

LOS POETAS “METAFISICOS” Y EL BARROCO

La poesía metafísica inglesa del siglo XVII plantea a la crítica moderna problemas de difícil solución. Cronológicamente corresponde, aproximadamente, al florecimiento del barroco en Europa continental. Pero muchos críticos del mundo anglo-sajón rechazan, apenas esbozada, la idea de considerar las obras de los poetas metafísicos como la versión inglesa de la literatura barroca. Hay, es cierto, motivos de utilidad práctica y aún de tradición crítica para continuar empleando el adjetivo “metafísico” —término bastante ambiguo— para calificar a poetas como Donne, Herbert o Crashaw, (1) pero no debe descartarse la posibilidad de establecer las relaciones que pueda haber entre esta poesía y el marinismo italiano o el conceptismo español, por ejemplo.

Resulta interesante comprobar que, a pesar del terminante rechazo de la idea de barroco con referencia a los metafísicos, los críticos ingleses parecen más inclinados a hablar de barroco cuando se trata de Richard Crashaw. Douglas Bush en *English Literature in the Earlier XVII Century* (2) define la poesía barroca en Inglaterra como “poesía a lo Crashaw”. Y M. M. Mahood en *Poetry and Humanism* (3) habla de un “modo barroco” que prevaleció como expresión estilística en el siglo XVII.

(1) El término aplicado a estos poetas comenzó a circular ya en el siglo XVII. El primero en usarlo fue William Drummond y después Dryden, pero quien le dio el “espaldarazo” consagratorio fue Samuel Johnson, aunque su opinión sobre ellos fue desfavorable.

(2) Oxford, 1945.

(3) Londres, 1950.

Pero usar el adjetivo "barroco" para los poetas metafísicos no aclara demasiado el panorama, pues dicho término plantea otro arduo problema. El estudio del barroco, en efecto, ha dado motivo a numerosas investigaciones, (4) de dispar resultado y muy diverso valor. Para hablar de él es necesario analizar las ideas de René Wellek como punto de partida, ya que fue el primero en estudiar la validez del término en la investigación literaria. Al respecto opina que el barroco es un movimiento general en toda Europa, limitado cronológicamente al período que se extiende desde las últimas décadas del siglo XVI hasta promediar el XVII. Opina también que si se califica de barroca toda la cultura de aquel lapso, se verá con mayor claridad que "Sir Thomas Browne y Donne, Góngora y Quevedo, Gryphius y Grimmelshausen tienen algo en común". Al tratar de definir el barroco, insiste en analizarlo desde un punto de vista que establezca "correlaciones entre los criterios estilísticos e ideológicos", es decir, que no cree que baste con un mero enfoque formal. Wellek ve una indudable relación entre la imagen emblemática y la creencia del siglo en un constante paralelismo entre macrocosmos y microcosmos. El simbolismo sensorial de los emblemas es uno de los vehículos de expresión de esa creencia del siglo en un vasto sistema de correspondencias entre macro y microcosmos.

El artículo de Wellek excitó aún más el avispero de la crítica literaria y pronto los esfuerzos por definir el barroco se sucedieron en toda Europa continental. La crítica inglesa y norteamericana, en su mayoría, no participó en la empresa pues, a pesar de las opiniones aisladas de críticos como Bush, Mahood y Austin Warren, la tendencia predominante era considerar los metafísicos como una expresión literaria exclusivamente inglesa y el barroco como un problema "continental". Hay que esperar hasta 1951 para encontrar una tentativa se-

(4) Ver al respecto el artículo de HELMUT HATZFELD "A Clarification of the Baroque Problem in Romance Literature", *Comparative Literature*, I (1949), en el que analiza las diversas opiniones de los críticos desde 1887 hasta 1947.

ria de vincular los metafísicos insulares con el barroco europeo. Ese año Joseph Anthony Mazzeo publica en *Romanic Review* "Una teoría del siglo XVII sobre la poesía metafísica" (5) donde presenta las opiniones de los teóricos "secentistas" —Gracián, Tesauro, Sforza-Pallavicino— sobre la naturaleza de la poesía. Al año siguiente aparece, en *Modern Philology*, "Una crítica a algunas teorías modernas sobre la poesía metafísica", (6) artículo en el que analiza y refuta los criterios contemporáneos para estudiar esa expresión poética. En "La poesía metafísica y la poética de las correspondencias" (7) redondea su pensamiento y nos ofrece un calificativo —éste de "la poética de las correspondencias"— para la literatura que se llama metafísica en Inglaterra, conceptista en España, preciosista en Francia, marinista en Italia. Y finalmente, en "La analogía universal y la cultura del Renacimiento" (8) completa su enfoque literario con el panorama cultural.

La teoría poética del "seicento".

Mazzeo comienza contraponiendo la teoría poética del "seicento" y la del final del Alto Renacimiento. (9) Ambas teorías, señala, invocaban a Aristóteles, pero mientras los teóricos renacentistas se basaban en la *Poética*, los "secentistas" recurrían a la *Retórica* y, en especial, al libro tercero que contiene la teoría de la metáfora. Para los primeros, la poesía es la imitación de la realidad, es decir, la presentación de las características de la naturaleza humana y de los acontecimientos humanos. Por lo tanto, la función del poeta es expresar con "elocuencia" la "doctrina" que la historia le provee. Resulta, pues,

(5) *The Romanic Review*, 1951, vol. 42, p. 245.

(6) *Modern Philology*, agosto 1952, mayo 1953, vol. 50

(7) *Journal of History of Ideas*, 1953, p. 221.

(8) *Journal of History of Ideas*, 1954, p. 299.

(9) Debe recordarse que Werner P. Friedrich (citado por Hatzfeld) habla del siglo XVII como de un Contra-renacimiento (artículo *aparecido* en *English and Germanic Philology*, XLVI, 1947). Críticos posteriores han retomado este concepto para definir el siglo XVII.

clara la prevalencia del contenido sobre la forma en tal enfoque. En la *Retórica* Aristóteles destaca, en cambio, la importancia del buen estilo que “hace” el discurso, aun cuando éste carezca de sentido. Los más importantes teóricos del seicientos se basan en tales palabras para estudiar la expresión poética, y de ahí que la forma, la expresión, se convierte en el elemento fundamental de la obra de arte. Mazzeo recurre a Baltasar Gracián, a Emmanuele Tesauro, al Cardenal Sforza-Pallavicino, a Pierfrancesco Minozzi y a Matteo Pellegrini para estudiar la teoría poética del “seicento”. Todos ellos consideran que la facultad poética se identifica con el ingenio, al que definen como la capacidad humana de crear metáforas y descubrir similitudes e identidades. Paralelamente con esta definición, pervive la interpretación tradicional que lo describe como la facultad que ornamenta la expresión llana y simple. Como consecuencia de esta doble acepción de la palabra ingenio, dos enfoques de la metáfora subsisten en el siglo XVII. Quienes se apoyan en la definición renacentista de ingenio, caracterizan la metáfora como la modificación u ornamentación de un decir llano. Los secentistas, en cambio, creen que se trata, al decir de Baltasar Gracián, de “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”, y prefieren utilizar la palabra concepto cuando así definen a la metáfora. Pallavicino llega a sostener que la función más importante del concepto es la de mostrar cómo cosas que aparecen desconectadas son, en realidad, similares, lo cual provoca admiración en quienes lo perciben. Para Tesauro la similitud es la madre del ingenio y la metáfora, y sostiene que el propósito del concepto es el de establecer ocultos paralelismos al descubrir maravillosas similitudes. Esta admiración provocada en los observadores es condición indispensable del concepto, pero requisito aún más importante es que los elementos —o “extremos”, para Gracián— deben elaborarse de manera tal que den sensación de unidad. El mérito artístico del concepto no depende de la calidad de los elementos que lo componen sino de la función normal que el todo cumple den-

tro del poema. Se ve aquí claramente la importancia de la forma sobre el contenido para los teóricos "secentistas".

Mazzeo resume en estas palabras la actitud "secentista" con respecto a la obra de arte: "En virtud del énfasis dado a la originalidad de la "forma" y su poder exclusivo de conferir mérito estético a la obra de arte, los críticos del siglo XVII permitían que la personalidad del autor tuviera un papel más importante en el proceso creativo. La relación entre el objeto y su representación había sido relativamente simple en la crítica del "cinquencento". Para nuestros teóricos, la relación era más compleja. Por su tarea de establecer las correspondencias existentes entre los objetos, por su poder de "unir", el poeta creaba a la vez el objeto y la obra de arte. Lo verdadero —en el sentido en que la historia trata de establecer lo verdadero— dejaba de ser elemento importante para la poesía. El poeta, en algún sentido, corregía los defectos de la naturaleza que debía ser explorada y cuyos objetos debían ser "unidos" para que ella adquiriera realidad poética y también realidad conceptual. El arte era, por lo tanto, la elaboración de la experiencia y no su mera representación. El papel más pasivo del poeta para la crítica renacentista que había hecho que su personalidad desapareciera en la obra de arte, es reemplazado por la actitud "secentista" que le asigna una función más activa y creadora. El "ingenio", por medio del concepto, dio "forma" a la obra de arte y se convirtió en instrumento para la creadora exploración de la realidad" (10). Para Tesauro el poder creador del poeta es análogo al de Dios pues ambos crean algo

(10) Sigue siendo un problema literario el definir la íntima naturaleza de la metáfora y para mostrar la sagacidad de los teóricos del siglo XVII, Mazzeo cita a Morris Cohen, quien también hace un enfoque que podría llamarse funcional de la metáfora. Este filósofo norteamericano (1880-1947) dice en su *Preface to Logic* que las metáforas no son meros artificios para trocar la expresión en más poética y vívida, sino que son vehículos para la comunicación de nuevas ideas. Y añade: "puede considerarse que las metáforas expresan una primitiva percepción de identidad —a menudo vaga y confusa— que posteriores procesos de discriminación, trasformarán en una clara aserción de identidad o en el descubrimiento de elementos comunes entre los objetos".

de la nada. De allí que, en la opinión del teórico "secentista", el mundo es un poema metafísico compuesto por un poeta metafísico que se expresa en metáforas (11). El universo todo manifiesta en conceptos, en ingeniosas metáforas —que son los objetos naturales—, su relación con el creador.

La "forma mentis" del siglo XVII

Mazzeo observa perspicazmente que el lenguaje poético no era de uso exclusivo de los poetas del siglo XVII, pues también los filósofos y los científicos se sintieron atraídos por la contemplación estética y utilizaron un vocabulario poético para exponer sus teorías. A su vez, los poetas se sintieron atraídos por las disquisiciones filosóficas, las teorías científicas o cuasi-científicas y los problemas especulativos creados por los nuevos experimentos a partir del siglo XVI (12).

Esta inter-relación entre poesía, ciencia y filosofía lleva a Mazzeo a hablar de la existencia de una "forma mentis" común a todo el ámbito intelectual, es decir, que hasta mediados del siglo XVII el mundo del saber es un mundo homogéneo del que participan escritores, científicos, filósofos, teólogos. (13). El resquebrajamiento de ese mundo se producirá solamente a partir de la segunda mitad del siglo cuando el método experimental comience a parcelar la cultura mediante la creación de tabicadas especialidades. Lo cierto es que hasta Descartes, cuyo influjo no se hace sentir sino a partir de 1650, el área de la realidad experimental "descubierta" por el Renacimiento, no puede ser investigada experimentalmente por la falta de un método que se adecue a su objeto. Lo paradójico, entonces, de esta primera mitad del siglo XVII es que urde un enfoque neo-platónico para estudiar el nuevo mundo de

(11) Tesaurus define a Dios como un "arguto favellatore".

(12) Con respecto al influjo que el mundo científico ejerce sobre la literatura debe consultarse a Marjorie Nicolson: *The Breaking of the Circle y Voyages to the Moon*.

(13) Recuérdese que Descartes fallece en 1650.

la experiencia. Dada la actitud "esteticista" de los hombres de aquel siglo resulta lógico que se sintieran atraídos por los mitos platónicos y que utilizaran las teorías de analogías universales, afinidades cósmicas, macrocosmos y microcosmos como métodos de investigación, y dada la importancia que el Renacimiento asigna al hombre, el saber se convierte, en una buena medida al menos, en el estudio del hombre, microcosmos. Pero lo anacrónico de este criterio es que quiere investigar el macrocosmos por simple analogía con el microcosmos. Además, mediante técnicas analógicas, el hombre del siglo XVII trata de conceptualizar la divinidad desde un punto de vista diferente: un Dios inmanente que se manifiesta en las afinidades cósmicas universales y en la básica identidad que une todas las cosas.

Las metáforas como elementos exploratorios de la realidad.

Aceptado tal enfoque "secentista" de la realidad, resulta natural que los poetas de este período trataran de expresar esas correspondencias que señalaban la básica identidad que une todas las cosas. De ahí, entonces, la utilización de las metáforas que —vuélvase a Gracián— "exprime (n) la correspondencia que se halla entre los objetos". Se ve claramente que estos artificios poéticos pierden su valor de ornamento para convertirse en elementos que podrían llamarse funcionales, puesto que sirven de instrumentos exploratorios de la realidad, dado que "expresan una primitiva percepción de identidad", según dice Morris Cohen.

Los críticos, con Samuel Johnson a la cabeza (14), que no comparten la teoría poética del siglo XVII, han tildado la poesía del "seicento" de abstrusa, esotérica y desvirtuadora de la realidad. Sin embargo, ya en la devastadora —y bastante injusta, por cierto— crítica del doctor Johnson se reconoce el principio fundamental que distingue a los metafísicos de sus

(14) SAMUEL JOHNSON (1709-1784) fue el primer gran crítico que negó importancia y hasta razón de ser a los metafísicos.

antecesores (y también de quienes les sucederán cronológicamente). En su ensayo sobre Cowley en *Vidas de los poetas ingleses* dice que el ingenio —que opina, irónicamente por cierto, “abunda” en los metafísicos— “puede ser considerado con más rigor y propiedad como una clase de *discordia concors*, una *combinación de imágenes disímiles*, o un *descubrimiento de ocultos parecidos entre cosas aparentemente diferentes*”. (15) Johnson, que no le encuentra motivo a tal expresión poética, critica a los metafísicos muy acerbamente.

Valoración de la teoría de Mazzeo.

El valor de los artículos de Mazzeo radica, precisamente, en su demostración de que los poetas “secentistas” —ya fueran ingleses, españoles, franceses o italianos— se expresan de la manera que lo hacen porque ella responde al enfoque de la realidad vigente en ese momento. Por primera vez se ofrece una explicación de esta poesía basada en la actitud filosófica de los contemporáneos y justificada por las teorías poéticas de Gracián, Tesauro, Pellegrini, Sforza-Pallavicino y aún por conceptos de G. Bruno (16). Otra ventaja de esta teoría de las correspondencias como explicación de la poesía de la primera mitad del siglo XVII es que resulta válida para los metafísicos, los conceptistas, los preciosistas, los marinistas. Y el problema del barroco queda así resuelto con un enfoque cosmo-vital profundo y no con una mera razón formal. Mazzeo fundamenta en forma exhaustiva y convincente su punto de vista con abundantes citas y referencias de los teóricos “secentistas”. Tiene además un poder de convicción extraordinario, resultado, en parte, de su clara prosa inglesa.

ANITA MONNER SANS DE HERAS

Agüero 2079, Buenos Aires

(15) El subrayado es mío.

(16) Ya Miss Rosamond Tuve volvió sus ojos al siglo XVII en busca de una explicación, pero atribuyó el estilo metafísico a la influencia de la lógica de Ramus. Mazzeo mismo rebate tal punto de vista por considerarlo parcial y forzado.