemónico estilo), sino en cuanto que consigue trazar la distinción entre vida y escritura, “ahondando la brecha entre introspección subjetiva y expresión lírica”, que también acaba identificándose con la no menos importante distinción entre *oralidad* y *escritura*.

En consecuencia, el segundo capítulo —titulado “Petrarca en cuestión”— plantea los motivos de esa escisión una vez identificada la base desde la cual parte la renovación poética frente a la tendencia medievalista anterior. En él se nos presenta a un Petrarca cuyo legado se ajusta realmente a un tipo de lenguaje y a un predominio (no exclusivista) de la temática amorosa. Pero nunca —y en esto el autor anda francamente certero en su planteamiento— una influencia determinante en la consideración de su obra como un esquema uniforme, coherente en sus claves internas, y cuyo tono responde a una sola voz (que se desarrolla a través de su lirismo). Esta voluntad estructurante, tan significativa en la obra del autor italiano, no encuentra ni en Garcilaso, ni en Boscán, ni en Fray Luis de León, ni en tantos otros autores (exceptuando a Herrera), su debido desarrollo.

Para Pedro Ruiz Pérez, este hecho abrió una amplia grieta por donde la poesía española se fue desarrollando y por donde afloró su propia evolución interna. Pero además, añade la desaparición del poeta-soldado como un factor relevante en esta misma fragmentación de la identidad, ya que observa el carácter tan circunstancial que hasta entonces la poesía había tenido en este marco social. Tras la ruptura de esa imagen renacentista, surgen dos nuevas figuras que serán, finalmente, claves en la consideración de la poesía como espejo de una identidad o como testimonio de un *proceso de necesidades* marcadas por la adecuación del poeta a un nuevo orden social. Quedaría, por tanto, el hombre de letras puro (bruñido de marginalidad, de intimidad y recogimiento de su escritura) y el profesional, que miraría al texto como un producto y al lector como un consumidor.

Así, la pluralidad de textos dentro incluso de la producción de los propios autores viene determinada por un sistema social —paulatina profesionalización— de fondo. Por tanto, las variantes, las transformaciones y reformulaciones que cada autor llevó a cabo no sólo fueron provocadas por una voluntad estética evidente, sino también porque, gracias a la imprenta y a los cambios sociales de la época, el poeta se vio obligado a buscar nuevos caminos de desarrollo de la poesía atendiendo —de manera paralela a la novela y al teatro— a las pautas marcadas por los géneros grecolatinos del momento y al público (mucho más amplio ahora) hacia el que se dirigía.

Curiosamente, el tercer capítulo se titula “Claves líricas”, y en él ya se nos señala inicialmente que la hegemonía de la imprenta (en cuanto espacio editorial) conllevó la modificación del perfil del autor e, incluso, de su conciencia creadora organizativa. Por tanto, este capítulo intenta —y consigue— remarcar qué factores o tensiones guiaron la modificación (metamorfosis de Proteo) del legado petrarquista y el consiguiente desarrollo de la poesía de la época: primero, *la circunstancia y la edición*, que implica una mayor atención al mundo interior (intrasubjetividad) y una consecuente consideración de la escritura atendiendo a su lector modelo; segundo, *la unidad y la variedad*, con una clara tendencia a la polifonía entre los autores españoles; tercero, *lo público y lo privado*, donde el juego entre caballeros y damas en la corte se convierte en una representación popular que se acentuó con el barroco; y cuarto, *celebración o lamento* que remarcó la distinción, entre las preferencias de modelos, de la oda y la elegía. Todo ello enmarcado en una época donde el aristotelismo puso en tela de juicio a la poesía por su falta de utilidad, dentro de una sociedad que todavía no era del todo consciente de hasta qué punto comenzaba a ser caldo de cultivo del consumismo moderno.

Y entre tanta confabulación de factores de otro orden, surge la figura de un Garcilaso cuya poesía fue —en consideración del autor— “verdadera anomalía”, tanto para la tradición clásica como para la petrarquista. A pesar de ello, su adecuación a ese plagado marco de novedades se consolidó como perfecta respuesta a los nuevos retos de su época. De ahí que su poética pronto se “normalizara” y se erigiera como canon, por cuanto marcó, a sus seguidores y epígonos, la construcción de una tradición nacional (más allá de los cenáculos de una corte), con una “poesía en lengua vulgar, pero de carácter culto”. Este hecho hizo que Petrarca, en el fondo, fuera una sombra que, en efecto, recorría esa renovación de la poesía española, pero que no se manifestaba como tal, sino como etiqueta que, de algún modo, prestigiaba (como también lo hacía la reformulación de los géneros clásicos) esa personal profesionalización de los respectivos autores. No obstante, desde el Romanticismo se reflejó esa confusa idea, quizás defendiendo la fusión entre obra y vida, cuya identidad hacía inigualable ese legado textual a través de los años y el anhelo de querer restituir una plenitud y una armonía con un Todo que, desde el Renacimiento, comenzó a cuajarse como un imposible.

No en balde el cuarto capítulo se titula “Anatomía de una ausencia”, y en él se analiza, precisamente, aquello que el magisterio petrarquesco no logró dejar en clara herencia frente a otras propensiones creadoras en España: el diseño compositivo de los libros en macrotextos, con profunda organicidad y continuidad de tema, de lenguaje, de forma y de voz.

Apunta el autor que una explicación a esta ruptura con respecto al modelo petrarquesco sería la propia revalorización paralela de los géneros clásicos. La égloga y la oda situaron a Garcilaso (impulsor de la ruptura) en una “órbita diferente del petrarquismo” y, con ello, abrió el camino de la poesía endecasilábica española que culminó con las *Soledades* del poeta cordobés. Nada más lejos de la visión unitaria y *biográfica* de Petrarca. En este sentido, el petrarquismo no viene en su estado más puro a España, sino que su llegada va emparejada con la exaltación lírica y el diálogo íntimo de la oda y de la epístola horacianas respectivamente, así como del bucolismo desprendido de Virgilio. Es decir, que para la mayoría de los autores que se acercaron primero a Garcilaso, Petrarca no fue más que un eco y no una voz oída o imitada directamente.

Pero esa efectiva voz petrarquista que resuena desde las estepas del sendero garcilasiano es —para el autor— motivo de bifurcación dentro del desarrollo de la poesía española, o mejor aún: entre los

poetas que se debaten entre la privacidad de una actitud narcisista, fiel y constante a su propio rostro vivencial (sin que esto sirva de descalificación) o la de un creador proteico, adaptado a las nuevas exigencias de un mercado que exige nuevas formas, nuevos tonos y rostros que le abran renovadas perspectivas y sorprendentes entregas editoriales. Un debate que afecta a la propia temática de los poemas e, incluso, sirve para marcar en qué momento el petrarquismo entra en clara crisis —precisamente cuando se alcanza la cima de su influencia— y abre nuevas perspectivas para propiciar el despliegue de la individualidad “moderna”.

Sin duda, una de las conclusiones críticas más importantes del libro queda enmarcada en este capítulo: la función de Petrarca dentro de una búsqueda que sobrepasaba la simplicidad de un lenguaje adoptado y de una temática (cada vez más acotada por las circunstancias sociales y por el auge de la oda y la epístola). Entiende Ruiz Pérez que Petrarca “no resuelve en su alternancia la fractura que se produce en el sujeto unitario medieval una vez alterada su armónica inserción en un orden orgánico y trascendente”. Inteligentes palabras que abren el camino (a quienes se han dedicado a la poesía moderna y contemporánea) a clavar sus ojos en la constatación clásica de la escisión del hombre moderno. De nuevo, las puertas que se abren para un interesante debate con el lector.

Divisar la respuesta de una época a través del aparato poético resulta, cuanto menos, llamativo, pues habitualmente se viene haciendo a la inversa; pero *Entre Narciso y Proteo* se arriesga a sacar de las raíces de los textos (y sin que los ejemplos resulten farragosos) la génesis del cambio que desemboca en la celebrada poética del Barroco y, en concreto, en las *Soledades* de Góngora.

Para Ruiz Pérez el texto del poeta cordobés constituye una “reordenación de lo fragmentario, en un orden caracterizado por la inestabilidad y el cambio”, que afectaban —por otro lado— a una nueva espiritualidad de la época, al concepto imperial de Carlos V, al desarrollo de las prácticas artísticas y a un nuevo marco urbano en creciente desarrollo.

En “Bajo el signo de Orfeo” (quinto capítulo) se hace uso de la figura órfica no sólo como descenso a los infiernos, constatación de una armonía perdida y que busca restaurarse, sino también como acechante búsqueda de una identidad poética nacional y a un mismo tiempo personal. Ante tanta metamorfosis proteica cabe volver a la reestructuración del orden y será la maestría de la lira (y no el oráculo azaroso de Proteo) el que marque la plena conciencia de escritura en los poetas del

Barroco: Narciso quiere mirarse en otros rostros y en otros espejos, pero, al mismo tiempo, preservar su identidad creadora, su signo de singularidad, no sólo como distintivo de genialidad interior, sino también como resguardo de una estabilidad económica. Por tanto, se asimila la disociación entre obra y vida, y se buscan nuevos y renovados cauces de expresión de esas identidades que la ficción libera, por igual, para el ingenio y para la emoción y la sentimentalidad.

Finalmente, el sexto capítulo, que cierra el libro, se titula “Aquesto que os escribo es elegía”, y se centra en valorar que la distinción entre “llanto” y “canto”, pues fue un factor también relevante en el desarrollo interno de la poesía. No realiza exactamente una clasificación a partir de las diferencias entre ellas, sino que profundiza en la neutralización que se llevó a cabo entre ambos, donde sentimentalidad subjetiva y construcción de un sujeto unitario acabaron dando un perfil de autor diferente. Pero igualmente significa un elemento más para la reivindicación de lo fragmentario como testimonio de una armonía irrecuperable.

Afirma Ruiz Pérez que las *Soledades* se deshace de la “carga de sentimentalidad adscrita al sujeto individual”, donde incluso su personaje carece de nombre. Ahí se fragua la total escisión entre hombre y protagonista lírico. Y resulta inevitable no trenzar otros puentes que relacionen épocas y autores diferentes: como, por ejemplo, pensar qué correspondencias reales tendría la obra de Antonio Machado con la de Góngora, si nos atenemos a esa encubridora propensión al objetivismo que sendas obras proyectan bajo el signo de las máscaras actorales y la búsqueda de una “expresión de la tensión entre la aspiración por conseguirla [la armonía] y la conciencia de su imposibilidad”. Ya en 1950 —en un estudio que sentó las bases del estudio de la poesía contemporánea— Hugo Friedrich tildó esto mismo como *tensión disonante*, entre la vaguedad emocional de los contenidos y la perfecta exactitud de las formas; y Ruiz Pérez nos ha abierto el camino que conduce hasta su explicación. En este sentido, *Entre Narciso y Proteo* es una puerta por donde *entra*, con mesura, la experiencia literaria del propio lector sin que la lógica de las periodizaciones salte por la ventana. En todo caso, a las pruebas nos remitimos, sin forzada conexión ni explícita exposición en el texto de Ruiz Pérez que nos empuje a ello.

No obstante —y sin que esto sirva de valoración negativa—, queda un poco en la recámara una definición algo más exacta de otro término muy aligerado teóricamente hasta el momento: el *macrotexto*, cuyo origen el autor lo sitúa en el *Canzoniere* petrarquesco. Nos resulta escasa la única aportación bibliográfica de María Corti, y acaso se eche de menos



la clarificadora teorización de Enrico Testa, o el cercano concepto de “metatesto” de Anton Popovic entre otros. Pero el libro no pretende ser una definición teórica del macrotexto y, por tanto, queda en parte disculpado a pesar de las significativas ausencias.

En todo caso —y con esto finalizamos— el libro es un “aire fresco” llamado a ser un interesante referente entre los estudios de cualquier época de la literatura española, si nos basamos en algunos puntos: primero, porque abre el acercamiento al mundo literario desde perspectivas extratextuales con sobresaliente éxito; segundo, porque se nos traza un perfecto marco cartográfico donde divisar las cumbres y los llanos de la poesía española de los siglos XVI y XVII; tercero, porque el libro goza de una salud encomiable y se desquita de citas eruditas, pero vacías de fundamento; cuarto, porque sus conclusiones abren largos caminos entre épocas que el tenaz estudioso pronto sabrá recorrer con enriquecido equipaje; quinto, porque la Editorial Academia del Hispanismo ha dado, nuevamente, muestra de su extraordinaria apuesta a la hora de publicar volúmenes y de enriquecer (en su sentido más exacto) el catálogo de obras de crítica literaria; y sexto, porque el lector verá en este libro una obra cuya lógica expositiva despierta, por igual, al más sencillo y al más preparado de los lectores, en un gesto proteico de por sí, y sin los ademanes narcisistas que a veces nos llena con deslumbrantes reflejos las fluyentes páginas de la crítica literaria. Y esta es una cualidad que sólo las buenas publicaciones saben cumplir desde la unidad y el conjunto de su diseño, desde su cuidado desarrollo y desde su certero mensaje.

et