

**Actas del**  
**VI Congreso Internacional**  
***CELEHIS* de Literatura**  
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

**6, 7 y 8 de noviembre de 2017**  
**Mar del Plata, Argentina**



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018





CENTRO DE LETRAS HISPANICAS

Facultad de Humanidades / UNMDP  
Portal de Encuentros

## **Modalidades retóricas en la poesía de Luis de Góngora y Pere Gimferrer**

Vanina Rodríguez

UNMDP

En este trabajo, se presenta un incipiente abordaje comparativo respecto del uso de las figuras retóricas y la alusión culturalista en algunos sonetos de Luis de Góngora y diversos poemas de Pere Gimferrer.

Ante la relevancia de la figura del poeta cordobés en el ámbito de las letras hispánicas, por no decir universales, parece ociosa cualquier presentación. Sin embargo, recordaremos que la obra de Góngora abarca desde 1580 hasta su muerte, en 1627. Por consiguiente, se inscribe en el peculiar marco del pasaje entre el Renacimiento, Manierismo mediante, y el Barroco.<sup>1</sup> Sin embargo, ese pasaje, lejos de plantearse como una ruptura, se configura como una continuidad que acentúa rasgos ya dados. Así, Ponce Cárdenas afirma que “Góngora (...) se sitúa en la cima de la tradición renacentista, llevando al límite los anteriores tanteos formales, extremándolos y acumulándolos en su poesía” (114). Será entonces esa “extremosidad” barroca, en palabras de José Antonio Maravall,<sup>2</sup> la clave distintiva del poeta cordobés.

Por su parte, Pere Gimferrer es un destacado hombre de letras contemporáneo, con una vasta obra como poeta y crítico, fundamentalmente. Surge en el campo literario

---

<sup>1</sup> Blecua señala los difusos límites cronológicos del Manierismo, fechando su extensión entre 1560 y 1580. Emilio Orozco, por su parte, apunta a la “coincidencia de recursos manieristas y barrocos” en las obras del período (233).

<sup>2</sup> Maravall niega que la exuberancia sea el rasgo característico del Barroco y habla de “extremosidad”, exageración. Citado por Aurora Egido (1990: 13).

español con su primer poemario, *Mensaje del tetrarca*, de 1963, al que le seguirá *Arde el mar*, que le valió el Premio Nacional de Poesía en 1966, entre otros muchos títulos y premios. A su vez, jugó un papel fundamental en la promoción del grupo de los “novísimos”, con base en la célebre antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada en 1970.

Son diversos los puntos de contacto entre estos autores y sus obras, tan distantes en el tiempo. Por un lado, podemos mencionar la exploración retórica y la expresión original. Aunque persista el debate académico acerca de la ocurrencia o la magnitud de su renovación, los “novísimos”, como su nombre lo indica, procuraron romper con el paradigma estético dominante en el campo literario español de mediados de siglo XX, es decir, el de la poesía social. Por otro lado, Aurora Egido destaca la innovación de la obra de Góngora (21), junto a otros de sus contemporáneos, señalando que “la nueva preceptiva y la nueva retórica habían surgido no de Pinciano ni de Carvallo, Jiménez Patón o Cascales, sino de Góngora, Quevedo y Lope, entre otros. Estos, cada uno a su modo, rechazaron o transformaron los preceptos heredados”, de donde surgieron, “en los inicios del siglo XVII, los nuevos caminos poéticos” (1990: 13-14). Y concluye, “la novedad en la creación de géneros y estilos venía apoyada por la *inventio* barroca”. “*Poesía nueva* era para sus contemporáneos la poesía de Góngora” (1990: 28). También Ponce Cárdenas resalta “la instauración del revolucionario *canon* gongorino” que resultó en una “nueva poesía” (133).

Al respecto, el propio Gimferrer se expide. En el Congreso Internacional sobre el clásico cordobés, celebrado en noviembre de 2011, con motivo de cumplirse los cuatrocientos cincuenta años del nacimiento del poeta, el catalán afirma que “el mayor mérito de Góngora, (...) su extraordinario logro (...) se debe (...) a que había un ideal:

el absoluto de las palabras, lo máximo a que podía llegarse con ellas. Cuando se llega a esta zona, y pocos llegan (...), no es posible ir más allá”. Y agrega: “Ha llegado entonces a una forma de conocimiento que sólo se puede expresar porque existe otro texto, (...) ha conquistado el territorio de la verdad poética” (26-27).

Otro punto de contacto en la escritura de estos dos creadores estará dado por la inclinación al artificio, por un lado, y el léxico suntuario, por otro. Estos dos elementos, caros a la estética barroca, parecen claves también en la obra del poeta catalán.

Asimismo, ambos han sufrido críticas debido a su predilección por el recurso a la alusión culturalista.<sup>3</sup> En el caso de Góngora, el campo de referencia corresponde, fiel a su época, a la mitología greco-latina. Por su parte, Gimferrer se remite, fundamentalmente, a los campos literario, pictórico, musical y cinematográfico.

Para el poeta barroco, la proliferación en el uso de recursos estilísticos tiene como principal objetivo generar asombro y admiración en el lector (Egido 1990). En efecto, Góngora defiende su vituperada oscuridad sosteniendo la idea de que el abstruso “misterio” de su escritura provocará el “deleite” de “avivar el ingenio” (Egido 20).

Acerca de la alusión mítica, Robert Jammes, señala que “Góngora adopta una tradición mitológica para, en seguida, rectificarla: adopta y adapta” (227). A su vez, el crítico refuta a aquellos que siguen “repitiendo que la mitología se interpone entre él [Góngora] y la realidad” sin ver “todo el juego conceptual –y finalmente poético– al que da lugar” (228). E insiste: “cuando Góngora acude a la mitología greco-latina, es más bien para utilizarla como reactivo, para incitar al lector a que movilice su cultura clásica y, al mismo tiempo, reaccione contra ella, superándola y transformándola” (228). Un

---

<sup>3</sup> Según Prieto de Paula, “el culturalismo, como sistema de retrospectiva histórica, tiene más campo de acción cuanto más dilatado sea el pasado recuperable. El culturalismo renacentista se nutre de la Antigüedad clásica, el romántico lo hace tanto de la nitidez griega como de las brumas góticas, el modernista une a ello Bizancio y el Extremo Oriente”, mientras que el novísimo “se alimenta de todas las épocas y culturas anteriores” (178).

buen ejemplo será el soneto en que defiende de las críticas a su *Fábula de Polifemo y Galatea*,<sup>4</sup> a partir de la alusión al cíclope y en alianza con el humor escatológico. Para abreviar, citaremos sólo los tercetos:

A pesar del lucero de su frente,  
lo hacen oscuro, y él en dos razones.  
que en dos truenos libró de su occidente,

Si quieren, respondió, los pedantones  
luz nueva en hemisferio diferente,  
den su memorial a mis calzones

Como apunta Jammes, podemos notar aquí la “intención burlesca” (232).

En su análisis, Ponce Cárdenas apunta a la relación con la perífrasis, indicando la frecuente referencia a figuras míticas para sustituir denominaciones o descripciones (119). Por ejemplo, para aludir a Felipe III, Góngora dirá el “español Adonis”,<sup>5</sup> mientras que la reina, Margarita de Austria, aparece como “su Venus alemana”. El crítico también menciona el caso en que se asocia “un contenido mítico con un nudo temático complejo” (120). Así podemos apreciarlo en este terceto, que remite a la oposición tópica de las armas y las letras, y sirve para describir y contraponer al poeta Juan Rufo y al héroe, Juan de Austria, vencedor en Lepanto: “y al fin ambos igualmente ayudados; / él de la espada del sangriento Marte, / vos de la lira del dorado Apolo”<sup>6</sup>.

Respecto del cultismo, es decir, “el préstamo léxico de las entonces consideradas lenguas de cultura”, Ponce Cárdenas afirma que su implementación forma parte de “un proceso más amplio de enriquecimiento del caudal léxico que venía gestándose desde el

---

<sup>4</sup> De “Contra los que dijeron mal del *Polifemo* de Don Luis” (Michaud 218).

<sup>5</sup> De “A una montería que hizo Felipe III nuestro señor, con la Reina nuestra señora” (Michaud 193-4).

<sup>6</sup> De “A la *Austriada* que en octava rima compuso Juan Rufo, jurado de Córdoba” (Michaud 178).

siglo XV” (110). En este marco, este crítico incluye el análisis del hipérbaton “entendido como una variante del cultismo sintáctico” (113). Además, asevera que “la función expresiva asociada a una imagen dota al hipérbaton gongorino de alto valor estético” (114). Tal es el caso del siguiente cuarteto, en el cual podemos apreciar cómo el hipérbaton refuerza el dilema, a partir de su peculiar ordenamiento de las frases:

Cantaste, Rufo, tan heroicamente  
de aquel César novel la augusta historia,  
que está dudosa entre los dos la gloria,  
y a cuál se deba dar ninguno siente<sup>7</sup>

En cuanto a los usos de la metáfora, Ponce Cárdenas las clasifica “en tres conjuntos bien diferenciados”. En primer lugar, menciona aquellas que provienen de la tradición petrarquista y proveen de una suerte de código fijo, en particular, para la descripción de las mujeres. El uso de términos ligados a lo suntuoso –como las gemas, los metales preciosos, los tejidos finos y las flores– redundando en una plasmación tópica de la belleza femenina (116). Así, por ejemplo, en estos trajinados versos de “mientras por competir con tu cabello/ oro bruñido el sol relumbra en vano”; donde la “blanca frente” es el “lillio bello” y los labios, un “clavel temprano”. Ese tipo de metáfora codificada, tipificada, también emerge en la alusión “A los poetas de la casa del marqués de Ayamonte”, por ejemplo, cuando son llamados “cisnes de Guadiana”.

Para abordar la obra de Gimferrer, en este marco, nos limitaremos a un somero visaje de algunos textos de su primer período poético. Recordemos que Gimferrer abandona el uso literario del español a comienzos de 1970 y sólo volverá a cultivarlo a partir de 2006.

---

<sup>7</sup> De “A la *Austriada* que en octava rima compuso Juan Rufo, jurado de Córdoba” (Michaud 178).

En sus primeros poemarios, el letrado catalán asienta su escritura en un vocabulario arcaizante y complejo. Así, por ejemplo, en “Testamento”<sup>8</sup> dice: “el trigal acezante la llanada en estío/ la ladera la márfega la cuchilla del cierzo/ las cervices hozantes la coyunda el arado”. Podemos observar cómo la enumeración y la ausencia de puntuación incrementan esa artificiosa impermeabilidad del léxico. Asimismo, éste contribuye a la configuración de campos semánticos ligados a lo arcaico y la vida campesina. También en “Cetrería”, la combinación del vocativo y la anáfora refuerzan la alusión a lo pretérito: “Oh tristeza oh mesnadas oh plazuelas marinas/ (...) Oh palabras oh rostros oh velamen de plata”.

A partir de *Arde el mar*, Gimferrer persiste en la evocación del pasado, no exenta de un tono elegíaco, aunque matizada ahora por la alusión culturalista<sup>9</sup> y el campo semántico de lo suntuario.

De igual modo, el hipérbaton y la comparación ganan en la predilección de recursos. Buen ejemplo de esto puede hallarse en “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”<sup>10</sup> que, luego de un epígrafe citando a Federico García Lorca, comienza así: “Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos/ (...) aquel año de mi adolescencia perdida, / mármol en la Dogana como observaba Pound”.

Progresivamente, emergen referencias a la cultura popular en el marco de enumeraciones que configuran imágenes tópicas en torno a lo femenino. En “Cascabeles”, también de *Arde el mar*, leemos:

Algo nacía, bronco, incivil, díscolo,

---

<sup>8</sup> De *Malienus*.

<sup>9</sup> “Dicho ‘culturalismo’ suele ser entendido como la incorporación de personajes, situaciones o intertextos que el poeta toma de la serie cultural y que recrea para hacerlos portavoces de sus propias intenciones” (Ferrari 1994: 2).

<sup>10</sup> De *Arde el mar*.

más allá de los espejos nacarados,  
del tango, las anémonas,  
los hombros, el champán, la carne nívea,  
la cabellera áurea, el armiño,  
los senos de alabastro, la azulada  
raicilla de las manos marfileñas...”

De esta manera, llegamos al poemario donde con más evidencia cristalizan estos procedimientos, *La muerte en Beverly Hills*, de 1967. Ya desde su paratexto podemos reconocer la filiación literaria con la novela de Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, de 1912. Especialmente, si tomamos en consideración que una de las denominaciones que recibió el grupo de los “novísimos” fue el de “venecianos”.

Además, en esta obra, incluso el ritmo poético remite al cine. Dice Julia Barella: “las imágenes, (...) se suceden con rapidez, y reproducen lo que es la muerte y el amor en la pantalla, con su violencia, su pasión y su dolor de celuloide” (6).

Por último, en la obra que cierra esta primera etapa de la poesía de Gimferrer, *De “Extraña fruta” y otros poemas* (1968-1969), el recurso culturalista adquiere la forma del “Homenaje”, así, a Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Juan Sebastián Bach y, fiel a su inclinación hacia los referentes de la cultura popular, también hallamos una “Canción para Billie Holiday”. Persistirá, asimismo, en el uso de la enumeración, la sinécdoque y la apelación a lo suntuario. Cito: “Con una espada con un guante con una bola de cristal / la pecera magnética la cueva del pasado el submarino bajo/ las mareas que fulgen”.<sup>11</sup>

Para finalizar esta aproximación comparativa, a sabiendas de que es mucho lo que puede decirse sobre el tema, recurriré a las palabras de Federico García Lorca, quien, en el homenaje que su generación –también cara a los poetas “novísimos”–,

---

<sup>11</sup> De “Canción para Billie Holiday”.

rindió a Góngora, señaló aquello que los convocaba “este juego encantador de la emoción poética, tan imprescindible en la vida del hombre cultivado”.

### Referencias bibliográficas

- Alonso, Dámaso (1960). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1974). *Góngora y el “Polifemo”*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- Barella, Julia (1993). “Un paseo por el amor en Venecia y por *La muerte en Beverly Hills*” en *Anthropos*, 140, 50-54.
- Blecua, José Manuel (1984). “Introducción” a *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Madrid: Castalia.
- Castellet, José María (1980). “Nueve novísimos”, en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 301-306.
- Checa Cremades, Jorge (1982). *La poesía en los Siglos de Oro: Barroco*. Madrid: Editorial Playor.
- Egido, Aurora (1990). *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica.
- Egido, Aurora (s/f). “Preliminar. Temas y problemas del Barroco español”. En: Rico, F.: *Historia y crítica de la literatura española 3/1. Siglos de Oro: Barroco*. Madrid: Crítica.
- Ferrari, Marta (1996). “La constitución del sujeto textual en la escritura de Pedro Gimferrer”, en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* Nro. 21. Madrid, España, 227-234.
- Ferrari, Marta (1994a): “El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos poetas del ’70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero” en Laura Scarano, Marcela Romano, y Marta Ferrari (s/f). *La Voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Marta Ferrari (1994b). “Poesía española del ’70: entre la tradición y la renovación”, *Celehis*, 3, 85-98.
- García Lorca, Federico (s/d). “La imagen poética de Luis de Góngora”. En: <http://biblioteca.org.ar/libros/155302.pdf>
- Gimferrer, Pere (1988). *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor.
- Gimferrer, Pere (2014). “Góngora o lo absoluto”. En: Roses, Joaquín (ed.). *El universo de Góngora: Orígenes, textos y representaciones*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Góngora y Argote, Luis de (s/f). *Obras poéticas*. Prólogo de A. Álvarez de la Villa París: Sociedad de ediciones Louis-Michaud.
- Góngora y Argote, Luis de (1982). *Antología poética*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina S.A.
- Jammes, Robert (1994). “Introducción” a Góngora, Luis de: *Soledades*. Madrid: Castalia.
- Lanz, Juan José (2011). “Nueva poesía y novísimos poetas a la altura de 1968”. *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. España: Renacimiento, 15-54.
- Lázaro Carreter, Fernando (1977). *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo y Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. S/d.
- Orozco, Emilio (1984). *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.
- Parker, Alexander (1987). “Introducción” a: Góngora, Luis de: *Fábula de Polifemo y Galatea*. México: Red Editorial Iberoamericana S.A.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2001). “Góngora y la poesía culta del siglo XVII”. *Arcadia de las Letras* N°10. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Prieto de Paula, Ángel (1996). “VII. La impronta culturalista”. En *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 173-200

Sabor de Cortázar, Celina (1987). *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Scarano, Laura (2003). "Imaginarios urbanos en clave poética: del antagonismo (Lorca) a la complicidad (García Montero)" en *Separata de la Revista de literatura y cultura España Contemporánea*. Tomo XVI, Nro. 2.

Vilas Vidal, Manuel (1985). "Pere Gimferrer, *Extraña fruta*: el misterio de una disolución poética" en *C.I.F. XI*. Fasc. 1 y2, 123-140.