Góngora, historia de un equívoco

Si el fin sumo de la literatura es una investigación del hombre por la vía de la belleza verbal, el crítico y el creador se confunden al llegar al término del viaje.

Alfonso Reyes

Quand le vers est très beau on ne songe même pas à comprendre. Ce n'est plus un signal, c'est un fait.

Paul Valéry

I

La aproximación crítica de Alfonso Reyes a la obra de Góngora, con ser tan personal y tan íntima («mi poeta», le llama en una ocasión, «este Góngora que se apoderó de mi fantasía» [1]) toca directa e indirectamente, desde una perspectiva teórica o práctica, la ecdótica, la hermenéutica, la estética y la crítica literaria en el sentido más amplio del término, en un ágil y penetrante ir y venir, que de un lado ilumina la producción del poeta y del otro aporta relevantes contribuciones a dichas disciplinas. Con ello, y con su persistente penetración en las causas intrínsecamente poéticas de la poesía de Góngora y de aquéllas que determinaron y determinan aún la recepción, estimación e imitación de su obra, Reyes no sólo abre numerosos caminos a la investigación gongorina, sino que modifica sustancialmente el acercamiento crítico tradicional a su obra. Sus reflexiones en torno a Góngora, sistemáticas aunque dispersas, rigurosamente intelectuales y científicas, aunque emotivamente sentidas [2], representan un aporte decisivo en el intento secular de comprender la poesía gongorina y en la tarea previa e ineludible de expurgar «aquel hacinamiento de errores que la rutina ha amontonado sobre Góngora» (I, 61), redundando al tiempo en beneficio de la historia de la literatura, de la metodología crítica y de la concepción y comprensión de la obra de arte literaria.

No voy a detenerme en las sustanciales aportaciones de Reyes en el ámbito de la crítica textual gongorina. Aunque editores posteriores hayan sido poco agradecidos con su importante y poco vistosa labor [3], es bien sabida la entidad de su participación

[1] *VII, 12 y XII, 230, respectivamente. Cito siempre de: Alfonso Reyes,* Obras completas, *21 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1955-1981.*

[2] *Dámaso Alonso, en 1927, escribía con justicia: «Hacía falta para estudiar que se dieran en un mismo sujeto la más minuciosa exactitud objetiva con la más delicada sensibilidad poética. Estas condiciones las reunía, como nadie, Alfonso Reyes. Él es el primero que se ha acercado a Góngora con ciencia y ecuánime comprensión»* (Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes, *en* Estudios y ensayos gongorinos, *Madrid, Gredos, 1970³, p. 511).*

[3] *En el artículo ahora mismo citado, Dámaso Alonso pasa revista a cuanto Reyes había escrito hasta la fecha y señala algunas divergencias con respecto a la edición del* Polifemo, *concluyendo: «Salvo estas nimiedades, la edición de Reyes es admirable y utilísima»* (loc. cit., *517). Pese a ello, en la edición definitiva del* Polifemo,

en la edición fundamental de Foulché-Delbosc, participación que el mismo Reyes recuerda complacido en sus escritos. Ni me ocupo de sus contribuciones bibliográficas en el triple aspecto de la obra de Góngora propiamente dicha (con vistas a la futura edición completa y depurada de su producción), de la bibliografía crítica y de la resonancia e influencia del poeta sobre todo entre los escritores de América Latina. En sus ensayos *Los textos de Góngora, Contribuciones a la bibliografía de Góngora* y *Reseña de estudios gongorinos,* recogidos, con otros importantes escritos sobre el tema, en el volumen séptimo de su *Obra Completa,* el lector puede saciar su curiosidad, o rellenar sus huecos, sin grandes pérdidas de tiempo. Ni me paro a subrayar, o a encomiar, como merece, el rigor filológico, la intuición, el criterio y la meticulosidad de Alfonso Reyes en su decisiva aportación a la tan anhelada fijación y depuración de los textos de Góngora, maraña poco menos que inextricable, encallecida de escorias a fuerza de manipulaciones y presuntas correcciones, en cuanto no sabría expresar con mayor claridad lo que él mismo ha expuesto y trazado en forma de esquema como programa de futuras investigaciones[4]. Dejo, en cambio, para más adelante su edición (parcial) del *Polifemo* —tan bella y tan injustamente silenciada por otros editores— salvo para discutir con espíritu próximo al del bueno de Pellicer y toda la cohorte de comentaristas y admiradores, quién tiene razón y quién no sobre la «reacia» estrofa XI. Y de momento lo dejo porque, en este caso, importa menos la cuestión ecdótica, que el planteamiento crítico de Reyes y la concepción de la obra de arte que, a través de ella, indirectamente nos propone. Me limitaré, modestamente, a tratar de individualizar aquellas «fórmulas y definiciones estéticas sobre la poesía de Góngora» que se hallan esparcidas, a veces casi sepultadas, entre los centenares de páginas de su obra, y de las que el propio Reyes dice no haber «tenido tiempo de sacar aparte todavía» (VII, 11). Lo cual requiere, en efecto, un poco de tiempo y de paciencia, y algún esfuerzo para reconstruir el cuerpo coherente y compacto de sus consideraciones y apreciaciones, presentes en sus escritos como notas marginales y volanderas[5].

II

Frente a la crítica tradicional, que en parte comprende la más reciente con objetivos en apariencia más elevados, Reyes se propone identificar lo que constituye la *esencia* de la poesía de Góngora, captar lo que él llama «el espíritu de su estilo». Para ello, y como primer paso al esclarecimiento del equívoco o multitud de equívocos que gravitan sobre ella, considera necesario separar las exterioridades técnicas —la *forma,* en que por lo común se identifica lo estrictamente gongorino— del *contenido.* Dicha propuesta, tan sencillamente enunciada, desbarata el enfoque habitual aun de la crítica más nueva e innovadora. Porque si la vieja exegética, y el ejército apasionado de los imitadores de Góngora, confundieron la poesía de Góngora con sus procedimientos exter-

se limita a discutir la estrofa XI, y los demás editores suelen mencionar tan sólo el nombre de Foulché-Delbosc al referirse a su edición.

[4] *V., en efecto,* Los textos de Góngora, *especialmente los capítulos 10 y 11 (VII, pp. 50-1).*

[5] *Jorge Luis Morales, en su* Alfonso Reyes y la literatura española *(Barcelona, 1980) echa una rápida ojeada a los escritos de Reyes dedicados a Góngora (34-45).*

nos (de la extrañeza o peculiaridad del vocabulario a la sutileza ideológica, pasando por la estructura sintáctica, versal o estrófica, la metáfora, la alusión mitológica y erudita, y hasta la misma representación de la naturaleza, desde la «purpúrea luz» hasta la «estación florida» o el «plácido ruido»), la nueva crítica estilística, preocupada en registrar el rasgo estilístico con fines hermenéuticos, acaba incurriendo en un error parecido al de aquéllos: que a fuerza de penetrar en la técnica, en la forma, con el fin de captar el significado que encierran sus versos oscuros, acaba diciéndonoslo todo acerca del «rito», del cuerpo, o de lo que Reyes llama con expresión felicísima «el peso muerto que gravita sobre las alas de Góngora» (VII, 150), pero nos dejan a oscuras acerca de la sustancia, del «espíritu», de lo estricta y esencialmente poético de su poesía[6].

La cuestión es menos baladí de lo que pudiera parecer a primera vista. Porque, si a estas alturas todo el mundo parecía haberse puesto de acuerdo en que lo que constituye la esencia de la poesía no es el fondo, sino la forma, Reyes viene a demostrarnos que evidentemente sobre la esencia de la forma existe un grave equívoco que compromete la eficacia de la labor crítica.

Merece la pena adentrarnos en las reflexiones estéticas y hermenéuticas de Alfonso Reyes, puesto que está en juego nada menos que la comprensión de la poeticidad de la poesía de Góngora y, en última instancia, el afinamiento de una metodología crítica que, aun asumiendo por lo que valen esfuerzos anteriores y aproximaciones parciales al texto, incluidos los de los vituperados comentaristas, nos acercan con mayor fidelidad al conocimiento de la obra de arte literaria.

Reyes insiste en que lo que nos interesa en el caso concreto de Góngora es «explicar o definir su estética», hallar las características «absolutas» de su obra, las razones estéticas «puras», la virtud «puramente lírica»; buscar, en último término, «el valor humano y deshumano (estético) de su poesía» (VII, 12). En cierto momento, especifica además que con todo ello no pretende declarar que la poesía de Góngora sea «perfecta»[7]. Reyes habla, pues, de estética, no de estilo, renunciando al tiempo a una valoración personal (o epocal) que presupone un modelo estético, subjetivo o supuestamente objetivo, no importa, pero que, en cualquier caso, es exterior y por ende arbitrario. La obra de arte posee una sola esencialidad que es de orden estético, diríase irreducible sea a la forma sea al contenido[8], y no es medible en relación con algo extrínseco, sino sólo

[6] *Paul Valéry, en efecto, advertía: «La vie, l'erreur fondamentale de ces explicateurs de poètes [...] c'est de procéder toujours dans un seul sens —chercher une signification comme dans une antériorité, comme* une cause *de la forme, tandis que dans l'opération réelle, il y a* échange *et cessions réciproques entre rime, et choix de mots, etc. Et* l'idée informe— *laquelle* doit *demeurer* informe, à la disposition du désir. *L'oeuvre serait impossible à faire par un travail à* sens unique *—c'est-à-dire de* mise en vers.» Cahiers, *II, París, Gallimard, 1974. pp. 1.238-9).*

[7] *En su conferencia* Sobre la estética de Góngora, *Reyes dice literalmente: «De propósito he elegido, para citarlos, versos donde no solamente se manifiestan cualidades, sino también algunos defectos, porque sólo trato de explicar o definir la estética de Góngora sin que la declare, por eso, perfecta» (I, 82).*

[8] Cfr. *Valéry:* «Poésie *—en tant qu'état de soi— est état dans lequel toutes choses paraissent choses d'un monde dont la loi ou la substance est* harmonique *—c'est-à-dire où l'arrivée des phénomènes, leur présence, leur diversité sont liées entr'elles et eux entre eux— comme les notes de la gamme —sont commne parties d'une unité et d'une nécessité à la fois formelle et significative (d'où le rapprochement avec le rêve), d'oú le caractère à la fois* nécessaire *et* improbable. *—La liaison* forme *et* fond *en résulte».* (op. cit., *p. 1.117).*

con relación a sí misma; de lo contrario, caemos una vez más en el error de las preceptivas que consiste en entronizar «lo contigente como necesario» (XXI, 309).

Reyes resume con una parábola reiterada en sus escritos su personal concepto de la creación literaria y del proceso creativo: cuando Adán puso nombre a las cosas de la creación, recreó lo creado con la palabra. La poesía es creación *en* la palabra (no *por medio de):* no sólo en la palabra-voz, sino en la palabra impresa (XXI, 51). Es decir, Reyes hace suyo el concepto repetidamente recordado de Mallarmé, según el cual «los versos no se hacen con ideas, sino con palabras». El propio autor, consciente de no descubrir las Américas, añade: «Ya todos lo admiten así, teóricamente. Y casi todos lo olvidan al enfrentarse con los libros de versos» (XXI, 51). Y volvemos al equívoco de antes; por lo visto, no nos entendemos sobre eso de «las palabras».

Por forma, en poesía, se suele entender la forma sonora, el continente, en contraposición al sentido o idea, al fondo; lo que implícitamente suponen que existe *una* idea y que existen varias formas de expresarla. De este principio parten de hecho los comentaristas de Góngora y de algún modo también la crítica estilística hodierna; ambos terminan mostrándonos que Góngora dijo «en una determinada forma» (de momento es irrelevante que sea oscura o hermética) algo exterior, objetivamente dado y fijo, que el comentarista nos devuelve, para decirlo así, en vulgar paladino. Con las mejores intenciones, unos y otros nos ofrecen dos formas —o centenares de formas— del supuesto contenido de su poesía: acaban por reducir su tarea a la penosa operación de transcribir el poema de una forma a otra (del verso a la prosa, o del castellano al castellano), recogiendo de éste todo, excepto la poesía. Que es como decir que del pájaro (o del ángel) se quedan con las alas muertas, pero sin el vuelo[9]. La oscuridad ha jugado al poeta cordobés una mala pasada, dando pie al más embrollado de los equívocos: de haber sido claro, probablemente nos habríamos quedado igualmente sin comprender la esencia de su poesía, pero ésta no se hubiera prestado a tan inútil, o casi inútil, ejercicio.

En un artículo dedicado justamente a Mallarmé, Reyes escribe a propósito de la creación poética: «En las horas de inspiración, hasta nos parece que estos juguetillos [las palabras] son instrumentos para realizar algún deber cosmogónico, que nos corresponde operar alguna metamorfosis en el mundo, a través del tamiz precioso de voces articuladas» (XXI, 65).

«Entre la realidad y la poesía —prosigue— existe una escala que va de nuestra representación de la realidad a la palabra interior, y de ésta a la palabra hablada y luego escrita». En otro momento, explica: «La poesía como conocimiento del mundo es anterior a la palabra [...] la poesía como ejecución artística es un oficio ulterior a la palabra» (XXI, 255). Como se ve, la palabra no es vehículo del pensamiento, o mejor, de la idea o representación mental (porque la «idea» puede ser un aroma, una sensación o una emoción, o la configuración mental de un mito), sino que es la fijación de una idea poética, de una forma de conocimiento del mundo que, como tal, es anterior a la palabra, pero cuya extrinsecación formal tiene lugar en el mismo acto de la palabra. La palabra, en suma, crea su propio objeto; el objeto es inherente a la palabra. De lo

[9] *Reyes expresa repetidas veces sus reservas frente a la crítica estilística y en general sobre cualquier tipo de crítica que olvide la totalidad estética de la obra de arte. V. especialmente XIV, pp. 374-83 y XV, p. 224.*

que se desprende que no existen sólo infinitas formas para *una* cosa, sino que existen infinitas *ideas* distintas de la misma. En una palabra, lo que hace que el *Polifemo* de Góngora sea *esa* obra de arte, no es *la forma* distinta, el peculiar estilo con que Góngora ha dado forma a un determinado tema, sino la peculiar representación mental del mito en su mismo hacerse palabra. Dicha *representación* no es ni asunto ni fondo ni tanto menos idea objetiva revestida a posteriori de ropaje (oscuro). La exégesis tradicional, desnudando a Góngora con la intención de llegar al cuerpo, a la idea clara, parece no darse cuenta de que cuando cree haber llegado a ella, esa cosa es ya *otra* cosa, que nada tiene que ver con la configuración poética de su pensamiento. Con el ropaje ha destruido el cuerpo, la sustancia poética de su poesía.

Creo que, llegados a este punto, puede resultarnos útil el concepto «forme du sens» elaborado por Valéry a raíz justamente de Mallarmé (que es como decir que no nos salimos del tema): «Il [Mallarmé] voulait que la poésie, qui doit essentiellement se distinguer de la prose par la forme phonétique et la musique, s'en distinguât aussi par la *forme du sens*». Subraya el propio Valéry y, acto seguido, explica: «Pour lui, *le contenu du poème devait être aussi différent de la pensée ordinaire que la parole ordinaire est différent de la parole versifiée*» [10]. Según ello, existe un pensamiento poético específico —que puede ser claro, geométrico, o puede ser confuso, enmarañado, simultáneo—, el cual cristaliza en una totalidad formal que, para mayor ofuscamiento, puede servirse de un lenguaje o estilo claro y unívoco, o bien, como para evitar el equívoco, puede manifestarse en un lenguaje o estilo hermético, que rompiendo el esquema obvio del lector, le obliga a representarse un mundo hasta aquel momento insospechado. Como decía Valéry en otra ocasión, «un vers compréhensible, mais «beau» est *beau par l'incompréhensible* qu'il contient» [11].

Por consiguiente, no existe más «traducción» que la que pasa del modo como se le acerca el mundo al poeta a la representación mental en la palabra, que no se agota ni en el lenguaje ni en el estilo. En este punto, Reyes introduce el concepto de belleza artística, que aprehedemos con «ese *sí sé qué* llamado el gusto» (XXI. 344) [12], en esa unidad inextricable de forma del sentido hecha forma-realización artística. Objeto de la crítica en el más alto sentido de la palabra es aferrar esa realidad viva y móvil portadora de belleza, para lo cual «habría que inventar al caso un patrón fluido, algo como un río que mida al río» (XXI, 322).

Reyes no ignora ni subvalora las dificultades de tamaña empresa, pero nos advierte igualmente de lo arriesgado o estéril de una aproximación que someta la poesía «a triangulaciones, como si fuera un terreno inmóvil» (XXI, 322). Para afrontar una realidad tan rica y varia, el lector debe desandar la escala que va de la palabra escrita a la repre-

[10] *Paul Valéry*, Stéphane Mallarmé, *en* Oeuvres, *I, París, Gallimard, 1957, p. 668.*

[11] Cahiers cit., *p. 1.138.*

[12] *«Ni los sentidos ni la mente nos dan lo dado o lo recibido, sino que lo transfieren a otra escala de actividades distintas. Detrás de la percepción huye un fantasma inaprensible; detrás de las palabras huyen las cosas, dejando un residuo ligero; detrás de los pensamientos, anhelantes de imponer las normas de un cosmos, se revuelve un caos original. Todo es aproximación, todo es lejanía, todo es el «más o menos» como en las seudo-simetrías decorativas del arte chino. En suma, el «no sé qué» inefable de la poesía, que lo mismo inquieta a Feijoo que a Paul Valéry o a Juan Ramón Jiménez.» (XXI, p. 254).*

sentación de la realidad del poeta, donde se halla la cualidad estética, o «contenido humano», a que Reyes apela con frecuencia (VII, 217). Para ello, aconseja recurrir no sólo a la retórica o a la estilística, sino también a la sensibilidad y al gusto; no sólo a la intuición, sino a los métodos de la razón y el entendimiento: la historia del lenguaje, la exegética, la crítica de los textos, la historia, la historia social o la historia de las mentalidades. La dicotomía forma/fondo sigue siendo un instrumento a veces útil, pero en cualquier caso ambiguo, inexacto, peligroso: la búsqueda de las ideas a través de la forma puede llevar tan sólo al envoltorio, puesto que, al decir de Valéry, «les "idées" chez le poète ne sont pas des éléments fixes dont le langage doit donner l'expression la plus approchée. Elles sont une des variables. Ce sont des couleurs. La "philosophie" d'un vrai poète est toujours finalement celle qui lui donne les meilleurs résultats d'expression et d'effet» [13].

III

La intrincada sintaxis, el léxico culto y el cultismo, la torturada estructura métrica, la alusión erudito-mitológica, las metáforas múltiples o prolongadas, la mezcla metafórica, no menos que el tema, el brillo pictórico y sonoro y la estilización de la realidad, forman parte de lo que Reyes llama «exterioridades técnicas» de la poesía de Góngora. Ellas hicieron las delicias de los admiradores, inspiraron al mejor y al peor gongorismo, dieron pasto abundante a los detractores y aún hoy los manuales de literatura y la crítica más rutinaria las enumeran como rasgos *fundamentales* de su poesía. Simples exterioridades en otros autores, son en Góngora efecto y resultado intrínseco de la *forme du sens,* representación de una forma inédita de captación del mundo. Los peores imitadores, apoderándose tan sólo del ropaje, redujeron el cuerpo a monigote, el mundo a decorado, el cuadro vivo a reproducción, la autenticidad a copia.

Para Reyes, la esencia de la poesía de Góngora está en su personalísima representación mental del cosmos, hecho de cualidades sensoriales y emocionales: luces, ruidos, colores, vibraciones y emanaciones múltiples, presencia corpórea de las cosas, captación sensible, fruición sensual, emoción intelectual [14]. Las ideas de su poesía (¡como si las ideas «filosóficas» de Quevedo, las más veces lugares comunes de predicadores de segundo rango, constituyeran lo esencial de su poesía!) son a la vez las manifestaciones explosivas del cosmos y la percepción física, sensorial e intelectual de las mismas. Ha sido necesario este esfuerzo de síntesis para rozar siquiera «las alas» de la poesía de Góngora, para que los «rasgos estilísticos» aparezcan como cuerpo inherente al espíritu, como explicitación necesaria, única e irrepetible, de este último. Salta entonces a la vista que el «estilo» es cuerpo de la forma del sentido, de lo que Reyes llama «la emoción primera que traduce su poesía» (VII, 23). Porque la perífrasis, por ejemplo, «acaricia y toca las cualidades sensoriales de los objetos» (VII, 195), y las reiteraciones,

[13] Cahiers cit., *pp. 1.124-5.*

[14] *Con ello no pretendo, ni Reyes pretende, agotar la materia; «la definición de esta calidad estética exigiría un volumen» (VII, p. 23).*

pasando el pincel una y otra vez, insisten en la representación pictórica de las cosas, mostrando en visión global sus distintas partes; y los cultismos no son alarde de erudición ni responden al noble propósito de dignificar y enriquecer «clásicamente» nuestro idioma [15], sino que sirven para amasar con harina nueva y fragante ese mundo sensible absolutamente virgen, destinado a suscitar emociones o sensaciones primigenias; y la alusión erudita y mitológica («los cultos desvaríos», que decía Lope), lejos de estar ahí para simple quebradero de cabeza del lector, plasman de nuevo el mito, dando forma a un mundo incorrupto —el del arte—, indemne del desgaste y trivialización de lo cotidiano; y la dilogía o la polisemia, con sus destellos semánticos, restituye a las cosas su poder emanativo de sensaciones y emociones; y la variedad rítmica y sonora del verso devuelve al mundo su sonoridad originaria, que las palabras, erosionadas por el uso y la costumbre, son incapaces de transmitirnos; y los inusitados enlaces, cruces y confusiones metafóricos producen nuevas síntesis metafóricas, «de suerte que, aunque opero con objetos de la tradición más rancia, los rejuvenezco al invertir sus relaciones, complaciéndome en entrechocarlos» [16]. En una palabra, Reyes viene a decirnos que las ingeniosidades y rarezas de Góngora desbaratan la usual ordenación del mundo para levantar un orden nuevo, original, antes de él impensado e inexpreso.

Todo lo cual tiene fecundas repercusiones en el acercamiento crítico a la obra de Góngora (que no hermenéutico, o no necesariamente hermenéutico) y de paso también en el procedimiento ecdótico. Por su misma naturaleza, la poesía de Góngora se apodera, más que de la razón, de la intuición y sensibilidad del lector. La mente, que insta por la comprensión racional, le lleva luego a usar de la razón como un taladro, que mientras penetra, indefectiblemente destruye. Entendámonos. Reyes no aboga por una aproximación crítica abandonada tan sólo a los recursos de la sensibilidad y el gusto (nada más lejos de su criterio metodológico), pero sugiere la eficacia de un inicial abandono a la sugestión de la palabra para entrar con ella en el cuerpo mismo de la *forme du sens* [17]. «La alusión erudita —escribe en un momento dado— a veces aparece tan tramada con el pensamiento poético, que si cazamos la alusión, de paso hemos dado muerte al encanto mismo de la poesía» (VII, 192). La obra de Góngora se dirige, quizá sería mejor decir «agrede», la imaginación y la sensibilidad [18], como lo demuestra el hecho de que aún algunos coetáneos «racionalmente» contrarios a su poesía se sintieran «inexplicablemente» atraídos por ella, y que los que la defendieron tuvieran

[15] *Lo que obviamente no excluye que Góngora tuviera también las miras puestas en el ennoblecimiento del castellano y de la creación poética, teniendo como modelo el mundo clásico, como por otra parte recuerda a menudo el mismo Reyes.*

[16] *Alfonso Reyes,* El Polifemo sin lágrimas, *Madrid, 1961, p. 72.*

[17] *Algo por el estilo proponía Gerardo Diego en un importante ensayo de 1927: «Un admirado poeta me señalaba en cierta ocasión algunos de estos hallazgos, que él obtenía aislando, según el giro del ritmo, determinados versos.* La playa azul de la persona mía. *Este verso continúa la frase* Espejo de zafiro fue luciente, *puesto en boca de Polifemo. Y aunque esa perspectiva de contemplar el verso en su falso sentido aislado no será lo que quiso decir Góngora, con todo, es de una belleza imponderable, y como en el caso que al iniciar estas notas exponíamos, «allí está».* (Un escorzo de Góngora, *en* En torno a Góngora, *edición de Angel Pariente, Madrid, Júcar, 1986, p. 195).*

[18] *Borges, en un ensayo publicado en 1926, escribe a propósito de un verso gongorino: «En cuanto a la rareza de que sea blanca la aurora y rojo su paso, conviene no entenderla, ya que este verso está dirigido notoriamente a la imaginación, no a la razón»* (Examen de un soneto de Góngora, *en* ibídem., *p. 213).*

dificultades en dar con razones de peso para justificar su preferencia. Y lo que explica, según Reyes, la popularidad de Góngora y el que su poesía «culta» entrara a formar parte del acervo oral-popular de la poesía española.

La dificultad y el enigma provocan, pues, la posesión inmediata, diríamos a flor de piel, de la poesía gongorina, que pasa luego a la mente, donde, inquieta, sigue fermentando [19]. Su fundamento teórico, recuerda Reyes, se encuentra en la poética de la dificultad (el placer intelectual de la investigación), presente en cierta carta de Góngora a Lope, considerada con razón verdadero manifiesto poético, junto con el poema dedicado a El Greco en ocasión de su muerte.

Dejar, pues, el texto gongorino en su «confusión» original para que el lector lo aprehenda inicialmente en forma de «sugestión de la palabra» es lo que parece proponerse Reyes en su magnífica edición del *Polifemo*. Los comentarios que siguen a cada una de sus estrofas, una maravilla de penetración e interpretación, captan el texto en sus múltiples destellos significativos, dejándolo intacto y abierto a otras tantas posibles interpretaciones [20]. Los comentarios forman parte del segundo momento crítico, el de la fermentación en la mente, que es cuando se produce el placer intelectual del barruntamiento. Para dejar el texto en su «confusión» supuestamente original, Reyes ha trabajado duramente con los diversos y contrastantes manuscritos, se ha leído y utilizado, con todo el respeto y el descrédito que merecen, a los farragosos comentaristas, ha usado con rigor y maestría las herramientas que le ofrecen la filología y la historia, la mitología y la crítica de los textos. Reyes no subvalora la necesidad de comprender la inmensa erudición que yace en el subsuelo de la poesía de Góngora ni de conocer cabalmente el estado de la lengua española con que opera el poeta, pero pone cuidado en que éstos, medios al cabo, no sofoquen el resultado y fin último de los versos [21]. Basta comparar, además, su edición del *Polifemo* con la de Dámaso Alonso para advertir de inmediato no sólo la «fijeza» de las interpretaciones del insigne gongorista español con respecto a lo que Reyes llama su propia «libre interpretación», sino también la profusión puntuativa de aquél en relación con este último. En su afán de racionalizar el texto, de hacerlo racionalmente comprensible, Dámaso Alonso ha fragmentado hasta tal punto el texto, lo ha «aclarado» de tal forma, que el lector pierde en parte el placer y la eficacia de una lectura inmediata en abandono, de saborear «intelectualmente» el disparate de aquel verso aislado del contacto que Gerardo Diego recordaba

[19] *Es interesante notar la similitud de aprehensión registrada por Valéry a propósito de Mallarmé: «J'observais que ces mêmes vers très obscurs avaient une curiese propriéte: il y avait en eux je ne sais quelle nécessité qui les imposait à ma mémoire [... en me répétant involontairement ces vers si difficiles à comprendre, je constatais que les énigmes s'atténuaient, la comprehension se dessinait [... j'étais peu à peu conquis, peu á peu saisi. Après avoir été intrigué, je me sentais pénétré»* (Stéphane Mallarmé cit., *pp. 667-8).*

[20] *V. el fundamento teórico de dicha apertura: «Si la confusión de significados no nos permite entendernos, tampoco nos lo permitiría la fijación de todos los significados, que por lo demás es un sueño»* (XXI, *p. 322). Y comentando su* Polifemo *escribe: «Que a mí no me parece mal —muy al contrario— el que mis versos se reflejen, como entre varios espejos, en dos o tres avenidas de conceptos, cual si no pudieran acabar de decir todo lo que quieren»* (op. cit., *68). Y también : «A mí me place que me entiendan de varios modos, y yo acaso he pensado en esto y en aquello»; «También Hesperie, huyendo del troyano Esaco, fue herida del háspid. Escoge tú el caso que te plazca»* (Ibídem, *pp. 87 y 92, respectivamente).*

[21] *«No entremos en minucias de agricultura, sobre cuántas veces y cómo ha de romperse la tierra. La imagen del descuido basta al propósito»* (Ibídem, *p. 108).*

haber oído recitar a alguien huyendo de él sin «comprenderlo». Es tal vez significativo que Dámaso Alonso mencione apenas esta edición y, a efectos de actitud crítica «abierta», que Reyes no sólo dedique su *Polifemo* al «maestro de toda exégesis y erudición gongorinas», sino que tras las largas y amistosas discusiones acerca de la estrofa XI, opte por dejar la famosa coma, declarando que «ella *tampoco* anula mi interpretación, por respeto a la lección primitiva y porque así queda el camino abierto a las demás interpretaciones. Mi texto merece, cuando menos, la misma fe a que pueden aspirar los que otros hayan propuesto» [22]. En ese «tampoco» que subrayo, se halla el criterio crítico de Reyes: los versos gongorinos, en su extrema precisión y elementalidad y en su no menos extrema vaguedad, configuran un mundo con multitud de posibles significados que, al primer impacto, se graba en la imaginación del lector antes de comprenderlo, o mejor, al tiempo que tiene la impresión de no entender una palabra de lo que está leyendo.

IV

A medida que, siguiendo las huellas de Reyes, nos vamos adentrando en la esencia de la poesía gongorina, advertimos que tanto admiradores como detractores fueron víctimas de un equívoco y que en el fondo no le comprendieron ni los unos ni los otros, salvo que, al menos los admiradores, captaron, si no comprendieron, la belleza de su obra y precisamente porque no la aferraron conceptualmente no supieron defenderla más que con las razones de las «exterioridades técnicas» que tuvieron a su alcance.

De ese malentendido inicial surgieron nuevos equívocos que han entorpecido el conocimiento de su obra y en parte también el de nuestra historia literaria. Se trata, de un lado, de las llamadas «dos maneras» de Góngora, y del otro, de las nociones de culteranismo y conceptismo, en torno a las cuales gira, diríase inútilmente, el intento de comprensión de nuestro barroco.

El equívoco, una vez más, surge de haber identificado el tema y lo oscuro del lenguaje o del estilo con lo exquisitamente gongorino, sin advertir que ambas cosas son accesorias y que la oscuridad es sólo uno de los modos en que se verifica esa portentosa y peculiar transformación de la realidad a que me he referido. Que el cordobés pasara de la manera grave a la popular, la una confiada al verso largo y al asunto serio, y la otra al verso breve y al tema despreocupado y jocoso —a lo que Reyes llama «la musa cotidiana» (*XXI*, 123) —no significa que Góngora no hiciera siempre la poesía que le es propia; en la historia de la literatura y de las artes, el fenómeno es corriente y reciente (Reyes recuerda significativamente a Mallarmé). Para decirlo en otras palabras, Mozart es siempre Mozart, tanto si escribe el *Don Giovanni* como una sonatina o un divertimento. Reyes, por supuesto, se sirve de una imagen más convincente: el poeta tuvo dos paletas y alternó la pintura al óleo —la del metro largo— con la acuarela, la de la coplilla, en que dio cabida a la miniatura intrascendente y a la realidad calleje-

[22] Ibídem, *p. 12. Por lo que se refiere a la estrofa XI, debo decir que la tesis de Reyes a favor de la metonimia topa más bien con el uso muy generalizado de la sinécdoque en Góngora; como por otra parte ha observado reiteradamente el propio Reyes, lo normal en nuestro poeta es pasar de lo general a lo particular, no al contrario.*

ra. Pero si he mencionado a Mozart es porque Reyes dice algunas cosas que juzgo perfectamente aplicables al compositor austríaco, eso es, que «esta mezcla de la nota baja y la aguda es otro intento revolucionario de Góngora», que la «traviesa poesía fácil en el fondo es tan preciosista como la otra» y que Góngora «contenta igualmente a los viejos y a los nuevos: mientras aquéllos celebran sus letrillas, décimas y romances, éstos recitan sus canciones, silvas, sonetos, octavas reales» (VII, 186-7). Y esto fue tan así que hasta el siglo XIX Góngora resultó aceptable por su primera manera; los «nuevos» se hicieron esperar. Tal vez los nuevos hayan llegado tan sólo con nuestro siglo XX.

La neta separación entre las dos maneras procede, pues, de no haber atinado con lo verdaderamente gongorino. Porque, aparte de que Reyes nos proporciona varios ejemplos de primera manera infiltrada en lo heroico (VII, 206 y 215), y remonta la presencia de la segunda manera al poema «Al tramontar del sol la ninfa mía», nada menos que de 1582 (VII, 150 y 186), nos demuestra también que ya en la *Fábula de Píramo y Tisbe,* tradicionalmente incluida en la primera época, se verifica aquel dar «temperatura artística a lo trivial» (VII, 206), que es uno de los valores absolutos de Góngora y una constante de su revolución estética, la cual se opera indistintamente en el tema ligero y en el tema grave, aunque la madurez de dicho proceso se produzca en fecha tardía, concretamente en 1612, «cuando el poeta envía copia de sus nuevos poemas a Pedro de Valencia, en solicitud de su autorizado dictamen» (VII, 186). Dicha madurez ha consistido sobre todo en ir afinando la destilación estética de la realidad y en mantener rigurosamente separados los dos estilos o registros. Lo que, en opinión de Reyes, consiente hablar de una tercera manera, no por la técnica, sino por la calidad e intensidad estética conseguida, que es el momento posterior al *Polifemo* y a las *Soledades,* en que el poeta «ha morigerado, en cierto modo, aquel desenfreno o generosas travesuras que decía Pedro de Valencia», representado por el prólogo a la *Alegoría de Aranjuez,* exhumado por el mismo Reyes (VII, 23).

La confusión tradicional entre «razones estéticas puras» y «contornos exteriores», entre los cuales no es corriente incluir el «tema», ha dado origen y consolidado la equívoca y acaso estéril contraposición entre cultismo y conceptismo, alimentada por las polémicas y diatribas coetáneas y por la decisiva aunque paradójica intervención[23] del «irritado y envidioso en el fondo» Quevedo, al decir de Lorca[24].

Que la diferencia entre ambas escuelas, vistas «desde arriba y a la grandiosa manera de Menéndez y Pelayo» se confundieran a la distancia, lo había observado ya —recuerda Reyes— el insigne estudioso en su *Historia de las ideas estéticas.*[25] En un escrito de 1917, esboza una primera distinción entre ambos movimientos: «El cultismo es un preciosismo lingüístico, cuyos procedimientos externos consisten en el abuso de la erudición antigua y de la metáfora mitológica, en la frase retorcida y en el empleo de neolo-

[23] *Reyes observa justamente: «Para atacar el cultismo, Quevedo se olvida un poco de sus propios primores conceptistas, y forma entre las filas de los populares. No sabemos si notarían esta estratagema los contemporáneos: ninguno, al menos, le dijo nada.» (VII, p. 190).*

[24] La imagen poética de don Luis de Góngora, *en* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1972, p. 77.*

[25] *«Dos escuelas enemigas de cerca, y casi gemelas a la distancia de los siglos, a manera de esas falsas estrellas dobles que nuestra visión arbitrariamente empareja, aunque estén entre sí tan lejos como nosotros lo estamos del Sol» (VII, pp. 187-8).*

gismos latinos. El conceptismo, respetando la lengua tradicional, consiste en un esfuerzo interno, en una manera de conducir el pensamiento, en una mecánica de las ideas, que procede mediante acertijos, antítesis, sutilezas y asociaciones inesperadas, y es ciertamente un producto de la educación escolástica y de la retórica senequista» (VI, 88). En el ensayo de 1928 antes mencionado, la dicotomía persiste en los mismos términos, añadiendo que la tendencia del conceptismo «se refleja en una sintaxis cortada y nerviosa, encabritada y chasqueante», y que las burlas de los conceptistas a los del bando opuesto «sirven para definir negativamente, o sea por sus contornos exteriores, el cultismo» (VII, 190). Ahí mismo nos dice que la revolución estética que remata nuestro Renacimiento la emprendió Góngora con las armas de la sensualidad, «acariciando las cualidades sensoriales de los objetos», mientras que Quevedo la emprende «por otros caminos» (VII, 195). En 1932, retorna el concepto de las «sutilezas de la sensualidad», propias del cultismo (o de Góngora) y deja para el conceptismo «los acertijos mecánicos y las locuras dialécticas» (VI, 68). En relación con esta dicotomía, Lope de Vega queda colocado a medio camino, con incursiones en el conceptismo, que Reyes llama «mal congénito de la lengua española», y con ocasionales flaqueos hacia el gongorismo, «mal propio de los tiempos» (VI, 68). Calderón, por último, representa una especie de compendio de conceptismo, gongorismo, estilo florido y «vulgarismo o simplicidad al modo de Lope» (VII, 244). Lo cierto es que, a menudo, concluye Reyes, el cultismo se valió de los métodos del conceptismo y que el estilo florido o el preciosismo verbal es tan cultista como conceptista. Equívocos, circunloquios, perífrasis, dilogías, elipsis y simetrías,[26] pertenecen tanto a los unos como a los otros, y metáforas hay en Góngora que proceden del conceptismo (VII, 23).

Como se observa en este intento de recapitulación por mi parte, Reyes habla de conceptismo en el sentido tradicional de exacerbación ideológica, de *manera de* conducir el pensamiento. No menciona para nada el *concetto* tal como lo define Gracián en su *Agudeza,* quizá porque Reyes parte del supuesto de que gongorismo o culteranismo y conceptismo nada deben al marinismo y a las influencias italianas o extranjeras. Pero si aceptamos, como parece obligado, que el conceptismo está menos relacionado con lo conceptual-mental (la *manera de),* que con «el acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»[27], que es la base teórica de la exacerbación y complejidad metafórica, la distinción cae por su propio peso, pues es el *concetto* lo que justamente aúna a las presuntas opuestas escuelas.

Entonces, ¿existe o no esa oposición o diferencia? De sus asistemáticas reflexiones, parece desprenderse que Reyes considera el culteranismo más propio de los culteranos o gongoristas que del mismo Góngora. Es decir, atendiendo a las exterioridades técnicas, dicha distinción es posible; atendiendo a la sustancia poética, a la peculiar creación de Góngora, no, porque la distinción no sólo no resulta de utilidad para explicar su poesía, sino que contribuye a aumentar el equívoco que existe sobre ella. En definitiva, Reyes, creo, nos dice que Góngora realizó su revolución estética en la línea de la

[26] *Reyes encuentra el primer precedente del gusto por las simetrías en semejanzas verbales y frases contrapuestas, en el siciliano Gorgias Leontino (XIII, pp. 58-9).*

[27] *Baltasar Gracián,* Agudeza y arte de ingenio, *discurso II.*

dificultad, de la afectación y del ornato, propia del barroco, sirviéndose de recursos y formas que pertenecían y pertenecerían a los cultistas, para elaborar su personal creación, consistente en «investigar por su cuenta las impresiones de las cosas» (VII, 95) y cristalizarlas en su forma poética. Cuando años más tarde, Dámaso Alonso se replantea la cuestión, recoge en parte las reflexiones de Reyes, pero sin advertir que la originalidad de Góngora, fruto de la «investigación» mencionada, se volvió gongorismo en manos de sus imitadores, los cuales hicieron lo que él mismo dice: *cubrir* «con hermosos colores y sonidos sobre una base conceptual»[28] la vacuidad esencial de sus versos.

V

En 1909 ó 1910, en plena incomprensión general de nuestro poeta, nos recuerda complacido Alfonso Reyes, «asocié ligeramente los nombres de Góngora y de Mallarmé. Grande alegría —prosigue— cuando pude cubrir mi atisbo con la autoridad de Gourmont *(Promenades Littéraires,* 4.ª serie, París, 1912), quien tuvo la idea de acercar a estos "malhechores de la estética", como decía él con ironía» (VII, 160). En este mismo escrito de 1920, retocado en 1926, Reyes dedica unas breves consideraciones críticas al artículo de Francis de Miomandre, de 1918, titulado *Critique à mi voix: Góngora et Mallarmé* (*Hispania,* París, julio-septiembre) y estudia también la posterior y decisiva contribución de Zdiseas Milner *(Góngora et Mallarmé: la connaissance de l'absolu par les mots, L'Esprit Nouveau,* 1920). Empieza así a elaborar su propia síntesis, cribando lo que efectivamente existe en común entre ambos autores y dejando de lado lo superfluo, las coincidencias fortuitas de tema o técnica. Un mismo afán por conocer las características absolutas —estéticas— de Góngora y de Mallarmé guía a la vez las reflexiones sobre el fenómeno poético en general y la poética de su tiempo, que de algún modo es también su propia poética. En este esfuerzo conjunto se unirá en breve, como es sabido, la entera generación del 27, que toma significativamente su nombre del año de la muerte del poeta cordobés al disponerse a conmemorarle con ánimo de exhumación y reivindicativo[29]. Será de hecho García Lorca quien, en 1928, dará inauguración oficial al desvanecimiento del equívoco secular y a la verdadera comprensión de la poesía de Góngora con su conferencia *La imagen poética de Luis de Góngora,* considerada hoy manifiesto estético-poético de la poesía contemporánea[30]. A partir de entonces, la aso-

[28] *«Hay en el pasaje del* pavón de Venus, cisne de Juno,*como en tantos otros de Góngora, una complicación conceptual muy grande. La división que habitualmente se hace del gusto del s. XVII en "conceptismo" y "gongorismo" no es completamente exacta. En el fondo del gongorismo existe un juego conceptual, a veces —como aquí— extraordinariamente retorcido y alambicado. Pero el gongorismo se diferencia de lo que se suele llamar «conceptismo», en que esa complicación conceptual aparece en Góngora y sus imitadores,* recubierta *de colores vivos y contrapuestos, y de bellas y suntuosas palabras. De ambas cosas (complicación conceptual subyacente, y hermosa* cobertura *de colores y sonidos) es magnífico ejemplo este pasaje, uno de los más extremados del* Polifemo». *(Dámaso Alonso,* Góngora y el «Polifemo», *III, Madrid, Gredos, 1974, p. 100). Los subrayados son míos.*

[29] *No debe olvidarse, con todo, que en 1924 Gerardo Diego, en su importante artículo citado, no sólo hablaba de la «actualidad» de Góngora y aproximaba los nombres de Góngora y Mallarmé, sino que ofrecía una lectura a la vez «abierta» y «de abandono», calando en las «características absolutas» de la poesía gongorina a que Reyes invitaba desde sus primeros escritos.*

[30] Véase *al respecto Hugo Friedrich,* Die Struktur der modernen Lyrik, *Hamburgo, Rowohlt, 1956, pp. 112-3.*

ciación del nombre de Góngora al de Mallarmé se convierte en lugar común de la crítica, y el interés por Góngora, en auténtica moda. Dámaso Alonso, en un escrito de 1927, impreso en 1932, reivindicará para la generación de poetas del 27 el mérito exclusivo de haber comprendido a Góngora, y contra la opinión del mismo Reyes, reducirá a mero esnobismo y a fundamental incomprensión, el interés suscitado por nuestro poeta en Verlaine y, a través de él, en Rubén Darío[31].

En *De Góngora y de Mallarmé* (1920), Reyes pondera la verdad compendiosa encerrada en el título del ensayo de Milner y la validez de algunas de sus afirmacioes, que serán luego desarrolladas o discutidas por sucesivos comentaristas, empezando por el mismo Alonso[32]: que la poesía de Góngora es la materialización verbal, por medio de un portentoso despliegue metafórico, de emociones, sensaciones y abstracciones (que es eso del «conocimiento de lo absoluto por las palabras» que dice el título) y que la oscuridad es resultado de una necesidad intrínseca de su creación poética[33]. Las coincidencias de estilo que Milner señala entre Góngora y Mallarmé resultan, desde la posición crítica de Reyes, secundarias. (Dejo para más adelante la sugerencia de Milner, recogida cuidadosamente por Reyes, de que Góngora es una última emanación del Renacimiento español, así como Mallarmé lo es del romanticismo francés, porque en torno a ello giran importantes consideraciones que sugieren otras nuevas.

Pese a que la mayoría de poetas de este momento, empezando por el propio Reyes y el grupo que compone la generación del 27, rechazara con cierto desdén la denominación de *poesía pura* y negaran pertenecer a ella[34], lo cierto es que la preocupación por convertir el lenguaje poético en realidad autónoma con fin propio en oposición a la convención del lenguaje común, «claro» porque es justamente convencional,[35] pertenece a Reyes como a todo el arte de nuestro tiempo y determina al cabo el interés por Góngora precisamente por lo que tiene su obra de búsqueda del objeto estético puro. En efecto, todas las veces que Reyes asocia la poesía de Góngora a la de Mallarmé, el acento cae irremisiblemente en la afirmación de éste último de que la poesía no se hace con ideas, sino con palabras, y en el espíritu de investigación estética y de disciplina que preside la labor de ambos poetas. Y cuando en su ensayo *Estilística y Estilología* (XXI, 374-86), se refiere a la búsqueda moderna del «objeto literario puro

[31] Góngora y la literatura contemporánea, *en* Estudios y ensayos gongorinos, *Madrid, Gredos, 1970, pp. 525-7. Reyes, aparte considerar a Rubén un «reformador de la lengua poética» comparable a Garcilaso y al mismo Góngora (XI, pp. 261 y 318), estima que «el último florecimiento de las letras españolas y la poesía de Rubén Darío habían hecho que aún el público de la calle volviera los ojos hacia Góngora» (VII, pp. 85-6).*

[32] Ibídem, *pp. 529 y ss.*

[33] *Dámaso Alonso trata de demostrar que tal parecido es inexistente en cuanto la creación de un universo propio es consustancial a todo poeta y el «mundo representado» por ambos no tiene afinidad ninguna.*

[34] *Reyes lo dice explícitamente en más de una ocasión, y el mismo Guillén, en su ensayo introductivo a las obras completas de Lorca citadas, afirma: «En cuanto a la poesía pura... ¿Quién de nosotros habría osado sin rubor ridículo presumir de puro? No, ninguna línea de partido literario. La generación —si creemos a nuestra experiencia y no porque nos lo propongan las teorías— se anuda en comunidad vital, y no se la sistematiza desde dentro»* (Federico en persona, *en García Lorca,* Obras completas cit., *p. 24).*

[35] *Recuérdense las palabras de Valéry, poeta con el que, de otro lado, Dámaso Alonso admite existen paralelismos y afinidades con el nuestro: «Clarté est convention. Une idée est claire quand nous faisons convention avec nous-mêmes de ne point l'approfondir»; «Tout ce qui est verbal est provisoire. Tout langage est moyen. La poésie essaye d'en faire une fin»* (Cahiers cit., *I, p. 417 y II, p. 1.113, respectivamente).

desprendido de sus adherencias», Reyes retorna, en realidad, al concepto de Nada y Forma mallarmeano y también de *pureza* en el sentido de esencia pura, libre de intrusiones de elementos extraños al fenómeno poético propiamente dicho. Se diría más bien que Reyes advierte de los peligros que una tal concepción de la obra de arte acarrea al arte mismo y a la crítica literaria, la cual, preocupada de la función estética del lenguaje, corre el riesgo de olvidar lo específicamente *bello,* la cualidad estética del objeto de arte, entendiendo por belleza «aquel divino momento en que se opera precisamente la inserción de lo sentimental, de lo humano» (XXI, 381).

Así pues, para afrontar críticamente a Góngora y Mallarmé e identificar lo que tienen en común, es preciso ir de nuevo más allá del estilo, allí donde se disuelven las diferencias exteriores (prolijidad y preciosismo barroco de Góngora por un lado, concisión, telegrafismo, escritura gráfica o tipográfica, de Mallarmé por otro) y se observan las coincidencias de intención y de intento: «encontrar guarismos mentales de valor absoluto, palabras mágicas a las que la realidad se someta» (XIV, 381). En la preocupación por la escritura pura —por la pura forma—, que anima y obsesiona a ambos poetas, en el combate con lo absoluto y con la palabra en un espíritu de perfección rayano en la locura —que a la postre les lleva más allá del límite de la belleza— estriba la búsqueda, no del puro estilo o la pura expresión de un vacío, sino la expresión pura de una realidad, de aquella *forme du sens* que Lorca expresara en estos términos; «Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden»[36]. Que es lo que dice Reyes: «Nuestra representación —sensorial, emotiva, ideológica— sólo queda imperfectamente traducida por la palabra interior. La palabra interior todavía padece un desmedro al convertirse en palabra viva, hablada. Y ésta, finalmente, deja de serlo cuando se deja clavar en la palabra escrita» (XXI, 65).

Lo que distingue, pues, a ambos poetas es una cuestión «temática», externa, es decir, «el mundo representado» a que se referirá Alonso en su ensayo citado. Porque Góngora traduce en pura forma la expresión «de la emoción primera», mientras que Mallarmé, la confusión ontológica de las cosas. Lo que les aúna no es el estilo oscuro —exterioridad que suscita el furor de la exégesis, de que ambos autores de algún modo fueron víctimas—, sino la oscuridad que responde a la necesidad de «devolver a las cosas la fluidez con que el alma las contempla» (XIV, 315), y que, en Góngora, sirve para *recrear* un mundo (o un mito), sólido y cristalino como una piedra preciosa, y en Mallarmé para reproducir, o sugerir siquiera, la disolución ontológica del cosmos, el *nonsense,* la disgregación del mundo moderno.

Por eso los poetas del 27, con Gerardo Diego y Lorca a la cabeza, pudieron hablar, no ciertamente por gusto de paradoja, de la diáfana claridad y luminosidad de la oscuridad de Góngora. Porque, superado el escollo de la dificultad puramente formal que amedrentó a la mayoría (pero bien sabemos que la poesía moderna ha hecho suyo el juanramoniano «a la minoría siempre», aunque Góngora lo dijera más brutalmente con

[36] *Lorca,* loc. cit., *p. 73.*

[37] *«Estos versos no sugieren nada: inventan, crean» (Gerardo Diego,* loc. cit., *p. 194).*

aquello de los animales de cerda, que es como decir que no se hizo la miel para la boca del asno); desentrañada, decía, la maraña exterior que arredra a los intelectualmente inertes, aparece luminosa la creación de *la cosa*[37], «la limpia audacia de la imagen final en toda su realizada claridad»[38], esa visión, o verdad, que Borges llama fáustica y apolínea, la «realidad del mundo convertida en una maravillosa fiesta de la imaginación y de los sentidos», de que, años más tarde, hablará Pedro Salinas[40].

Y Lorca, haciendo hincapié en la creación metafórica del mundo que sugestionó poderosamente a su generación, y encomiando esa metáfora de Góngora «construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico», es decir, la creación de una belleza pura e inútil, ajena a elementos «extraños»[41], nos conduce de la mano, sin saberlo, en ese laberinto formado por trama, tema o cosa (o *forme du sens)* y creación poética, que constituye la base de las reflexiones poéticas (gongorinas y mallarmeanas) de Alfonso Reyes. Pues la trama, o la narración, no es sino el esqueleto «envuelto en la carne magnífica de las imágenes»[42] y esa carne magnífica nos da *(es* ya) *la cosa,* «el sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente», «la sexualidad floral» del *Polifemo,* poema del erotismo «puesto en sus últimos términos»[43]. Y cuando estábamos en eso, que parecía un camino seguro que nos conducía a la aclaración de tanto equívoco acumulado, nos viene Dámaso Alonso con su notable artículo de 1932 a calmar los hervores y a decirnos que no es cierto, que entre la poesía moderna y la de Góngora no hay más que afinidades adjetivas y absolutamente secundarias, y que, aparte del papel primordial asignado a la metáfora y de algunos puntos de contacto meramente estilísticos (básicamente los señalados por Milner con algunas añadiduras interesantes, aunque en efecto secundarias, del mismo Alonso), no hay parecido ninguno entre el «mundo representado» de Mallarmé y Góngora, como tampoco hay influjo directo de Góngora sobre los poetas «puros» españoles; y que si puede hablarse de alguna afinidad, existe tan sólo entre Góngora y Valéry, por «la existencia en su poesía del desarrollo retórico de que aquél voluntariamente huyó»,[44] mientras que Góngora y Mallarmé «no sólo no se parecen en lo sustantivo de su poesía, sino que la del uno es la negación de la del otro», porque para Góngora «el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, volandero, como las construcciones del humo»[45]

Con lo que se echa de ver que Dámaso Alosno vuelve a confundirnos los conceptos de forma y *forme du sens* y añade un ulterior equívoco al equívoco ya existente. Se

[38] Ibídem.

[39] *Borges, en* ibídem, *p. 214.*

[40] *Pedro Salinas, «La exaltación de la realidad. Luis de Góngora», en* Ensayos Completos, *I, Madrid, Taurus, 1983, p. 268.*

[41] Loc. cit., *p. 67.*

[42] Ibídem, *p. 81.* Cfr. *asimismo Valéry: «Le* sujet *d'un poème lui est aussi étranger et aussi important que l'est à un homme, son nom»* (Cahiers cit., *p. 1072).*

[43] *Lorca,* loc. cit., pp. 81-2.

[44] *Dámaso Alonso,* Góngora y la literatura... cit., *p. 557.*

[45] Ibídem, *p. 531.*

diría que la separación forma/fondo en que se basa su método crítico, le está haciendo, en este caso, una mala jugada, como prueban las palabras aclaratorias que siguen al aserto ahora mismo citado: «Decid una palabra cualquiera de la realidad (de la realidad que acostumbra a entrar en el campo visual poético de Góngora): cualquier conocedor de la poesía de éste puede suscitar en seguida la traducción al mundo imaginario del poeta, a su plano irreal. Detrás de esta palabra primera advienen, inmediatamente atraídas, otras que forman la continuidad fija del pensamiento poético gongorino. [...] Imposible hacer algo semejante dentro de la poesía de Mallarmé. El mundo representativo de éste no existe sino en potencia: es una placa sensible y no impresionada, unida íntimamente, en trance de creación, al sistema nervioso del poeta, la cual no sólo registra la traducción metafórica de toda sensación a plano irreal, sino la misma incoherencia de dos sensaciones consecutivas que dan origen a otras dos metáforas de tipo distinto»[46].

Por eso Dámaso Alonso ha podido afirmar anteriormente que «para la comprensión de Góngora no se requiere una especialización estética: basta con una cultura media de gusto clásico»[47]. Y añado, sí, para comprender el contenido de sus versos y su «traducción formal»,[48] pero no para aprenhender lo que Reyes llama las «características absolutas» de Góngora, la «intención netamente estética» de su poesía, intención «deshumanizada» que, no sin cierta contradicción, Dámaso Alonso reconoce comparten los modernos con Góngora, y que indudablemente fue lo que intuyó Verlaine sin necesidad de conocer el español más de lo que puede entenderlo un francés culto, y lo que desagradó, o no alcanzó a comprender, nuestro siglo XIX. Porque lo que importa es el valor ontológico-estético de la oscuridad, lo que Reyes llama «hacer que las palabras desempeñen oficio de ideas», independienteme de lo que dicha oscuridad «transcriba», que puede ser una claridad (Góngora) o una confusión, un *nonsense* (Mallarmé).

Son precisamente las «ideas las que, en cambio, denuncian una manera de ver el mundo, una mentalidad o una sensibilidad: el espíritu peculiar de una época»[49]. En último término, podría decirse que lo que distingue a Góngora de Mallarmé es lo que les une a su tiempo, a la historia. Con lo que abordamos por fin el último equívoco o ambivalencia de la obra gongorina para colocarla en la casilla apropiada de la periodización histórico-artística de nuestras letras.

El problema se lo plantea también Camón Aznar en un inteligente ensayo[50], al poner en entredicho la tradicional definición de la poesía de Góngora como barroca. García Lorca, en efecto, en su conferencia repetidamente citada, parece tener las miras puestas en demostrar justamente que Góngora es «el poeta que lleva a su mayor altura un tipo de arte únicamente español: el barroco» y que las *Soledades* son un «portentoso retablo barroco»[51]. También Camón Aznar deja de lado las exterioridades técnicas y trata de

[46] Ibídem, *pp. 531-2.*

[47] Ibídem, *p. 524.*

[48] *«Todo el intento de Góngora va hacia la aclaración y el orden, simplificado el mundo en una estilizada traducción metafórica de la realidad»* (Ibídem, *p. 550).*

[49] *Desde la conferencia citada en 1910, Reyes insiste en la necesidad de estudiar la literatura y la obra de Góngora* también *desde la historia (I, p. 62).* Cfr. *Las conclusiones de J.L. Morales,* op. cit., *pp. 155-6.*

[50] Góngora en la teoría de los estilos, *Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1962.*

[51] Loc. cit., *p. 65.*

definir lo esencial de su poesía: «un mundo sin atmósfera, de polar belleza, con las cosas facetadas», «esmalte puro», «joya inerte», «nada más brillante y mineralizado que estos versos», etc. La obra de nuestro poeta —argumenta— no participa en absoluto de algunos rasgos esenciales de todo arte barroco, tales como el movimiento, el naturalismo y la fusión e indecisión de límites, ni parece adecudado aproximarla a la producción del Greco por las razones temáticas que él mismo expone con sumo acierto, pese a las afinidades teórico-estéticas que les aúnan, como había vislumbrado ya Reyes cuando, en busca del fundamento poético de Góngora, apuntaba al soneto que éste dedicó al Greco a raíz de su muerte.

Camón Aznar, tras su sugestivo y convincente análisis, concluye que Góngora, en la historia de las letras, queda como un islote aparte, «independiente de los grandes estilos universales» [52]. Lo que convence poco, porque no sabríamos imaginar un milagro humano que acaezca fuera de la historia humana. La respuesta yo creo que se halla en las palabras de Lorca, de Borges, de Salinas, de Alonso, de Reyes y del mismo Aznar: ese paisaje exquisito, aristocrático, mitológico; esos versos que se complacen en ofrecernos la belleza estática de un mundo rezumante de sensualidad casi abstracta; esa «sexualidad floral», de que habla Lorca; «ese sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente» y que Góngora cristaliza, «mineraliza», en un «vestido que no tiene tacha» [53]; esas «urnas simétricas de oro», a que se refiere Alonso: ¿no es eso Ariosto? ¿no es esa la expresión esencial y más alta del Renacimiento europeo? Barroco fue el «gongorismo» de que también se valió «exteriormente» Góngora; pero Góngora, como insinuaba Alfonso Reyes, aún en su adhesión a la «culta dificultad», postulada ya nada menos que en *Il Cortegiano,* [54] es la expresión más pura y decantada, más estilizada y perfecta de nuestro Renacimiento [55].

Loreto Busquets

[52] Loc. cit., *p. 23.*

[53] *Lorca,* loc. cit., *p. 83.*

[54] *El principio estético de la culta dificultad postulado por Carrillo y Sotomayor se hallaba ya formulado en la conocida obra de Castiglione, de la que Reyes cita un pasaje concreto en su* Polifemo (op. cit., *p. 142).*

[55] *Según ello, las dos grandes revoluciones estéticas de que habla Reyes —Garcilaso/Góngora— serían como una sola revolución renacentista en dos tiempos. Lo cual confirma la opinión de Reyes de que ambos poetas representaron en España el espíritu europeo en contra del tradicionalismo autóctono, sostenido por los popularistas conservadores (Véase,* Sabor de Góngora, *8, VII, p. 188).*