

IMITACIÓN, REESCRITURA, TRASLACIÓN: UNA APROXIMACIÓN AL
GLOSARIO GONGORINO DE ÓSCAR CASTRO

*IMITATION, REWRITING, "TRANSLATION": AN APPROACH TO ÓSCAR
CASTRO'S GLOSARIO GONGORINO*

Felipe Joannon
Università degli Studi di Roma Tor Vergata
fgjoannon@gmail.com

RESUMEN

El artículo propone una interpretación de la primera obra póstuma de Óscar Castro, el *Glosario gongorino*, publicado a modo de homenaje en 1948, con ocasión del primer aniversario de la muerte del poeta. Mediante un análisis comparativo entre los poemas que componen esta obra y los sonetos de Luis de Góngora cuyo último verso Castro glosa, se intenta definir el tipo de ejercicio poético que caracteriza a este opúsculo encomiástico. Para tal efecto, se presta atención a la reivindicación de la figura de Góngora que llevó adelante la generación española del 27, así como al papel que jugaron en la poesía chilena de los años 30 los denominados "poetas de la claridad".

PALABRAS CLAVE: Óscar Castro, Luis de Góngora, Generación del 27.

ABSTRACT

The article offers an interpretation of the first posthumous work of the poet Óscar Castro, the *Glosario gongorino*, published as an homage in 1948 on the first anniversary of his death. Through a comparative analysis between the poems that compose this work and the sonnets of Luis de Góngora whose last verse Castro glosses, we aim to define the type of poetic exercise that characterizes this encomiastic opuscle. To this end, attention is paid to the recognition of the figure of Góngora carried out by the Spanish generation of 1927, as well as to the role played in Chilean poetry of the 1930s by the so-called "poets of clarity".

KEY WORDS: Óscar Castro, Luis de Góngora, Generation of 1927.

Recibido: 15 de enero 2023.

Aceptado: 27 de marzo 2024.

Frente a su temprana muerte en 1947, los amigos y escritores cercanos de Óscar Castro debieron sentir una conmoción similar a la que, con un alcance de otra proporción y en circunstancias decididamente trágicas, experimentó la comunidad de habla hispana cuando se enteró del asesinato de Federico García Lorca, en 1936¹. A solo 37 años, uno menos que el poeta granadino, una fuerte tuberculosis puso fin a los días del principal poeta de Rancagua, tronchando prematuramente una obra literaria en plena ascensión, y que había comenzado, precisamente, con un sentido homenaje al vate de la generación del 27. Su *Responso a García Lorca*, en efecto, había suscitado la entusiasta admiración de Augusto D'Halmar, uno de los escritores más influyentes de la época, abriéndole una puerta al medio literario chileno, por entonces en uno de sus períodos más fecundos.

Como un eco elegíaco de los homenajes que los miembros de La Residencia prodigaron a Lorca, el grupo rancagüino de “Los Inútiles”² quiso hacer otro tanto por quien fuera su propio centro de gravedad. Entre los actos conmemorativos dedicados al poeta, uno de ellos sobresale por su importancia literaria: exactamente un año después de su muerte, aparece, en una bella y breve edición (Talamí, 1948), un conjunto de poemas que Castro mantenía inéditos, pero a los que ya había decidido dar el título de *Glosario gongorino*. Se trata de un brevísimo opúsculo formado por doce sonetos que buscan imitar el estilo de Góngora – asoma, una vez más, la sombra de Lorca, con su “Soneto gongorino...” –, que tienen la particularidad de incorporar al final del poema, a modo restricción autoimpuesta, un verso original del poeta cordobés.

La reciente publicación de dos ediciones de este poemario –una de ellas, en su versión autónoma (Gramaje, 2017), la otra, aunque también íntegra, incorporada a una nueva antología del poeta (*Para que no me olvides*, Universidad de Valparaíso, 2022)– alienta el estudio de una obra sobre la que no se ha dicho casi nada, y que, sin embargo, en virtud de su calidad lírica intrínseca, pero también en tanto puerta privilegiada para comprender el dominio que Castro exhibía de la tradición clásica española, vale la pena indagar. Las páginas que siguen buscan abrir una vía interpretativa para el *Glosario gongorino*, mediante el estudio de las cualidades de este objeto anacrónico con el que

¹ Es lo que se infiere, entre otros testimonios, del que le prodigara el principal crítico literario chileno de la época, Hernán Díaz Arrieta (“Alone”), quien afirmaba: “Su muerte constituyó una grande y universalmente lamentada desgracia para las letras nacionales. Era un ser sin enemigos, un alma desprovista de amargura, aunque vivió pobre y murió torturado por un largo mal” (*Las cien mejores poesías chilenas*, 47).

² Grupo de intelectuales y escritores surgido en Rancagua a principios de los años 30, tras la disolución del Círculo de periodistas de la misma ciudad. El grupo se reunía periódicamente para tratar asuntos literarios, los que luego eran publicados en revistas creadas por el mismo colectivo (“Nada”, “Actitud”, etc.). Entre sus miembros fundadores se cuentan: Óscar Castro, Gonzalo Drago y Félix Miranda Salas. Véase Drago (88-100).

Castro, tras la estela de la generación del 27, pretendió rendir un tributo transatlántico a Luis de Góngora.

LA OBRA POÉTICA DE CASTRO EN CHILE

La peculiaridad de la poesía de Óscar Castro³ radica en el uso preferente y fluido de la métrica, de ciertos recursos retóricos y de algunos temas específicos típicos de la tradición poética española, que el autor supo *trasladar* al mundo rural de la zona central chilena, en especial a Rancagua, de donde Castro era oriundo. Dicho de otra manera, la particularidad que el lector contemporáneo advierte en su obra lírica se explica, en buena medida, por dos factores: su grado de anacronismo, en la medida en que privilegia formas y tópicos que incluso muchos de sus contemporáneos daban ya por superados (como el romance o el soneto clásico, a menudo transidos de un aire bucólico); y por el contexto en el que surge, esto es, en Chile, y no en España, donde seguramente habría encontrado poetas más afines, como García Lorca o Miguel Hernández, que lograron dar un nuevo aire a estas formas poéticas tradicionales.

De todos modos, en el ámbito chileno, esta breve descripción de la poesía de Castro debería remitirnos inmediatamente a una figura conocida: Gabriela Mistral. También ella, en medio del auge y el entusiasmo que suscitaron las vanguardias en América Latina, optó por mantener la métrica y la rima heredadas de la tradición clásica española, y continuó elaborando una obra lírica con una impronta bastante singular respecto a la de sus coetáneos. La comunión entre ambos se ve reforzada por la preeminencia que conceden a la representación del mundo campesino americano, y de la correlativa ausencia en sus versos de la vida de ciudad. Castro admiraba a Gabriela Mistral y asumía su influencia, como se desprende de un hermoso romancillo que le dedica a la poeta (“Bajorrelieve de Gabriela”, *Viaje del alba a la noche*, 77-79).

Esta afinidad también explica la pertenencia del autor al grupo que Nicanor Parra llamaría, en 1958, los “Poetas de la claridad”, compuesto por escritores chilenos que en los años 30 constituyeron, de manera tácita, el contrapunto de los poetas surrealistas del grupo Mandrágora (Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres) y que, al mismo tiempo, encarnaron los principios opuestos a aquellos que alentaron los criterios

³ Recordemos que el escritor fue también un novelista y cuentista reconocido. Aunque sus obras en prosa exhiben una impronta personal —con tintes románticos—, estas muestran ciertas características del denominado “criollismo”, vertiente literaria chilena nacida a fines del siglo XIX con influencias del realismo y del naturalismo francés, ambientada preferentemente en espacios rurales. Cabe mencionar, por último, que Castro también incursionó en el teatro (aún permanecen inéditos los dramas “Dalila”, “Seres y sombras” y “Política”), pero sus obras no han sido aun representadas.

de selección de la polémica *Antología de poesía chilena nueva* (1935), de Anguita y Teitelboim, orientados a instalar el creacionismo vanguardista de Vicente Huidobro como piedra angular de la nueva poesía, en oposición a la vertiente “retardataria” que, de acuerdo a los antologadores, representaba Gabriela Mistral (22)⁴.

En efecto, en medio del ímpetu con que irrumpen estas poéticas de vocación innovadora, Parra recuerda la aparición, sin duda menos ruidosa, de una antología con prólogo de Tomás Lago publicada por la Sociedad de Escritores de Chile en 1938, en la que se da espacio a la “poesía diurna”, que por entonces el mismo antipoeta practicaba. A veinte años de tal acontecimiento, Parra se pregunta: “¿Qué laya de sujetos eran los poetas antologados por Tomás Lago? [...] ¿Qué era lo que nos hacía considerables a los ojos del antologador?”; a lo que responde:

La mera virtud poética, se comprende, pero dentro de ella, *el canon de la claridad conceptual y formal*. A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público. Oscar Castro, el más afortunado del grupo, figuraba en los repertorios de todas las recitadoras profesionales y privadas (181).

Sin duda, la claridad conceptual y la precisión formal son dos atributos evidentes de la poesía de Castro, como tendremos la oportunidad de observar en los poemas que citaremos más adelante. Un manejo formal que recuerda el talento versificador de Rubén Darío y su dominio de una amplia gama de estrofas. En *Viaje del alba a la noche* (1940), por ejemplo, el segundo libro de poemas del autor, confluyen romances, sonetos, romancillos con versos de diversa extensión, cuartetos eneasílabos, alejandrinos, en fin, una oferta estrófica tan variada como la de *Cantos de vida y esperanza*. En el ámbito conceptual, la frontera interpretativa de la poesía de Castro viene dada por metáforas que siempre es posible descifrar, lo que permitió al poeta acceder a una audiencia más vasta que la de sus pares vanguardistas.

En todo caso, el objetivo de la ponencia de Parra —pronunciada en el marco de los célebres encuentros de escritores organizados por la Universidad de Concepción a fines de los cincuenta— consistía, más que en reivindicar una vertiente descuidada de la poesía chilena, en afirmar que tal posición constituía un buen punto de partida para luego

⁴ Aun hoy, la de Anguita y Teitelboim es quizá la antología más famosa de la historia de la poesía chilena. Parte de su perdurable éxito se debe al modo en que se vieron involucrados los principales actores del ámbito literario local. Huidobro, que figuraba como el principal de los poetas, se trenzó en una agria polémica con Pablo De Rokha, en la que también intervino Neruda, a la distancia. Mistral fue dejada fuera por “retardataria”, y el crítico chileno más importante de la época, Alone, tildó de “preciosos ridículos” a los jóvenes antologadores.

alcanzar una madurez poética que supiera captar el sentir de los nuevos tiempos. Y ahí estaba, en efecto, la misma obra de Parra para demostrarlo: la evolución de su poesía desde *Cancionero sin nombre* hasta *Poemas y antipoemas* era visible, y daba testimonio del modo en que se podía pasar desde una poética “espontánea” y deudora de la tradición hacia una veta que incorporase los principios del “bando opositor”. Al respecto, afirma: “Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. Pero ellos también tuvieron que cedernos un poco de terreno a nosotros” (183).

Pero si Parra, sin renegar del todo de sus inicios, fue un maestro en adaptar su poesía a medida que cambiaban los tiempos, no puede decirse lo mismo de Óscar Castro, el cual, aun manifestando un espíritu abierto y realizando ciertas incursiones en la poesía de verso libre, siempre mostró mayor destreza y gozó de mayor libertad en el seno de las restricciones (métricas, rítmicas, tópicas) que le ofrecía la tradición. Al menos en sus cortos años de vida. Quién sabe si una muerte menos temprana hubiera permitido al poeta rancagüino darle un giro a su poesía tradicional.

ÓSCAR CASTRO Y EL CANON ESPAÑOL

Volviendo a los orígenes de su poesía, conviene destacar que el modo en que Castro asume la tradición literaria española está ligado a un momento histórico preciso: la guerra civil que asoló a ese país en el último lustro de la década del 30. El impacto que el conflicto tuvo en el mundo occidental, y, en especial, en los países de habla hispana, puede calibrarse cuando se observa la conmoción que generó el asesinato de García Lorca en una pequeña ciudad de provincia como Rancagua, situada en el país americano más alejado de España. De acuerdo con el escritor Gonzalo Drago, miembro del grupo “Los inútiles” y amigo íntimo de Óscar Castro, “El nombre y el espíritu de Federico García Lorca flotaba en el ambiente, saturaba el aire con olor a pólvora y sangre. [...] En los muros de las calles de Rancagua, manos anónimas escribían su nombre de pila: ‘F-e-d-e-r-i-c-o’” (35-36)⁵.

Castro, joven admirador del poeta español, compone conmovido, a los 26 años, un romance con el título de *Responso a García Lorca*. El poema será leído y celebrado en

⁵ Isolda Prodel, esposa de Óscar Castro, deja constancia en la biografía que le dedica a su marido, de la resonancia que los acontecimientos de esta guerra tuvieron en él y en el resto de sus amigos escritores: “La España de aquellos días estaba envuelta en la espesa niebla de una revolución, como música de fondo se oían el ruido de tanques y metralletas; quejidos, gritos de protestas y sangre corriendo y manchando el suelo de España. Y ese dolor, de allá lejos, se repetía en el corazón de Óscar, noches enteras” (19). Además del *Responso*, Castro le dedicaría a Lorca una cantata (véase “Sombra inmortal. Cantata a Federico García Lorca”, *Para que no me olvides. Antología de Óscar Castro*, 189-208).

la velada fúnebre que el Ateneo de Valparaíso organizara para homenajear al español, y marcará un punto de inflexión en la vida literaria de Castro, quien, en adelante, mantendrá un contacto estrecho con Augusto D'Halmar, uno de los principales promotores de su obra. Tal como señala Drago, la suerte del poeta rancagüino estuvo ligada desde el inicio a la de Lorca: “Óscar Castro Zúñiga, nacido en Rancagua el 25 de marzo de 1910, era consagrado poeta en 1936, salpicado con sangre del heroico pueblo español” (32). D'Halmar, por su parte, escribirá una crónica encomiástica titulada: “Glosa a los recuerdos de un vivo y al responso a un muerto”, aludiendo, evidentemente, a ambos poetas.

La admiración que Castro prodiga a Lorca – admiración que, por supuesto, compartía con muchísimos escritores de su generación, como Nicanor Parra –, es la de un poeta que exhibe un dominio excepcional de las mismas fuentes que nutren la poesía lorquiana. Escribe Drago:

El poeta tenía buena memoria y un cabal conocimiento de la literatura española, comenzando desde Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, hasta los modernos nombres de Machado, Cernuda, Gerardo Diego, Alexandre, Alberti, Juan R. Jiménez, Miguel Hernández y García Lorca, entre otros, que por aquellos años representaban los máximos valores de la poesía peninsular (27-28).

Caba destacar, además, que el conocimiento de Castro de las fuentes españolas no se limitaba a un mero registro cognitivo. El suyo es un dominio práctico, casi artesanal, esto es, de alguien que muestra una capacidad imitativa inusual del estilo de los poetas que elige como modelos. Ello es visible, por ejemplo, en el mismo romance fúnebre dedicado a Lorca, el cual, aparte de las alusiones directas a ciertos personajes del *Romancero gitano* –“los pechos de Santa Olalla”; “la casada del romance”–, permite adivinar un timbre muy similar al que caracterizaba al poeta granadino:

Romance de luces nuevas
se abrían en su garganta.
Los ayes del cante jondo
lo lamían como llamas.
Cuando soltaba su copla
cantaba toda la España.
No murió como un gitano:
no murió de puñalada.
Cinco fusiles buscaron,
por cinco caminos, su alma.
Le abrieron el corazón
lo mismo que una granada (“Responso a García Lorca”, *Para que no me olvides*.
Antología de Óscar Castro, 43).

Este ejercicio imitativo –que Castro, al contrario de tantos, no quiso relegar a su primera juventud–, tiene su cumbre y su mayor desafío en la composición de los sonetos dedicados a Luis de Góngora. Acometiendo tal empresa, Castro no solo conseguirá contribuir con un fino homenaje al vasto corpus de poemas laudatorios consagrados a Góngora, sino que llevará el soneto chileno –en palabras de Ricardo Latcham– a un nivel hasta entonces pocas veces alcanzado por los poetas de esa tierra (2).

EL *GLOSARIO GONGORINO*

La muerte prematura y la estrechez económica a la que Castro estuvo expuesto durante su vida (Drago 41, 48, 85), explican, en buena medida, el gran número de obras que permanecieron inéditas mientras el poeta estuvo vivo. Dos de sus novelas más conocidas, *Llampo de sangre* y *La vida simplemente*, aunque ya estaban terminadas, no vieron la imprenta sino hasta inicios de la década del 50'. Lo mismo ocurre con su obra poética. Bajo el título de *Rocío en el trébol*, Isolda Prodel, la viuda de Castro, consigue reunir un amplio número de poemas que serán publicados por la prestigiosa editorial Nascimento, en 1950. Cada nueva publicación sobre el autor – y no han sido pocas hasta nuestros días⁶ – sorprende con la incorporación de poemas inéditos. Incluso la última antología, a cargo del poeta Rafael Rubio, proporciona textos a los que el público accede recién en el año 2022 (*Para que no me olvides. Antología de Óscar Castro*, 171-185).

Es significativo que la primera de sus múltiples obras póstumas sea el *Glosario gongorino*. Publicada, como se dijo, en el primer aniversario de la muerte del poeta como un homenaje de sus amigos escritores, la obra debió ser escogida, entre otras razones, por su carácter de acabada. No conocemos la fecha en que Castro habría comenzado a escribir estos poemas, pero sí sabemos, gracias a la biografía de Drago, que a los 35 años, es decir, a dos años de su muerte, ya los consideraba como una obra unitaria con un título específico, el mismo que ahora lleva.

“Doce sonetos en los cuales se ha glosado el último verso de otros tantos que escribiera Don Luis de Góngora y Argote hace más de tres siglos”, se lee a modo explicativo en la primera página, inmediatamente después del título. La alusión al tercer centenario en esta descripción – que, suponemos, proviene del mismo autor– nos recuerda cuán importante es la mediación de la generación del 27 en la lectura que Castro emprende de Góngora.

⁶ Para tener una idea del interés que el poeta ha despertado en diversas generaciones, considérese que se han escrito cinco biografías sobre Castro (González Labbé, 1948; Drago, 1973; Agoni Molina, 1983; Prodel, 1999; Cabrera Gómez, 2011). Estas a menudo incluyen poemas inéditos o material no publicado hasta entonces, como el epistolario que Drago ofrece al final de la biografía que le dedica al poeta.

Si continuamos avanzando por sus páginas, tras repasar una larga lista con los nombres de los amigos que participaron del homenaje⁷, leemos la siguiente advertencia: “La numeración romana que llevan los sonetos de Góngora es la misma que ellos tienen en el tomo XXXII de la *Biblioteca de Autores Españoles*, editada por M. Rivadeneyra en 1872” (6). No sabemos si esta advertencia fue escrita por el propio Castro o si fueron los editores los que incluyeron esta información, para orientar a quien quisiera consultar el soneto de Góngora cuyo último verso se glosa. Cabe suponer, al menos como hipótesis inicial, que de las posibles ediciones modernas que Castro pudo tener a disposición –por razones cronológicas, habría podido leer la pionera de Foulché-Delbosc (1921) y la edición de Aguilar al cuidado de los hermanos Millé (1932)–, lo más probable es que el poeta se haya valido de la de Rivadeneyra para componer sus sonetos.

Un primer dato que salta a la vista, sin embargo, es que su disposición no sigue el orden propuesto por la BAE. En efecto, el primer soneto de Castro (“Tirado por el cielo tu sendero”, 7) glosa el último verso del soneto gongorino número 51 de la edición de Rivadeneyra (“Tres veces de Aquilón el soplo airado”, 433); mientras que el sexto soneto de Castro, por ejemplo, (“Alzáronte los lirios en su plinto”, 12) toma el verso final del soneto número 2 de la BAE (“Segundas plumas son, oh lector, cuantas”, 427). Ahora bien, Castro tampoco toma en cuenta el orden cronológico de composición de los sonetos de Góngora, lo que, de paso, nos permite descartar que haya seguido el orden de las otras dos ediciones modernas⁸. No hemos advertido, tampoco, ningún artificio literario que guíe la selección (un anagrama, por ejemplo). Así pues, una primera pregunta que permanece abierta tiene que ver con el criterio utilizado para elegir y disponer los sonetos.

En cualquier caso, la decisión de ubicar el primer soneto en tal posición parece una elección acertada. En efecto, este poema constituye una buena puerta de entrada para comprender tanto el tipo de ejercicio al que apunta Castro durante toda la obra como la relación que pretende entablar con su escritor modelo. Reportemos, a continuación, el Soneto Primero tal como aparece en la primera edición, esto es, incluyendo el verso de Góngora a modo de epígrafe y destacándolo luego en cursivas en el último verso. Téngase presente que esta estructura es la misma para los otros once sonetos:

⁷ Entre los nombres figuran escritores de primera línea, como Pedro Prado, Manuel Rojas, José Santos González Vera, Augusto D’Halmar y Mariano Latorre, además de los miembros del grupo “Los inútiles”.

⁸ Tanto la edición de Foulché-Delbosc como la de los hermanos Millé ordenan los sonetos de Góngora cronológicamente (véase Matas Caballero 15).

SONETO PRIMERO

Dejamos, yo de sangre, tú de flores.
(Góngora, *Soneto LI*)

Tirado por el cielo tu sendero,
ir al lado de ti fuera osadía.
Solo dos alas ha la poesía
y en tus hombros quedaron, balletero.

Sé que por el celeste alfiletero
vas caminando, brújula del día,
y el temblor luminoso de tu vía
echa clarores en mi derrotero.

Tú por la cumbre, yo por lo profundo;
volando tú; salado de mi llanto,
pisando yo guijarros punzadores:

el que venga detrás, mire un segundo
y compare las huellas que en el canto
dejamos, yo de sangre, tú de flores (7)⁹.

Reparemos, en primer lugar, en el carácter interpelativo del soneto, marcado por el uso de la segunda persona singular, acentuada por la repetición de pronombres y adjetivos presentes casi en cada verso (tu, ti, tus, tú...). Entre las diversas dimensiones imitativas que pueden advertirse en el *Glosario gongorino* quizá la principal –en la medida en que es posible rastrearla en cada una de las doce composiciones– consiste en la adopción del mismo tono admirativo con el que el yo lírico de Góngora (y de otros poetas contemporáneos suyos), se dirigía al sujeto en sus sonetos amorosos, dedicatorios o heroicos (para usar los términos de clasificación tradicionales). Buena parte de los sonetos gongorinos escogidos por Castro son poemas dedicados a grandes señores o escritores (los Marqueses de Ayamonte, el Marqués de Velada, el Marqués de Santa Cruz, el historiador Luis Cabrera, los poetas Soto de Rojas y Ulloa Pereira); el resto –salvo la inclusión excepcional de un soneto burlesco– son sonetos amorosos. En cualquier caso, sean dedicatorios, heroicos, fúnebres o amorosos, lo importante es constatar que Castro elige siempre el último verso de los sonetos en que Góngora hace gala de su ingenio con fines encomiásticos.

⁹ En este trabajo, citaremos siempre la primera edición del *Glosario gongorino* (Talamí, 1948). Esta versión puede consultarse y descargarse íntegramente del sitio de Memoria Chilena, a cargo de la Biblioteca Nacional de Chile. Proveemos el enlace en la bibliografía.

Para adentrarnos en un análisis más detallado, leamos a continuación el primero de los sonetos de Góngora cuyo último verso incluye Castro. Se trata de un soneto de juventud compuesto en 1585¹⁰:

Tres veces de Aquilón el soplo airado
del verde honor privó a las verdes plantas,
y al animal de Colcos otras tantas
ilustró Febo su vellón dorado,

después que sigo (el pecho traspasado
de aguda flecha) con humildes plantas,
¡oh bella Clori!, tus pisadas santas
por las floridas señas que da el prado.

A vista voy (tiñendo los alcores
en roja sangre) de tu dulce vuelo,
que el cielo pinta de cien mil colores,

tanto, que ya nos siguen los pastores
por los extraños rastros que en el suelo
dejamos, yo de sangre, tú de flores (462).

Como resulta evidente, estamos ante un soneto amoroso, en el que el amante persigue en vano —desde hace ya tres años, como se deduce del primer cuarteto— a su amada Clori. Si cotejamos el soneto de Góngora con el de Castro, advertimos inmediatamente el mecanismo usado por el poeta rancagüino. En efecto, no resulta difícil descubrir una nítida equivalencia entre los tres sujetos que animan el poema de Góngora (a saber: el amante, la amada, los pastores) y aquellos que Castro invoca en el suyo: el poeta aprendiz (con el que Castro se identifica), Góngora como autor admirado y nosotros, sus lectores (o algún futuro poeta), que vamos siguiendo el recorrido literario de ambos. Se trata, a fin de cuentas, de un ingenioso ejercicio imitativo basado en la *traslación*, en el que se pone al maestro en el lugar que antes ocupaba el objeto loado.

El mismo mecanismo se advierte, por ejemplo, en el Soneto Noveno, en el que Castro glosa el último verso del soneto compuesto en 1606 con ocasión de “la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte”, según indica el epígrafe que lo acompaña. Para notar bien las equivalencias, dispongamos esta vez los textos frente a frente:

¹⁰ Los sonetos de Góngora serán citados siguiendo la edición a cargo de Juan Matas Caballero (*Sonetos*, Cátedra, 2019). Esta completísima edición provee, además, de todos los elementos necesarios para interpretar correctamente cada uno de los sonetos.

[Góngora]

Velero bosque de árboles poblado
que visten hojas de inquieto lino;
puente inestable y prolija que vecino
el occidente haces, apartado:

mañana ilustrará tu seno alado
soberana beldad, valor divino,
no ya el de la manzana de oro fino
griego premio, hermoso, mas robado:

consorte es, generosa, del prudente
moderador del freno mexicano.
Lisonjeen el mar vientos segundos,

que en su tiempo (cerrado el templo a Jano,
coronada la paz) verá la gente
multiplicarse imperios, nacer mundos (786).

Soneto Noveno [Castro]

No de guerreras naves almirante,
apenas capitán de las estelas
del estrellado cielo en que rielas
con afiladas proras de diamante.

No con voz de cañones, detonante,
conquistabas los orbes cual parcelas;
tan solo preñador viento de velas,
conducía tus sueños adelante.

No la de acero espada fue tu signo,
sino apenas la frágil, blanda pluma,
escala entre la luz y los profundos

abismos de la tierra. ¡Oh varón digno,
hoy miro, tras tu mar, rota la bruma
multiplicarse imperios, nacer mundos! (15).

Siguiendo la misma matriz del Soneto Primero, este ejercicio de traslación supone situar a Góngora en el lugar de los marqueses y al poeta aprendiz en el lugar que antes ocupaba el poeta admirado, conservando, en este caso, el léxico marítimo y recurriendo a la metáfora de la literatura como descubridora de nuevos mundos. Un recurso de traslación que aquí se vuelve más explícito, en la medida en que se alude a un traslado espacial (el cruce del Atlántico) y, sobre todo, en cuanto relata su propia historia: Góngora y la literatura española llegan al Nuevo Mundo con una pluma (el idioma español), de la que se servirán los poetas de las futuras naciones del continente Americano; entre ellos, el propio Castro, que está escribiendo su soneto con la pluma de Góngora¹¹.

A nivel retórico, nótese la ingeniosa imitación por parte de Castro de un recurso típicamente gongorino, a saber, el de expresar una idea comenzando con una negación (“No A, sino B”), presente en el séptimo verso del soneto imitado: “no ya el de la manzana de oro fino / griego premio, hermoso, mas robado”. Imitación ingeniosa, y no meramente formal, puesto que Castro echa mano de este recurso para acentuar la alabanza marcando la oposición, tal como lo hace Góngora, quien, mediante la alusión al mito griego del rapto

¹¹ La posibilidad de extender la interpretación hasta alcanzar la noción de *translatio imperii* sin duda es seductora, pero no resiste un análisis más fino. Castro no pretende con su obra poética contribuir a una noción en la que las letras hispanoamericanas suplanten el modelo de la península Ibérica, sino que optará siempre por una posición cercana a la gratitud respecto de la tradición poética de España.

de Helena por parte de Paris, ensalza la generosidad y la libertad con que la marquesa acompaña al marqués en esta empresa¹². Análogamente – y otorgándole un énfasis mayor mediante la repetición de la fórmula al inicio de los cuartetos y del primer terceto – Castro intensifica el encomio al elevar la labor de la literatura por encima del de la conquista, en una inversión del tópico cervantino de las armas y las letras. Castro se permite, en efecto, una sutil crítica al colonialismo, al destacar que la poesía puede alcanzar el mismo objetivo que la empresa española (“multiplicar imperios”), pero sin recurrir a la fuerza. Este último añadido de sentido hace de este soneto uno de los más logrados del poemario.

En realidad, siendo ejemplares, los sonetos uno y nueve de Castro representan la cima de la imitación en el *Glosario gongorino*. De hecho, una primera clasificación de los sonetos podría realizarse precisamente en base a los diversos tipos o grados de emulación: desde el simple uso del último verso para *imitar* el estilo de Góngora, desatendiendo el sentido general del soneto gongorino –como en el Soneto Octavo, cuyo tono melancólico y romántico en nada se corresponde con el soneto de tonalidad burlesca del cual se toma el verso (“¡A la Mamora, militares cruces!”)–; pasando por la verdadera glosa, en el sentido de explicación o comentario, del poema de referencia –es el caso del Soneto Séptimo, que en cierta forma *reescribe* el poema que comienza por el verso “Verdes juncos del Duero a mi pastora”, o el del Soneto Undécimo, que hace otro tanto con el soneto que Góngora dedica a Soto de Rojas (“Poco después que su cristal dilata”)–; hasta llegar al mecanismo de *traslación* que ya hemos comentado en los sonetos arriba copiados, que implican un nivel superior de imitación, pues sobrepasan la mera ejercitación poética mediante el añadido de un nuevo significado.

En síntesis: la imitación libre, la glosa o reescritura y el recurso a la traslación, son los tres niveles que dan cuenta, en modo ascendente, de la gama imitativa que puede encontrarse en el *Glosario gongorino*, y representan una de las múltiples formas en que pueden clasificarse los doce sonetos con que Castro pretendió elogiar a Góngora.

ENTRE DARÍO Y HUIDOBRO

Además del eje imitativo, existen otras dos constantes en este poemario que vale la pena destacar, en la medida en que dialogan con el contexto poético específico del autor. Ellas se manifiestan en la percepción que Castro tiene de la poesía de Góngora, o al menos de aquella parte de su obra que le interesa rescatar.

La primera de ellas consiste en resaltar el aspecto idealizante, en desmedro de otras vertientes –como la satírica y la burlesca– que marcaron la producción del cordobés. El Soneto Primero que reportamos más arriba es un ejemplo entre muchos: el sendero de

¹² Véase la explicación que da Juan Matas Caballero a estos versos, en su citada edición de los *Sonetos* de Góngora (788).

Góngora va “por el cielo” (v. 1), “por la cumbre” (v. 9), y sería una temeridad del poeta discípulo (como la de Faetón) intentar aproximarse a él. En el Soneto Segundo, se dice de Góngora que vivió “en el mundo [...] por destierro” (p. 8, v. 11); en el Soneto Tercero, se propone la imagen del poeta abstraído de la realidad (“Por el mundo cruzaste pensativo / con una hueste de ángeles al lado”, p. 9, vv. 3-4) y el Sexto hace lo propio en el primer terceto (“De tanto andar entre estelares luces, / La costumbre perdió tu planta ardiente / Del terrestre camino y de sus huellas”, p. 12, vv. 9-11). Por otra parte, esta brecha que el poeta chileno percibe entre el mundo ideal que crea y habita Góngora y la realidad prosaica en la que está condenado a vivir, parece indicarnos, según Castro, una de las razones por las que su obra poética fue relegada a un segundo plano durante los siglos XVIII y XIX (“tu limosna de estrellas no han querido / [...] / Pero ya tu fanal alto levanta / tu nombre de centellas coronado”, Soneto Décimosegundo, vv. 6.9-10). En línea con la reivindicación de su figura que capitalizó la generación del 27, los sonetos del poeta chileno cantan la consagración absoluta de Góngora acentuando su veta idealizante e ignorando el repertorio más circunstancial de su producción¹³.

Alone, en uno de los pocos comentarios que conservamos del *Glosario gongorino*, sugiere que tras la apariencia solemne de los sonetos de Castro podría esconderse cierta ironía (“*Glosario gongorino*, doce sonetos por Óscar Castro”, 42). Esta conjetura tiene el mérito de advertir contra una identificación total entre el autor y el hablante lírico, especialmente en una obra que se presenta a sí misma como un ejercicio poético, pero tiene el defecto de no pasar de una intuición a la que no le sigue prueba alguna. Nos parece, antes bien, que Castro aquí refleja, además de la influencia de Lorca y los demás poetas españoles, la del modernismo de Darío, con su defensa de una lírica aristocratizante. Aunque Castro no desdeñó el canto a lo popular campesino –que más bien fue la norma de su producción poética– en estos doce sonetos quiso, en nuestra opinión, asumir la huella dariana, tanto en la elección del léxico como, precisamente, al adoptar el elogio de una poesía idealizante. Cabe recordar que con el tríptico “Trébol”, incluido más tarde en *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), el nicaragüense había sido “el primer poeta moderno [...] que defiende la causa de Góngora” (Carreira 62). En efecto, los tres sonetos que Darío dedica a Velázquez y a Góngora no pasaron inadvertidos a los poetas del 27 (Alonso 253), y seguramente fueron leídos por Castro.

Una segunda imagen recurrente es la del poeta como creador de mundos. Lo notamos en el Soneto Noveno que copiamos más arriba, en el que se asocia la empresa de la Conquista con el universo que Góngora lega a sus lectores (“hoy miro, tras tu mar,

¹³ Al respecto, cabe citar el juicio de Jorge Guillen sobre las *Décimas* del poeta, abocadas a temas más circunstanciales y prosaicos: “El Góngora más próximo a la singularidad de la circunstancia histórica: el Góngora menos gongorino: el Góngora de más difícil lectura: en la jerarquía poética, el peor Góngora” (en Pezzini, 6).

rota la bruma / Multiplicarse imperios, nacer mundos” v. 14). El Soneto Segundo recurre a la figura del taumaturgo, que hace florecer “gavilanes y lirios y planetas” (p. 8, v. 10), mientras que el Soneto Quinto nos presenta al poeta en el lugar del dios creador (“Al forjador de cielos y universos, / no en días seis, sino en instante breve”, p. 11, vv. 1-2).

Aunque la concepción del poeta como creador de mundos puede remontarse siglos en la tradición occidental, el énfasis con que aquí se la aborda nos remite a la posición de uno de los poetas chilenos más influyentes de la época. El creacionismo de Huidobro –recordémoslo: el autor con mayor presencia en la *Antología de poesía chilena nueva* (1935)– resuena en estos versos de Castro. El Góngora que emerge del *Glosario gongorino* responde a la descripción del poeta que Huidobro realiza en su *Arte poética*: “un pequeño dios” (v. 18), que “inventa mundos nuevos” (v. 6) y que, antes que cantar a la rosa, prefiere hacerla “florecer en el poema” (v. 15). Aquí parece cumplirse la afirmación de Parra que ya citamos: aun siendo un poeta “de la claridad”, en la orilla opuesta de los vanguardistas, Castro no fue inmune al influjo que estos ejercieron en la poesía chilena. Para seguir adelante fue necesario que ambos grupos realizaran concesiones al bando rival. Si el *Glosario gongorino* no es una concesión en términos formales, sí lo es en cuanto a la concepción del poeta como creador de mundos nuevos.

CONSIDERACIONES FINALES

Las dimensiones comparativas que propone el *Glosario gongorino* podrían multiplicarse indefinidamente. Por ejemplo, un análisis más detallado del léxico y la sintaxis de los sonetos de Castro –como el que Dámaso Alonso realiza a propósito de los sonetos gongorinos de Darío (260-270)– permitiría cifrar el grado de conocimiento y asimilación que el poeta chileno logró respecto de la obra del cordobés. Por otra parte, si en algunos casos la glosa de Castro demuestra una interpretación adecuada del soneto de Góngora, en otros el ejercicio imitativo revela que el autor chileno probablemente no comprendió todos los sentidos del poema glosado. En el Soneto Quinto, por ejemplo, en que se toma el verso gongorino “no acabes dos planetas en un día” (del soneto “Con razón, gloria excelsa, de Velada”), el término “acabar” Castro lo usa con el sentido de “finiquitar una obra”, mientras que en el soneto original, el verbo alude a la posibilidad de que el Marqués de Velada pueda “matar” a un toro. Resulta improbable que el autor chileno haya logrado comprender a cabalidad el poema sin la ayuda de un texto que le revelara la circunstancia histórica puntual que le dio origen. En el mejor de los casos, cuando algo así ocurre en el *Glosario gongorino*, puede suponerse que Castro haya usado el verso de manera libre, consciente de que no captaba todo el significado del poema. Un estudio futuro podría orientarse, por tanto, a establecer las fuentes con que contaba el poeta chileno a la hora de componer su peculiar opúsculo.

En este primer artículo dedicado al *Glosario gongorino* hemos querido señalar, en cambio, sus cualidades esenciales, que pudimos descubrir luego de indicar la posición del

autor en el contexto poético chileno de los años treinta y cuarenta y tras dejar constancia de la significativa influencia que ejerció la generación del 27, y, en particular, Federico García Lorca, en su poesía. Y la característica sustancial de este poemario consiste en el despliegue de un ejercicio imitativo que tiene como cima el uso de la traslación, esto es, el de mantener la estructura encomiástica interpelativa desplazando el sujeto que elogia al lugar del objeto elogiado: Góngora, al lugar del Marqués de Ayamonte; el poeta admirador (tras el que se esconde Castro), al puesto que deja el poeta cordobés. La traslación como elogio, en efecto, he aquí la propuesta de este objeto anacrónico que, sin embargo, revela, cuando se lo estudia más de cerca, las disputas y reivindicaciones de su propia contemporaneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. “Góngora y la literatura contemporánea”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, extra 2 (1931-1932): 246-284.
- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim. *Antología de poesía chilena nueva (1935)*. Santiago: Lom, 2001.
- Carreira, Antonio. “Introducción”. Luis de Góngora. *Antología poética*. Madrid: Castalia, 1986: 25-66.
- Castro, Óscar. *Glosario gongorino*. Rancagua: Talamí, 1948.
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8283.html>
- . *Glosario gongorino*. Santiago: Gramaje, 2017.
- . *Para que no me olvides. Antología*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2022.
- . *Viaje del alba a la noche*. Santiago: El imparcial, 1940.
- Díaz Arrieta, Hernán. *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1973.
- . “Glosario gongorino, doce sonetos por Óscar Castro”. *Glosario gongorino*. Santiago: Gramaje, 2017: 40-44.
- Drago, Gonzalo. *Óscar Castro. Hombre y poeta. Epistolario*. Santiago: Orbe, 1973.
- Huidobro, Vicente. *Antología poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 2008.
- Latcham, Ricardo. “Crónica literaria. Antología de Óscar Castro. Selección y notas de Hernán Poblete Varas”. *La Nación* (15 de junio de 1952): 2.
- Luis de Góngora. *Sonetos*. Ed. Juan Matas Caballero. Madrid: Cátedra, 2019.
- Parra, Nicanor. “Poetas de la claridad”. *Revista Atenea*, nº 500, (II-2009): 179-183.
- Pezzini, Sara. “Introducción”. Luis de Góngora. *Décimas*. Alessandria: Edizioni dell’orso, 2018: 5-24.
- Prodel, Isolda. *Raíces de la poesía y prosa de Óscar Castro*. Santiago: Fundación Óscar Castro Z., 1999.

