

Aguas aéreas

Las tesituras de Polifemo

David Huerta

En la epopeya homérica, Polifemo representa el poder primitivo y avasallante de la tierra, la potencia del subsuelo convertida en criatura anómala, pesadillesca: un gigante con un ojo único en la frente. Es el cíclope por antonomasia, ominoso y sangriento, grávido de amenazas. Las explicaciones evemeristas lo identifican con el volcán siciliano Etna. En la Historia Natural (libro VI, capítulo XXX), cuando Plinio habla de cosas fabulosas al occidente del Nilo, informa sobre la nación de los *nigmas*: tienen éstos un rey con un solo ojo. Sería posible inventar muchas otras encarnaciones ciclópeas; baste, por ahora, con esta minúscula anotación: el adjetivo recién utilizado, *ciclópea* así como sus parientes en el vocabulario, sirve para ilustrar la noción o la sensación de *monumentalidad*.

En la tradición posterior, cuando Polifemo aparece como pretendiente contrahecho de la ninfa marina Galatea, el monstruo con un ojo único simboliza el polotónico de una pareja hecha de contrastes, cuya fisonomía está, íntegra, en la frase “la bella y la bestia”. Esta frase, “la bella y la bestia”, fue utilizada por el poeta francés Jean Cocteau como título de la adaptación al cinematógrafo de una fábula del siglo XVIII. La película de Cocteau constituye uno de los más llamativos avatares modernos de esa clase de historias; la de Polifemo, Acis y Galatea es una de las más bellas entre las principales.

Polifemo simboliza los privilegios de los limos subterráneos y la actividad de las placas movilizadas del subsuelo, todo ello estilizado en una figuración *contra natura*, monstruosa, del cuerpo humano. Cuando se mueve, la tierra tiembla: es un sismo viviente, hecho anatomía grotesca y desmesurada. El polo aéreo, luminoso y oceánico

de la pareja es la muchacha mágica, Galatea. Ella es la suma de las gracias venusinas, como leemos en la estrofa 13 del célebre poema de don Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612-1613), despliegue único del genio poético en el siglo XVII y uno de los dos o tres mayores poemas del barroco europeo. Las tres gracias de Venus ven sumadas en Galatea sus bellezas resplandecientes. En cambio Polifemo es cifra de una potestad primigenia, vórtice de un horror anterior a la historia, cercano a las fuentes mismas, oscuras, de la mitología mediterránea; frente a él, en otra vertiente, está el hermoso Acis, la víctima del cíclope, vuelto, así, un homicida por despecho, pues Galatea ha aceptado al galán y ha desdenado a la bestia.

La tradición clásica grecolatina nos presenta dos momentos cardinales en la genealogía polifémica: Homero y Ovidio. Esa tradición atraviesa toda la literatura occidental; en las letras del siglo XX se manifiesta en el amenazante personaje del Ciudadano, en la ya clásica novela *Ulysses*, de James Joyce, y en el personaje llamado Arthur Sammler, creación de Saul Bellow, y protagonista central de la novela *Mr. Sammler's Planet*.

En el Canto X de la Odisea aparece el cíclope Polifemo, despiadado y letal, y dueño de una “voz terrible”. Aquí interviene la erudición classicista para iluminar el camino de la tradición poética, los senderos recorridos por la fábula: Filóxeno de Citera, en el siglo IV antes de Cristo, presenta por vez primera a Polifemo enamorado de Galatea; luego aparece en forma parecida en los idilios de Teócrito, en el siglo III antes de Cristo. En el libro XIII de las Metamorfosis (versos 738-897), Publio Ovidio Nasón (siglo I) hace intervenir a Acis en la fábula. En

su poema, Góngora sigue, en líneas generales, a Ovidio.

Polifemo es un cíclope pastor, a diferencia de otros gigantes de oficios diferentes: los hay herreros, ayudantes de Vulcano en las ensordecedoras fraguas del inframundo: Estéropes, Brontes y Arges; en la Teogonía, Hesíodo afirma: los cíclopes son semejantes a los dioses menos en el hecho de poseer un ojo en la frente (“cíclope” significa “ojirredondo”).

En las fraguas vulcánicas, estos herreros descomunales forjan los rayos de Zeus. Los pastores, en cambio, realizan tareas similares a las de los pastores humanos; pero, desde luego, en una escala diferente, incommensurable. La condición pastoril de Polifemo explica, por ejemplo, su aparición en los idilios de Teócrito: la poesía idílica difícilmente admitiría como protagonistas a herreros, navegantes o soldados. Explica también su canto, imposible en las ruidosas forjas de sus hermanos herreros. Lo pone en relación estrecha, asimismo, con los pastores virgilianos.

El poema de don Luis de Góngora está compuesto en octavas reales, la misma forma utilizada por el malogrado Luis Carrillo y Sotomayor en su *Fábula de Acis y Galatea*, y por Lope de Vega, más tarde, en el Canto II de *La Circe*. Esta coincidencia en la composición, y algún otro detalle sin importancia literaria, como la identidad del mismo dedicatario en ambas obras poéticas, de Góngora y de Carrillo —el Conde de Niebla: Alonso de Guzmán el Bueno—, llevaron a algunos impacientes o suspicaces a denunciar una especie de “plagio”, inspirado por la “envidia”, cometido por Góngora



Vestíbulo de Polifemo, Villa romana del Casale

en agravio de Carrillo, cuyo poema es ciertamente anterior, por muy poco tiempo, al de Góngora. Hace ya muchos años, Dámaso Alonso hizo la crítica de este infundio, con finos instrumentos históricos y analíticos, en sus *Estudios y ensayos gongorinos*. El rival de Góngora, si así puede decirse, no era Carrillo y Sotomayor —poeta, por otro lado, admirable— sino Publio Ovidio Nasón. Ante la fábula mitológica, a Góngora le importaba medirse con el poeta clásico, no con un contemporáneo, paisano suyo por añadidura (Carrillo era andaluz, de Baena; no exactamente de Córdoba, como se creyó durante largo tiempo).

Las trece estrofas del gongorino Canto de Polifemo (104 versos: 13 x 8) se oponen, complementaria y dramáticamente, al “discurso mudo” de Acis y Galatea, culminación del erotismo gongorino, centro de gravedad lírica del poema y peculiarísima hazaña dramática de un poeta capaz de poner en escena *el silencio* con admirable intensidad expresiva y con indudable eficacia artística.

En el siglo XVII, Pedro Díaz de Riva s —anota José María Micó— aclara la disposición tripartita del Canto de Polifemo: la alabanza de Galatea, el inventario de las riquezas del cíclope pastor y, por último, el ofrecimiento de los dones. Es un esquema general; dentro de él hay infinidad de matices y pormenores.

Canto polifémico: canto polifónico —dicho sea por medio de un calambur—, en el cual la multidimensionalidad sonora de la prosodia gongorina propone, en la lectura y en la escucha, un trueque de tesituras. La voz de Polifemo, de acuerdo con el tipo o

la tipología del personaje, es y debe ser grave; le corresponde un bajo, como ocurrió cuando Haendel y Mozart abordaron, con sus medios, la fábula mitológica. Esa gravedad está en los pasajes donde se describe su *hábitat* y se hace un retrato físico del gigante monóculo (estrofas 4 a 12: 72 versos); más tarde, en las estrofas 52 a 54, Polifemo habla de sí mismo, pinta con palabras su propia efigie y se elogia con locuacidad y sin recato —caso, también, sin convicción—; se trata de un autorretrato físico y moral. En esos pasajes la voz profunda de Polifemo, tal y como el poema nos ha permitido imaginarla, se convierte en voz de tenor, coherente con la de un aspirante a galán en el proceso del cortejo amoroso.

El cambio de tesitura fue advertido con lucidez por Jorge Guillén y por Robert Jammes, comentaristas gongorinos de muy distinto talante; varias décadas separan sus observaciones.

Aquí señalo otro trueque de voces, pero en dirección contraria: de tenor a bajo. Ramón López Velarde, al principio de “La suave patria” (1921), escribe lo siguiente:

Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo hoy la voz a la mitad del foro,
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo
para cortar a la epopeya un gajo...

La raíz virgiliana de estos versos está bien documentada: en sus estudios de latinidad, en el Seminario Conciliar de la ciudad de Aguascalientes, el alumno Ramón López Velarde obtuvo en 1902 la más alta calificación: “Perfectamente bien”; los exámenes consistían en traducciones latinas, entre ellas de Virgilio. Las líneas introductorias de “La suave patria” constituyen un recurso tópico, de raíz clásica, para el principio de un poema; podrían citarse varios ejemplos parecidos en diversas tradiciones poéticas occidentales; especialmente gracioso es el principio virgiliano de “La Gatomaquia”, el poema burlesco de Lope de Vega.

Lo dicho por López Velarde en estos versos de introducción a su poema puede resumirse de la siguiente manera: “Hasta ahora me he ocupado de la sustancia ínti-

ma de la poesía lírica, y por lo tanto mi voz ha sido la más natural en mí: la de un tenor, pues eso soy [el poeta lírico identificado con una tesitura]; ahora voy a fingir, a imitar, la voz solemne de un bajo, la más adecuada para cantar la epopeya de la patria” (el poeta épico tiene y debe tener voz de bajo). El poema de López Velarde es una pieza dramática o semi-dramática, ejecutada o interpretada idealmente en un ámbito teatral: obsérvese cómo habla de “partitura” y de “la mitad del foro”.

En sus *Notas para una edición comentada de Góngora* (1925; fueron publicadas hasta 2002), Jorge Guillén afirma con tino: el Canto de Polifemo tiene algo de “aria”. Al comentar la estrofa 46, comienzo del monólogo del cíclope, Guillén examina el breve pasaje en donde Polifemo compara a Galatea con un cisne:

... blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora...

Son los versos 363-364 del poema. (Diré entre paréntesis: la paronomasia *muere-mora* está matizada por esa curiosa figura llamada *hysteron-proteron*: el “morir” del cisne es posterior a su “morar” en las aguas, pero Góngora invierte la temporalidad obvia para darle mayor eficacia a sus versos; estas observaciones provienen de los apuntes de un curso impartido por Antonio Carreira en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2001). Esto escribe, entonces, el futuro autor de *Cántico*:

La evocación del cisne, no mentado, es la nota fácil del aria. Dos versos exquisitos, sí; hubieran podido ser de otro. La reminiscencia de Garcilaso arriba a lo literal; “Que dulce muere y en las aguas mora”; Égloga II: “Ni al blanco cisne que en las aguas mora”.

No había un solo poeta español de los siglos de oro indiferente al genio de Garcilaso, y Góngora no era una excepción. No había tampoco lectores incapaces de identificar las alusiones garcilasianas de un poema como el *Polifemo* gongorino. La observación de Jorge Guillén es correcta pero de poco calado. Lo interesante, en mi opinión, es cómo percibe el cambio de tono en la voz de Polifemo en relación con

las célebres octavas, al principio del poema, en las cuales se le describe fiero, temible y destructivo. El Canto de Polifemo es diferente de aquellos ámbitos donde se lee ese par de versos (39-40) tan citados y tan bien puestos bajo el microscopio estilístico por Dámaso Alonso:

... infame tuba de nocturnas aves
gimiendo tristes y volando graves...

Arias pueden cantar los bajos, desde luego. Pero esta canción, este canto de cortejo, tiene indudables notas “atenoradas”, y en la extensa aria polifémica la coloración suele ser brillante, fluida, lejana, en cualquier caso, a la voz del bajo: las estrofas del Canto tienen una tonalidad diferente a las del principio, en las cuales se describe su figura y su caverna poblada de “nocturnas aves”. El análisis estilístico de las dos zonas polifémicas permitiría descubrir las diferencias de entonación, de timbre, de color y de coloratura.

Por su parte, Robert Jammes, en su ensayo *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*—sin duda, una de las obras maestras de la hispanística del siglo XX, modelo de crítica literaria—, hace el siguiente comentario:

El canto a Galatea está lleno de una resignación conmovedora, y esa voz que hacía temblar las montañas se convierte, por efecto del amor, en algo asombrosamente dulce y acariciante.

Jammes y Guillén constatan un hecho al alcance de cualquier lector atento. Ese hecho es la transformación de Polifemo en el poema de Góngora: en Ovidio no ocurre ese cambio, perceptible por el paso de la profundidad de la voz del bajo a la ligereza del tenor en el trance de cortejar a la amada. En las *Metamorfosis*, Polifemo nunca deja de ser una figura unidimensional encargada de transmitirnos una especie de terror primigenio, volcánico. El mérito de don Luis consiste en haber practicado una especie de torsión en el canon petrarquista para afinar, con portentosa precisión, la psicología de los tres personajes de la fábula; en el caso del cíclope, en haberlo investido de rasgos provenientes de ese canon

para precisar y profundizar su condición de enamorado.

En *La Circe*, Lope pone en boca del cíclope una curiosa comparación entre su voz de bajo y la fea voz, tipluda y débil, de su rival en amores, el hermoso Acis (el “venabla de Cupido” del poema gongorino). Eso dice Polifemo con mal disimulado rencor acerca de la tesitura de su rival:

Si canta ese rapaz, sutil parece
su voz de grillo negro en verde trigo...

Varios poetas de los siglos de oro trataron el tema. Me ocuparé solamente de uno de ellos; ya mencioné a Luis Carrillo y Sotomayor y al inmenso Lope de Vega. Aquí me interesa comentar, brevemente, lo hecho por Cristóbal de Castillejo en la primera mitad del siglo XVI en su papel de traductor de Ovidio, y en especial del Canto de Polifemo.

Esa traducción posee gracia castiza; la forma estrófica escogida por Castillejo lo muestra con claridad: redondillas con un verso supernumerario de cuatro sílabas; es decir; una redondilla con el añadido de un pie quebrado tetrasílabo.

La traducción ovidiana de Castillejo es muy simpática; pero no se condice con la imagen habitual de los clásicos: tiene un aire demasiado popular o popularista. No debería discutirse la legitimidad de las decisiones formales de Castillejo ante Ovidio: si a él le pareció ideal el octosílabo para poner en él el Canto de Polifemo, sus razones tenía; es posible poner esas razones en la cuenta de su anti-italianismo, es decir: de su oposición a las renovaciones emprendidas por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega al importar y adaptar los versos italianos al ámbito español. El virgilianismo de Garcilaso quedó establecido para siempre en sus églogas; ecos del canto polifémico, de raigambre ovidiana, son claramente perceptibles en la Égloga primera, en los ofrecimientos de Salicio a la esquiva Galatea, en combinación con tópicos virgilianos muy diáfanos. A Castillejo, su decisión de traducir pasajes de las *Metamorfosis* debió parecerle una buena oportunidad para establecer un contraste entre el verso tradicional español, el octosílabo, y los

nuevos módulos de versificación y estrófica; de ahí sus redondillas ovidianas.

En la pluma traductoril de Castillejo, la tesitura de Polifemo es plenamente española. Podría ser el canto sencillo y un poco apicarado de uno de los personajes rústicos de las *Soledades*, un serrano o un pastor joven y enamorado; podría ser el *cante* de un requiebro campesino andaluz o castellano. He aquí algunos versos, del principio del Canto:

Hola, gentil Galatea,
Más alba, linda, aguileña
Que la hija de la alheña.
Que como nieve blanquea:
Más florida
Que el prado verde, y crecida
Mucho más, y bien dispuesta,
Que el olmo de la floresta
De la más alta medida;
Más fulgente
Que el vidrio resplandeciente;
Más lozana que el cabrito
Delicado, ternecito.
Retoçador, diligente...

Es un Ovidio plenamente españolizado. Cristóbal de Castillejo ha pasado a las historias de la literatura española como el opositor más acerbo a la revolución italianizante. Leídas con atención, sus pullas a Garcilaso y Boscán tienen más bien un aire jocosero; no era el suyo un talante particularmente agresivo o polémico. Este punto ha podido ilustrarse, me parece, con la simpática traducción polifémica citada hace un momento.

En una de nuestras últimas conversaciones, dos días antes de su trágica muerte, mi sobrino, Iván Lombardo Huerta (1966-2008), melómano apasionado, me transmitió, ante una consulta mía sobre esos temas, la siguiente noticia sobre el *bel canto*: los bajos operáticos Nicola Rossi-Lemeni e Ivan Rebroff, entre otros, eran capaces de abarcar con la voz registros muy amplios y conseguían hacerlo sin deformaciones extremas, inconvenientes. Es decir: podían cantar como tenores, aun cuando lo hicieran en contextos burlescos de “ópera bufá”. **U**