Góngora y la Literatura Contemporánea[1]

I

Causas generales de «la vuelta a Góngora.»

El siglo XVIII trae consigo un cambio absoluto del gusto. El gongorismo había sido, por su origen, un movimiento netamente aristocrático. Con su triunfo a lo largo de todo el siglo XVII, por medio de tanta imitación servil y sin talento, se produce la vulgarización y la normalización en costumbre literaria de lo que había comenzado apelando a unos pocos, y con ella el aplebeyamiento estereotipado en unas cuantas fórmulas superficiales. Esto es lo que heredan los poetas de comienzos del siglo siguiente. Y contra ellos, por fermentos que vienen de fuera de España, pero también por una ineludible necesidad higiénica, reaccionan los espíritus más selectos del siglo XVIII. He aquí cómo dos tendencias esencialmente aristocráticas pueden resultar directamente contrapuestas, sólo con que se interponga entre ellas el breve intervalo de un siglo.

Pero el XVIII no se opone sólo a la manera introducida por Góngora. Para Luzán, y para todo buen neoclásico, el autor del Polifemo es nada más que un caso particular, aunque el más extremado, del desenfreno español. A Góngora le reconoce admirables cualidades como se las reconoce a Calderón, a Lope de Vega y a los principales escritores del seiscientos. A Góngora le atribuye enormes defectos contra el buen gusto, la verdad poética, etc., como se los atribuye también a los otros. Es decir, incluye el gongorismo en una representación más amplia, que podemos denominar gusto del siglo XVII.

Los preceptos neoclásicos se hacen doctrina literaria incontrovertible de una minoría que va en camino de dejar de serlo según avanza el siglo; se puede asegurar, sin temor a exageración, que hacia el año 1800 forman la base de educación estética

(1) Este artículo fué escrito en 1927. No hago más que retocarlo ligeramente.

de todo hombre culto. Es decir: se han vulgarizado a su vez. El primer avance del criticismo literario moderno ha traído, por tanto, como consecuencia, la desvalorización de las mayores figuras de nuestra literatura clásica. (Reconozco desde luego la necesidad de poner limitaciones de por menor a esta afirmación de carácter general: estoy hablando de la tónica media del ideario neoclasicista).

Pero al neoclasicismo le llega también su término. Y ahora, el siglo XIX comenzará la lenta obra de reivindicación de nuestras figuras literarias. Tomemos tres nombres: Calderón, Lope de Vega y Góngora. El siglo XIX va a restaurar la gloria de aquello que para él podía ser interesante de la literatura del siglo XVII. Así, el romanticismo doctrinario alemán nos traerá el culto a Calderón, y el positivismo la exaltación de Lope de Vega. ¿Y Góngora?

El siglo XIX recogió en parte, y en parte modificó la ideología del XVIII. La rectificó sólo en aquellos puntos en que chocaba con la propia: en el caso de Lope, en el caso de Calderón ...; pero ni al romanticismo ni al naturalismo podía interesarles el arte de Góngora. Más aún: al uno y al otro tenía que repeler íntima, esencialmente. Para el uno como para el otro, la fórmula fundamental del arte (tal como lo podemos ver hoy) consistía en la adecuación, en la confusión de vida y literatura; en el romanticismo, la vida se *literatizaba,* se hacía literatura en la vida (entierro de Larra); igual, aunque para una visión superficial no sea así, en el naturalismo la literatura se vitaliza, se hace vida (sin selección) en la literatura; fórmulas idénticas, aunque al parecer contrarias. En todo el siglo XIX el arte es, pues, esencialmente *humano.* ¡Qué lejos todo esto del ideal artístico de Góngora!

Aun en aquello que diferencia adjetivamente al romanticismo y al naturalismo, tenían uno y otro motivos para no interesarse por el arte del autor del Polifemo; para el romanticismo, la poesía gongorina entraba, y no sin razón, dentro de la representación borrosa de lo *clásico,* (alusiones mitológicas, metáforas tradicionales, etc.) y para el positivismo era un puro juego formal, un *nihilismo* de la poesía. No puede estrañar, pues, que el siglo XIX dejara intacto, o quizá empeorara el juicio adverso que el XVIII había formulado sobre Góngora. Esto por lo que respecta a Es-

paña, donde la pasada centuria fué después del brote romántico y con alguna excepción—Bécquer—de una perfecta aridez poética (en concepto y en obra). Fuera de España coexisten con el naturalismo literario y el positivismo científico escuelas de poesía de verdadero valor; de una de ellas, la simbolista, parten, como es sabido y luego narraremos, las primeras voces en alabanza de Góngora.

Al gusto del siglo XIX le llega también su hora postrera. Ya en los años que se aproximan al novecientos hay algunas manifestaciones precursoras de la revolución literaria que va a tener lugar. En España las vislumbres del cambio coinciden con el siglo: se van muriendo los últimos novelistas, o llegan por lo menos al agotamiento senil; se van muriendo los pseudopoetas. Surge una generación de poetas verdaderos y una de escritores en prosa (algún novelista, más *noveloidistas*—o *nivolistas*—y cultivadores del ensayo, etc.): generación del «98» y escuela modernista. Con otras palabras: el módulo conceptual de la novela y de la poesía divergen ya del del siglo anterior. Mientras tanto, fuera de España comienzan a apuntar generosos intentos de tendencia mucho más radical, que son introducidos en nuestro país, de un modo algo pintoresco, durante los últimos años de la llamada «Guerra europea». Al final de ésta, estamos ya del otro lado del puente: una nueva generación de escritores (verso, prosa, crítica) propone, con absoluta conciencia del rompimiento con lo anterior, un criterio literario, no ya distinto del del siglo XIX, sino opuesto completamente a él. Hay gradaciones entre estos nuevos escritores, divergencias de procedimiento y de intención, pero todos coinciden en una nota común: la de querer un arte antirrealista, bien modificando los elementos que la realidad ofrece para transfundirlos en materia de arte, bien creando con absoluta indiferencia por la realidad, suplantando la realidad misma («como la naturaleza crea un árbol»). Al mismo tiempo, en el verso y en la prosa, y esto con caracteres todavía más amplios que lo anterior, se introduce una creciente preocupación por la forma, un deseo constante de calidad y perfección.

El nombre de Góngora había sido exhumado ya de su tumba de oprobio fuera de España. La generación de prosistas y poe-

tas que adviene a la literatura al iniciarse el siglo «98» y modernismo, lo acoge con entusiasmo. La novísima es la que lo exalta y lo estudia. Porque, a pesar de numerosísimas diferencias, coincide con el gran poeta de las Soledades en algo fundamental: en su antirrealismo, en general, y en su prolijo anhelo de intensa perfección.

Tres nombres resucitados, tres épocas literarias: el Romanticismo y Calderón. El Positivismo y Lope de Vega. La misma función que ambas tendencias desempeñaron para estos dos escritores, es la que ha realizado con relación a Góngora el antirrealismo contemporáneo.

Hay otro aspecto de la cuestión. El proceso que suele seguir todo cambio del gusto en literatura es el siguiente: Una tendencia, A, es introducida por una minoría que encuentra oposición por parte de los acostumbrados a una materia literaria más antigua. Esta tendencia A comienza a difundirse, a vulgarizarse; llega un momento en que la gran masa literaria (el vulgo letrado) la acepta. Entonces un grupo de espíritus selectos inicia una nueva corriente, B, que tiene que entablar lucha contra las supervivencias vulgarizadas de la dirección A. Esta nueva escuela o manera literaria, B, sigue el mismo proceso de infiltración, y es substituída, a su vez, por una más nueva, C, y así sucesivamente. En España estas oleadas renovadoras se han ido relevando con intervalos, aproximadamente de un siglo, desde el XV hasta nuestros días: Castillejo contra Boscán y Garcilaso; rivalidad, Lope de Vega y Góngora; gusto del siglo XVII y Neoclasicismo; Neoclasicismo y Romanticismo; Positivismo y Antirrealismo o Deshumanización. [1] Vivimos, en el momento actual, los días de lucha de las supervivencias positivistas con el nuevo espíritu estético. [2]

(1) Por ahora no hay más remedio que dar a nuestro arte un nombre de concepto negativo.

(2) La oposición moderna al positivismo es un complejo que abarca desde las actividades filosóficas a las políticas. Cómo este cambio de criterio coincide con el principio del siglo (aunque hay ya muchas indicaciones del nuevo rumbo antes de 1900) y abarca todas las posibilidades humanas se puede ver bien claro, desde el mismo título, en la obra de Vossler *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenchaft*. La obra de Vossler, publicada en 1904, tiene una gran importancia histórica; divide actualmente los estudios filológicos alemanes en dos campos bien deslindados: la filología positivista a lo Meyer-Lübke y la Neofilología idealista y corrientes concomitantes. Podrán discutirse los fundamentos filosóficos y aún el acierto de pormenor de la obra vossleriana, pero nadie podrá negar su intuición genial al señalar, con absoluta precisión, la divisoria de las aguas entre el siglo XIX y el XX.

La contienda en los casos más apartados de nosotros solía ser de discrepancia fundamentalmente técnica. Conforme nos acercamos a lo contemporáneo, los tajos que separan dos generaciones se van haciendo abismales.

La discrepancia actual parece (si no nos engaña la proximidad) la más profunda sima que ha separado, no dos gustos, sino dos conceptos de la literatura desde el Renacimiento, y aun tal vez desde los orígenes de la tradición grecolatina. En todos los choques anteriores entre una posición conservadora y una revolucionaria, se discutían, como acabo de indicar, pormenores de técnica: el metro, la observancia o no observancia de las reglas etc.; ahora no sólo la forma externa, sino también la materia estética y la finalidad misma del arte. Tal vez el proceso de evolución y muerte del que ha nacido en nuestros días vaya a ser distinto del de todos los ciclos anteriores. El arte novísimo ya no apela a una minoría, sino casi a una minoría de técnicos. Cierto que en alguno de sus aspectos ha ampliado ya el campo de su evolución hasta el vulgo (por ejemplo, en arquitectura y artes decorativas, artes carentes de «significado»); pero la nueva poesía continúa hermética para la masa, y en los géneros literarios que no pueden vivir sin la existencia de un «gran público», todo intento de introducción del nuevo concepto de arte fracasa ruidosamente (fracaso del teatro expresionista, etc.)

Si estos son los términos del problema en el mundo europeo, en países como en Francia o Alemania, donde la minoría literaria es quizá numéricamente superior a la mayoría lectora de nuestro país, júzguese lo que ocurrirá en España.

Dividido el mundo literario en positivista (conservador) y antirrealista (actual), culto de los partidarios de las nuevas posiciones es Góngora, así como para los arraigados en el criterio positivo este nombre suena aún a herejía y locura. Pero la devoción por el poeta del siglo XVII, trasciende a círculos más amplios que los de los seguidores del arte nuevo. Para la comprensión de Góngora no se requiere una especialización estética: basta con una cultura media de gusto clásico. Así el nombre de Góngora arrastra consigo, no sólo a los promotores de las nuevas corrientes, sino también a buen número de personas que no han podido vencer las dificultades del arte actual, pero están en los aledaños de la comprensión.

Frente a éstos (promotores y simpatizantes, se sitúan en falange cerrada los supervivientes del positivismo. Hay modalidades de la actividad humana que llevan consigo—como por una maldición eterna—la tendencia a la paralización y el anquilosamiento. Ninguna tanto como la erudición literaria: paradójicamente los guardadores de las aguas son los que no pueden beber las recien alumbradas y vivas. Los eruditos españoles, salvo excepciones honrosísimas, están viviendo del caudal ideológico de Menéndez y Pelayo, gloria perpetua de la tierra de España, sin haber caido en la cuenta de que en la obra gigantesca de aquel simún de los lectores, de aquel sahara de los polígrafos, están enmascaradas bajo las capas más contradictorias y filtradas por su conciencia católica, las notas esenciales del ideario de su época positivista. Sustentan ellos hoy lo que tal vez aquella inteligencia amplia y generosa, de haber alcanzado nuestros días, habría rectificado ya. (Habría que hacer un estudio de las rectificaciones de don Marcelino a su propia obra. Compárese el criterio sobre Calderón sustentado en las conferencias de 1881, con el del prólogo a «Del Siglo de Oro» de doña Blanca de los Ríos). Ahora bien, Menéndez y Pelayo, por época, por formación, no podía gustar de la poesía gongorina. Y no son, ciertamente, sus legítimos discípulos y seguidores, los que creen sustentar un criterio de verdad eterna negando a Góngora, cuando lo que hacen no es sino mantener un criterio tan relativo como lo es el nuestro de hoy y como lo serán—¿en qué dirección?—los de mañana, en el que se da además la desventaja de no corresponder a las necesidades espirituales de nuestros días.

II

Góngora y el simbolismo.

El origen de la admiración actual por Góngora no tuvo lugar en España. Mientras la poesía española del siglo XIX se va haciendo pobre en forma y en espíritu y burguesa o declamatoria, según se vence la cuesta de la segunda mitad de la centuria, en Francia se está produciendo un admirable desarrollo lírico que seguramente excede al de la misma nación en el Renacimiento. Una escuela, la parnasiana, junta al cultivo riguroso de la forma la acumulación de materias preciosas y de fastuosos colores, con frecuencia colocados bajo la luz de cielos exóticos y brillantes. Y a ésta, sin una definitiva separación entre ambas, sucede la simbolista, que introduce los matices delicados de expresión, de color y de sonido, y fuerza las asociaciones metafóricas entre elementos antes absolutamente separados, todo fundido con ecos tardíos de procedencia romántica, un sentimentalismo suave, sin estridencias, que elude lo declamatorio, comparable en este sentido al del, según mi opinión, único gran poeta español de la segunda mitad del siglo XIX: Gustavo Adolfo Bécquer. Y junto con estas notas el gusto por lo raro, por lo refinado y recóndito.

Corresponde a esta escuela simbolista la gloria auténtica de haber iniciado—aunque fuera de un modo casi incomprensible y desde luego inconsciente y pintoresco—el gusto por Góngora. Los pocos datos que poseemos de esta exhumación del nombre del autor del Polifemo son sobradamente conocidos: la admiración de Pablo Verlaine por el poeta; su adopción del último verso de las Soledades, como lema de una poesía propia; su costumbre de repetir este mismo verso con una pésima pronunciación; la de Moreas de saludar a Rubén Darío, gritándole: «¡Viva don Luis de Góngora y Argote!», etc. Sabido es también el escaso conocimiento que Verlaine tenía de la lengua de España. ¿Cómo, sino, la adopción para otra poesía de aquel grotesco lema: «Capelli d'angeli. Friandise espagnole»?).

Será todo lo absurdo que se quiera, pero la coincidencia de que el gran poeta de las Fiestas Galantes volviera los ojos al español del siglo XVII, ha tenido unas consecuencias literarias portentosas. Rubén Darío aprendió en los simbolistas la admiración por Góngora, y a través de Rubén se difunde por los medios literarios españoles más despiertos del principio de este siglo. Admiración pueril, profundamente *snob*, injustificada. Sí, desde luego. Pero la moderna generación literaria, los nuevos que en 1927 celebran el homenaje a Góngora, que son los primeros que, como veremos después, tienen motivos serios, externos e internos para poder interpretar y admirar al autor del Polifemo, no pueden prescindir de reconocer esta prehistoria del entusiasmo gongorino de nuestros días. ¡Admirable instinto, genial intuición la del poeta francés Pablo Verlaine!

Verlaine al expresar su admiración por un poeta extranjero del cual apenas podía conocer [1] unos pocos versos traducidos por algún amigo, festejaba en Góngora al artista *raro;* al proscrito de las alabanzas oficiales en los manuales de literatura; al poeta *maldito,* nada más. En vano sería querer encontrar concomitancias entre las obras del simbolista francés y del poeta español del siglo XVII. Pero hay otro poeta colocado en una posición excepcional y excelsa dentro del simbolismo: Mallarmé, el cual sin haber recibido influjo ninguno de Góngora; más aún, sin haberle conocido, muestra en su poesía algunos puntos de extraña coincidencia con el autor de las Soledades.

El paralelismo entre Góngora y Mallarmé [2] ha sido intentado ya tantas veces, que se ha convertido en un tópico franco-español de los años últimos. Iniciado ya por Rémy de Gourmont en sus *Promenades literaires,* votado por A. Reyes en sus *Cuestiones estéticas,* [3] es Francis de Miomandre el primero que trata por extenso de lograr el acercamiento de ambas figuras en un ensayo

---

(1) El desconocimiento del español por Verlaine ha sido negado por G. Izambard en su artículo XXXX *L' Espagnolisme de Verlaine" (Hispania,* de Paris, 1918). Los argumentos del señor Izambard (sospechoso ya en su calidad de presidente de la Sociedad de Amigos de Verlaine) no prueban sino que el poeta que en 1864 tenía propósitos de estudiar español, continuaba en su mismo deseo en 1875.

(2) V. A. Reyes. Cuestiones gongorinas, Madrid, 1927, pags. 136 y 253-261.

(3) R. de Gourmonten en sus *Promenades Littéraires,* IV e. Serie, Paris 1912.

escrito en 1918. [1] He aquí un resumen de los puntos de contacto que señala: la misma evolución desde la facilidad inicial de las primeras poesías hacia una creciente dificultad; el humor, la malicia y la cortesía pomposa y delicada en las composiciones ocasionales; la escrupulosidad literaria; el gusto especial por algunos temas, (como la cabellera femenina, las flores, las pedrerías, etc.) y la manera de tratarlos, de extraer de ellos todo lo que pueden contener de analogía y de símbolo; el conocimiento del valor exacto de las palabras; su aquilatada selección y colocación, y el deseo de sacar de ellas el máximum de poder evocativo, lo mismo desde un punto de vista descriptivo que de armonía; y, sobre todo, la soltura de uno y otro poeta para moverse en un mundo de combinaciones creadas por medio de una sola imagen primitiva, la facilidad de hacer surgir toda una generación cristalina de formas, en cada plano, de esta imagen inicial: el haberse creado cada uno su propio universo.

Existen, desde luego, estas coincidencias. ¿Pero son privativas de Góngora y de Mallarmé? ¿No son la mayor parte de ellas de carácter externo y adjetivo, independientes de la propia esencia de la poesía? Prescindo de algunos evidentes errores, como el considerar punto de unión el gusto de los temas a base de flores, cabellos de mujer, piedras preciosas. Estos temas son en Góngora simples lugares comunes renacentistas, y en la juventud del poeta habían llegado a ser tratados por otros muchos escritores de un modo parecido al de los primeros sonetos gongorinos (que son precisamente los ejemplos que Miomandre cita). El punto de contacto que a primera vista podría parecer esencial, el de la creación de un universo propio, ¿no es acaso la primordial obligación de todo poeta?

Lo que habría que sopesar es si este mundo representativo es igual o semejante en Góngora y en Mallarmé.

El esfuerzo más notable que se ha hecho para la aproximación de Góngora y Mallarmé, es el realizado por Zdislas Milner en su artículo *Góngora et Mallarmé. La connaissance de l' ab-*

---

(1) El artículo de Miomandre fué publicado por primera vez en la revista «Hispania» (París 1918). Allí se da a continuación una versión francesa en prosa de los sonetos que sirven a Miomandre para prueba de sus afirmaciones. El autor ignora que varios de estos sonetos no son originales de Góngora. La versión abunda en evidentísimos errores.

solu par les mots publicado en *L' Esprit Nouveau* (núm. 3, año 1920). Góngora se produce al fin del Renacimiento lo mismo que Mallarmé al fin del Romanticismo. Y el Romanticismo es al siglo XIX lo que el Renacimiento había sido al XVI. Lo idéntico entre los dos poetas es la fuente ideal de la ejecución, el estado psicológico del artista en el momento en que, madura ya la inspiración, la realización comienza. Ante todo se nota la misma oscuridad que en ambos es «Un voile derriere lequel... se cache un sens réel et unique». Pero esta oscuridad no es buscada ni en uno ni en otro, sino resultado de la evolución interior del artista, del esfuerzo continuo hacia formas de expresión más perfectas, que lleva a emplear un idioma que por su vocabulario y su sintaxis se aparta del uso común. Según Milner son características del lenguaje gongorino lo mismo que del mallarmeano, las siguientes:

1.) La preferencia concedida siempre al término concreto. 2.) La tendencia constante a la materialización de las impresiones, de las sensaciones, de las emociones y aun de las abstracciones puras. 3.) Las palabras producen de por sí imágenes, como si se tratara de figuras retóricas. 4.) A menudo se producen cambios en su jerarquía: así el verbo se hace participio y adjetivo, y a veces se eclipsa para dejar paso a la riqueza de las cosas reales o va llevado por el flujo de la cadencia al final de la frase. 5). Las palabras más fuertes se imponen al espíritu, aisladas, o se las hace resaltar por medio de sabias inversiones. 6.) El sustantivo, encarnación de la materia visible y palpable, reina en toda su pureza bajo el enorme cristal de aumento de la hipérbole, auxiliado por los epítetos que lo colorean y hacen resaltar magníficamente su brillo. 7.) Y de esta manera a la descripción substituye la imagen, y al relato una serie de metamórfosis. 8.) En cuanto a la frase, a través del enmarañamiento ilusorio de los incidentes y los paréntesis ideales, se transforma en un arabesco que fluye en una línea sinuosa, a veces interrumpida por silencios, de acuerdo con el ritmo íntimo de las emociones y las sensaciones. 9.) «C'est cet effort continuel tendant a degager de toute chose la réalité materielle, quoique instable, et cette phrase rythmée en arabesque, qui constituent le fond commun de Góngora et Mallarmé».

Hasta aquí, Zdislas Milner. Alguna de las conclusiones de este artículo, en el que tantas cosas inteligentes abundan, han de ser aceptadas desde luego. No así lo que se refiere a la función del sustantivo y del verbo y a la preferencia de los elementos concretos. Para admitir estas afirmaciones sería necesario que Milner expusiera su teoría de un modo más pormenorizado y apoyándola en ejemplos indudables sacados de ambos poetas. Aun aceptando todas esas coincidencias estilísticas, lo que no se puede admitir es que sean fundamentales, como Milner quiere. («Mais ces rapprochements que l'on peut établir sont d'une importance capitale, car ils visent le fond même de leur œuvre). Lo fundamental es la representación poética del mundo que cada creador nos da.

Me parece que el paralelismo establecido entre ambos poetas tiene defensa si se consideran sólo algunas notas adjetivas y externas, pero es fundamentalmente falso y procede de no situar a Góngora en su verdadera posición dentro de la tradición literaria. Para mí, no sólo no se parecen Góngora y Mallarmé en lo sustantivo de su poesía, sino que la del uno es la negación de la del otro.

Partamos de la antirrealidad del arte de los dos: es el punto de arranque para Góngora y el comienzo de todo arte para Mallarmé:

Exclus-en si tu commences
Le réel parce que vil...

El objeto de la poesía es, pues, la sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones. La diferencia es esta: 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, cambiante, volandero, como las construcciones del humo:

Toute l' âme resumée
Quand lente nous l' expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds...

La representación poética universal en Góngora es un firmamento que tiene sus normas invariables, sus movimientos previs-

tos secularmente, sus atracciones y repulsiones inmutables, sus trayectorias conocidas. 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. Podrá haber concurrencia de varias continuaciones posibles, pero sabemos que por una de ellas se hubiera decidido el poeta. 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. Otras veces es un mismo objeto de la realidad el que, por medio de una serie de emanaciones sucesivas, pero inconexas, traduce al plano imaginario otra serie de metáforas desligadas también. En fin, en Mallarmé no es tampoco infrecuente que las metáforas sugieran de un modo directo otras nuevas, pero el nexo es siempre vivo, personal, impredecible.

A). La incoherencia—aparente—de dos sensaciones consecutivas da origen a dos metáforas desligadas:

> Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor
> L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
> Palmes!

Imposible, absolutamente imposible, hallar en la poesía de Góngora algo semejante a la posición de este *palmes!*—válvula de escape de lo subconsciente.

B). Un mismo objeto de realidad, por medio de emanaciones sucesivas inconexas, produce una serie de metáforas que no se relacionan directamente: [esplendores de ocaso].

> Victorieusement fui le suicide beau
> Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!

C). Unas metáforas sugieren otra nuevas, pero la asocia-

ción es siempre discontínua e inesperada. Por puentes metafóricos se enlazan sensaciones eróticas y conceptos estéticos en *L'aprés-midi d'un faune:*

> ...l'illusion s'échappe des yeux bleus.
> Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:
> ...par l'immobile et lasse pâmoison
> Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte
> Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
> Au bosquet arrosé d'accords.....).

Cambio del viento, zig-zag, yuxtaposición de sensaciones, es el arte de Mallarmé. Oigamos al mismo poeta: ...«comparer les aspects et leur nombre *tel qu'il fróle notre negligence:* y eveillant pour décor, l'ambiguité de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, *a de vertigineuses sautes* en un effroi que reconnue; et d'anxieux accords... *Chiffration mélodique tue,* de ces motifs qui composent uue logique avec nos fibres». [1] Pasar—dice en otra ocasión—«sans que le ruban d'aucune herbe me retint devant un paysage plus que l'autre chassé avec son reflet en l'onde par le meme impartial coup de rame». [2] Y su comentarista Thibaudet: «Mallarmé est un poète d'impressions neuves, aigües, difficiles à formuler, *discontinues*». [3] «Presque tous ses poèmes disposent, ou mieux juxtaposent, des images, a l'origine desquelles sont des sensations nues». [4] «Il y a chez lui, une sensibilité d'enfant originale, un jour lavé de creation». «La logique de Mallarmé consiste a respecter la suite des sensations». [5]

Precisamente casi todo lo contrario es aplicable a Góngora. Góngora es un poeta que trabaja siempre sobre los datos de una representación del mundo ya establecida de antemano; su sensibilidad es también aguda, finísima, certera, pero antigua, pero sabia, y reobra, no ante sensaciones, sino ante conceptos de sensaciones. La labor de Góngora es eminentemente constructiva: orden, norma, sistema; en ella (aparte del orden lógico del discurso que fluye por debajo, del lado de lo real) hay una

(1) Citado por Thibaudet, «La poésie de St. Mallarmé», primera edición, pág. 95.
(2) Ibidem, págs. 156-7.
(3) Ibidem, pág. 30.
(4) Ibidem, pág. 31.
(5) Ibidem, pág. 94.

encadenación y un desarrollo imaginativo sujeto a pautas fijas, invariables.

Mallarmé, no sólo ha practicado sino expresado su odio a este desarrollo retórico, que es consustancial a la poesía de Góngora:

.....de lis multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons
Et non comme pleure la rive
Quand son jeu monotone ment
A vouloir que l'ampleur arrive
Parmi mon jeune átonnement
D'ouïr tout le ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas,
Par le flot même qui s'écarte...

¿Cómo poder comparar la poesía de lo discontínuo y lo imprevisto con la de un desarrollo normado y constantemente predecible? Góngora, desenvolvimiento, continuidad, lógica metafórica a base de elementos tradicionales; Mallarmé, cambio, discontinuidad sensacional, a base de asociación y sin más lógica que la sucesión de las asociaciones mismas. Góngora, preciso, exacto; Mallarmé, impreciso, ambiguo. (1) El primero da todos los elementos necesarios al lector; el lector del segundo tiene que suplir todos los nexos tácitos, que rehacer el proceso mental y sensacional del poeta, que recrear la obra. Góngora es un retórico, aunque un retórico admirable; Mallarmé un impresionista (en el sentido original de la palabra.) De otro modo: Góngora es una última evolución de lo clásico; Mallarmé de lo romantico.

Quedarán, pues, coincidencias de pormenor puramente circunstanciales, imágenes aisladas...:

Cristal, agua al fin dulcemente dura
o miroir!
Eau froide par l' ennui dans ton cadre gelée.

Quedarán otras coincidencias más amplias, pero adjetivas y puramente externas: la dificultad de uno y otro (mucho más extremada para el francés que para el español); las poesías ocasionales al margen de la obra; ciertas coincidencias de lenguaje (cultismo de acepción, elipsis, hipérbaton); y, sobre todo, la estricta escrupulosidad, el insaciable prurito de perfecciones de uno y otro. No importa. Góngora y Mallarmé no son distintos: son opuestos.

(1) Ambiguo, para un análisis gramatical. Pero de maravillosa precisión poética inexplicable o muy difícilmente explicable por procedimientos estilísticos.

III

Góngora y el Modernismo

La entrada del siglo XX trae a España un nuevo gusto literario. De una parte, un nuevo estilo de prosa; de otra, una nueva manera poctica, pero en el fondo, una coincidencia en triple anhelo común: apertura de las letras de España a los vientos europeos, rompimiento con el próximo y búsqueda de nuevos puntos de enlace con la tradición de la raza. Naturalmente, emergen a primer plano algunas figuras de nuestro arte por las que el siglo XIX no había sentido simpatía. Así en la pintura, el Greco, y en la literatura, Góngora.

¿Qué motivos llevan a los escritores del año 1900 a volver sus ojos hacia Góngora? ¿Cuándo se inicia con exactitud este movimiento de admiración? ¿Qué alcance, qué extensión tiene? Salvo contadísimas excepciones (conversación de Boscán con Navagero en Granada, etc.) es imposible fijar con rigurosa precisión el origen de un cambio en el gusto y seguir su rastro con matemática exactitud. Tienen aquí, en la vida moderna, importancia primordial esos hechos triviales de la relación y comunicación literaria, que no dejan huella alguna en el papel escrito: amistades, tertulias, etc., todo lo que aparentemente se disuelve y se esfuma en las humaradas de las conversaciones de café. No pocas veces el nombre de los importadores queda en silencio. La nueva coincidencia estética incuba lentamente y llega un día en que, sin saber cómo, un gusto distinto está ya formado.

En nuestro caso particular hay un entronque indudable. [1] Las dos primeras estadas de Rubén Darío en España fueron el año 1892 y el 1899. En la primera conoció a los hombres más re-

(1) Escrito ya el análisis del gongorismo de R. Darío, que comienza en este párrafo, leí el artículo del meritísimo amigo de España y de D. Luis, H. Petriconi, Góngora und Darío. (Die Neueren Sprachen, junio, 1927, pags. 261-272). Las coincidencias entre mis conclusiones y el camino que lleva a ellas y las de Petriconi son grandes en extremo. No podía ser de otro modo, dado el escaso número de referencias a Góngora que ocurren en R. Darío. Petriconi parece no conocer la verdadera fecha de publicación del «Trébol», y tal vez concede demasiado crédito a la Autobiografía del poeta de Nicaragua.

presentativos del último tercio del siglo XIX; el poeta de Azul entró en los círculos del ambiente literario de aquella época sin que su paso dejara huella por entonces. Pero entre su primera y segunda visita a la capital de España, el poeta había conocido París. El escritor de Nicaragua llegó a París con esa prontitud para la admiración y el deslumbramiento que adoptan algunos hispano-americanos en el que ellos llaman «cerebro de Europa». Allí conoció a Verlaine, a Moreas, y a otros más o menos seguidores del simbolismo, y supo—seguramente no sin asombro—que aquellos hombres que él veneraba como maestros, exaltaban el nombre de don Luis de Góngora. ¿Había leído Rubén Darío a Góngora junto a «las principales obras de los clásicos de nuestra lengua» [1] en la época en que fué empleado en la Biblioteca Nacional de Nicaragua? Lo dudo: lo más probable es que al jovenzuelo que entraba valientemente por los tomos de Rivadeneyra, le resultara repelente la lectura del Polifemo y de las Soledades. Tal vez leería la parte tradicionalmente alabada de las obras gongorinas: letrillas, romances, algún soneto... La admiración de Verlaine por Góngora tuvo que causar en el discípulo nicaragüense un profundo asombro.

Asombro que iba a ser fructífero para las letras de España. Rubén Darío no actuó en Madrid como introductor de un nuevo gusto literario—puesto que la necesidad del rompimiento con la literatura de los últimos años era ya sentida entre los espíritus más selectos y más jóvenes—, pero fué el que enseñó el procedimiento para hacer posible el cambio en lo que respecta a la poesía. Esta influencia la ejerció en su segunda estancia en Madrid el año 1899 como corresponsal de «La Nación». He aquí como lo refiere en su *Auto-biografía:* «...¡gracias sean dadas a Dios! esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispano-americanos y que causaron allí espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria.» [2] Desde luego, aquí hay exageración, pero no por lo

(1) R. Darío. Autobiografía ed. Maucci, pag. 4.
(2) Ibidem, pág. 228.

que se refiere a su influjo sobre la poesía. Seguramente fué por entonces (Darío era bastante aficionado a *epater*—palabra de la época—cuando se le ocurrió asombrar a los españoles exaltando el nombre de un poeta proscrito en su misma patria: para ello no tenía más que recordar la lección aprendida en Verlaine y los simbolistas. (La fecha exacta de las únicas composiciones de Rubén Darío en alabanza de Góngora—como veremos después—apoyan mi suposición). La lección gongorina traducida del francés fué en seguida aceptada por una generación sedienta de novedades, ansiosa de descubrir aspectos vírgenes de la sensibilidad y artistas *raros* y *exquisitos* (palabras que comenzaban entonces a estar en boga), generación, en fin, que necesitaba contradecir en todo a la que le había precedido.

Este comienzo de admiración no tenía, sin embargo, fundamentos más sólidos que el de los simbolistas franceses. Su iniciador sabía probablemente muy poco—lo vamos a ver en seguida—del arte de Góngora. Y menos aún los allegadizos al fluir de las aguas.

Porque, ¿qué fué el gongorismo de R. Darío? Los *mitos literarios* se forman ante nuestros ojos: tal creo yo que ocurre con éste. Constantemente, cuando se habla del poeta de Nicaragua, se cita como un precursor a Góngora. ¿Hasta qué punto influyó en Darío? ¿Hay algo en la obra de Rubén que pruebe una lectura detenida, un conocimiento de la técnica gongorina, una admiración profunda del poeta de la Marcha Triunfal por el de las Soledades? La respuesta tiene que ser absolutamente negativa. Sería de desear que las personas que trataron a Rubén Darío y viven aún, nos informaran acerca de este punto. Yo he hablado del asunto con el gran poeta de Castilla, Antonio Machado, quien me ha asegurado que Darío citaba de memoria estrofas enteras del Polifemo. Mucho crédito me merece el autor moderno de esas otras maravillosas *Soledades*. Y sin embargo... Pudiera ser que Rubén hubiera leído y supiera algunas estrofas del Polifemo, sin haber saludado el resto de la obra centralmente gongorina del cordobés. Y sino, busquemos el reflejo de su lectura y admiración en sus obras.

Hasta el prólogo de las «Prosas Profanas» no aparece en la obra de Darío el nombre de Góngora, y aún allí sin que desem-

peñe un papel más importante que el de los otros grandes escritores españoles, y pospuesto al de Quevedo. «El abuelo español me señala una serie de retratos ilustres: éste, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, y genio manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora, y el más fuerte de todos don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: Shakespeare! Dante! Hugo!... (Y, en mi interior: Verlaine!)» [1] Nada más. En alguna ocasión, una cita en prosa, dejada caer entre una retahila automática de nombres gloriosos. Es preciso llegar a los *Cantos de Vida y Esperanza* para encontrar referencias a Góngora que tengan algún interes: ya en el prólogo se vuelve a hablar de «esta tierra de los Quevedos y los Góngoras»; [2] después en la primera composición del libro se asocian por primera vez (filiación) el nombre del poeta de las Fiestas Galantes y el del Polifemo.

Como la galatea gongorina
me encantó la marquesa verleniana... [3]

pero un poco antes, el poeta ha definido su arte sin acordarse para nada de Góngora:

con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo.

En fin, en el libro aparece el dato más interesante que ofrece toda la obra de Darío, para poder determinar el alcance de su admiración y rastrear algún posible influjo: el «Trébol» de sonetos «de don Luis de Argote y Góngora a don Diego de Silva y Velázquez»; «de don Diego de Silva, etc., a don Luis de Argote, etc.,» y el tercero, del poeta moderno al pintor y al poeta del siglo XVII. (Notemos, ante todo, que Darío sabe el verdadero orden de los apellidos de Góngora. Alarde de erudición: ya es algo). *Estos tres sonetos fueron publicados en «La Ilustración Española y Americana» el día 15 de junio de 1899.* Y este retrotaimiento de fecha (La de los Cantos de Vida y Esperanza es 1905) tiene importancia, porque nos lleva otra vez al año en que R. Darío está en Madrid como corresponsal de «La Nación»; el año en que entabla relaciones amistosas con los escritores jó-

(1) «Prosas Profanas». París, 1908, pág. 49.
(2) Cantos de Vida y Esperanza. Madrid, 1905, pág. 4.
(3) Ibidem pág. 13.

venes que van a dirigir en los principios del siglo las corrientes del gusto; al año, en fin, en que el mismo poeta se jacta de haber influído sobre la formación espiritual de muchos de ellos.

En el año de 1899 se celebró en España el tercer centenario del nacimiento de Velázquez, con tanto mayor entusiasmo, cuanta profunda era la necesidad de reaccionar contra el abatimiento producido por el desastre de 1898. La musa anduvo pronta, si no feliz. En la Revista de Archivos de este año puede verse la serie de partos poéticos a que el acontecimiento glorioso dió lugar. Entre ellos, precisamente figura reproducido el «Trébol» del poeta americano. Creo que el desconocimiento de la ocasión para la cual fueron escritos, ha hecho que no se suela entender bien el sentido de este tríptico de sonetos. Rubén Darío se propone en ellos asociar al nombre de una gloria nacional que todo el mundo ensalza (Velázquez), el de otra que nadie o muy pocos conocen (Góngora). Para ello, en el primer soneto, finge que el alma o la sombra («miro a través de mi penumbra») de Góngora se dirige a la de Velázquez recordándole, en la fecha en que España le glorifica, aquel día en que fué retratado por el pincel del pintor (alusión al supuesto Velázquez del Prado). En el segundo soneto responde Velázquez en la misma forma, testimoniando como ya el noble coro de las liras empieza a cantar las alabanzas del poeta de las Soledades, y augurándole un resurgimiento a la gloria dentro de España. En el tercer soneto, y asociando siempre al pintor y al poeta, pone el moderno la primera piedra para la gloria de Góngora en su patria. Esta es mi interpretación. Veamos ahora qué conocimiento o qué influencia de Góngora revelan estas tres composiciones.

La primera quiere ser—la intención es indudable—una pieza gongorina.

> Mientras el brillo de tu gloria augura
> ser en la eternidad sol sin poniente,
> fénix de viva luz, fénix ardiente,
> diamante parangón de la pintura...

Algo gongorino hay aquí: la introducción del Fénix y algún verso (el último) más gongorino por el propósito que por el resultado.

> de España está sobre la veste oscura
> tu nombre como joya reluciente...

Ahora una inversión (de España... sobre la veste), pero de las más vulgares. (La veste oscura de España es, probablemente, alusión al reciente descalabro colonial). Y, luego, los tercetos:

Yo en equívoco altar, tu en sacro fuego,
miro a través de mi penumbra el día
en que al calor de tu amistad, don Diego,
jugando de la luz con la armonía,
con la alma luz, de tu pincel el juego
el alma duplicó de la faz mía.

Otra vez, intento de complicar la frase sin encontrar el giro de la sintaxis gongorina. El final recuerda inmediatamente el comienzo del soneto de Góngora a un pintor flamenco:

Hurtas mi bulto, y cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,
de espíritu vivaz el breve lino
en las colores que sediento bebe... (1)

La identidad del tema (Góngora a un pintor que le esta haciendo—que le ha hecho—un retrato), el tratamiento en soneto y el paralelismo de las ideas formadas por estas dos palabras: faz=vulto, duplicó=hurtas, el alma=espíritu vivaz, hacen que no sea muy atrevido sospechar que si Rubén Darío no tuvo ante los ojos el soneto de Góngora, lo había leído, por lo menos, y lo recordaba vagamente.

El soneto segundo es—como ya he dicho antes—una profecía de la gloria futura que aguarda a Góngora. La sombra de Velázquez dice a la del cordobés:

Alma de oro, fina voz de oro,
al venir hacia mí, ¿por qué suspiras?
Ya empieza el noble coro de las liras
a preludiar un himno a tu decoro.

En verdad, ya había principiado antes...: en Francia. En el segundo cuarteto, una alusión al romance *En un pastoral albergue...* Y luego en los tercetos:

... en donde da Cervantes el Quijote
y yo las telas con mis luces gemo,
para don Luis de Góngora y Argote
traerá una nueva palma Polifemo.

En el tercer soneto habla en primera persona el mismo Rubén Darío:

(1) Obras poetas de Góngora, II, 321. Petriconi también compara estos dos sonetos.

En tanto «pace estrellas» el Pegaso divino...

La cita de las soledades no revela un grande conocimiento de este poema: pertenece a esas estrofas que suelen reproducir todos los manuales como ejemplo de disparate literario.[1]

... en los celestes parques al Cisne gongorino
deshoja sus sutiles margaritas la luna.
... y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

El poeta ha querido definir el arte de Góngora por dos de sus cualidades: sonido y color («cual una jaula de ruiseñores labrada en oro fino»). La imagen es trivial.

Gloriosa la península que abriga tal colonia.
¡Aquí bronce corintio y allá mármol de Jonia!
Las rosas a Velázquez y a Gongora claveles.

Los versos valen poco: esa *colonia* es absurda; y el segundo alejandrino, casi de relleno. Pero la intención es magnífica. Y con otro terceto típicamente rubeniano, en el que todavía se asocia a Angélica con las Meninas, se cierra el más claro homenaje del gran poeta de Nicaragua al gran cordobés.

El «Trébol» de sonetos denuncia: 1.) Lectura—no precisamente profunda—de algunas poesías de Góngora: el romance *en un pastoral albergue*, tal vez el soneto a un pintor belga, y los primeros versos de las Soledades. 2.) Falta de conocimiento de las peculiaridades sintácticas y metafóricas gongorinas. 3.) Sentido de manifiesto crítico y de profecía (el segundo soneto sobre todo).

Inútil buscar influencias o puntos de contacto en el resto de la obra de Rubén Darío. La poesía de éste no se parece en nada a la de Góngora. Sus antecesores son Hugo y Verlaine, y más el primero que el segundo (más fuerte que ambiguo). Del gran romántico le viene el empuje y la amplitud lírica, la abierta luminosidad y la sonoridad potente de la marcha triunfal, y de la mejor parte de su obra. El verlenianismo es impuesto, externo, contrario a la entraña del espíritu del poeta. Su gongorismo no existe.

Este mismo espíritu de «postura» literaria caracteriza todos los primeros años de la literatura española del siglo XX. Siempre palabras vagas sobre Góngora, frecuentemente exclamaciones

(1) La misma observación hace Petriconi.

admirativas, jamás una crítica sagaz, un comentario que demuestre verdadera lectura, nunca un pormenor que pueda revelar influjo sobre una obra. En el año 1903 la recien nacida revista *Helios*, [1] de vida tan corta, pero tan importante para la historia de nuestro modernismo, invita a varios escritores a expresar su opinión sobre el poeta. Los que contestan no son más que cuatro. Uno, Miguel de Unamuno, negativamente: Ha intentado leer a Góngora para contestar a la pregunta de la revista (no le había leído nunca antes). No ha podido hacerlo. «A los cinco minutos estaba mareado... y acabé por cerrar el libro y renunciar a la empresa». «Poeta hay, ya en nuestra lengua, ya en otras, que creo me darán más contento que Góngora y me costará menos leerlos. Me quedo, pues, sin Góngora». Y se quedó definitivamente: 24 años después, invitado de nuevo a dar su opinión sobre el mismo poeta, repitió en carta a los invitantes las mismas ideas, aunque expresadas esta vez en tono más templado y respetuoso para Góngora. Seguramente de los hombres de 1903, Unamuno era uno de los pocos que expresaban una opinión sincera con respecto a la poesía gongorina.

Azorín contestó a la misma pregunta con una deliciosa ñoñada: «Las bellaquerías», lindo comentario al romancillo que empieza: «Hermana Marica». Pero nada se aventuraba aquí, porque en ese punto todos estaban conformes (sin embargo, años después, según me dicen, aún escribía Azorín a sus amistades en papel donde campeaba un membrete significativo: «Amigos de Góngora»). Dos escritores, Zayas y Navarro Ledesma, remitieron sendos artículos encomiásticos. El de Zayas, escrito en Estocolmo, el de entusiasmo más vibrante. Reproduciré algunos párrafos que expresan bastante bien la posición de época frente a Góngora: «La gente culta, la que pontifica en las solemnidades de la literatura oficial, la que aún pretende someter el vuelo de la fantasía a las rigideces de un dogma más estrecho que las mazmorras del Santo Oficio, continúa como en la época en que el marqués de Villena esbozaba la fundación de la Academia Española, enseñando que el insigne clérigo de Córdoba fué un talento extraviado, una imaginación profunda, pervertida por el prurito de singularizarse. En cambio, para los pocos que saben

(1) Comp. A. Reyes. *Cuestiones gongorinas*. págs. 254-256

en España que el poeta es grande por lo que sugiere, para los que creen que la palabra tiene un valor gráfico independiente de rancias etimologías y un valor eufónico incompatible con las trivialidades de la prosodia, para los que no conciben al poeta rodeado de libros en la soledad de un gabinete... será Góngora más grande por ser autor de lo que le censuran los doctos octogenarios y los eruditos educados bajo su férula, que por lo que éstos le aplauden, bello, sin duda, pero que no hubiera bastado a señalar los enérgicos rasgos que dan carácter y originalidad a la fisonomía literaria del gran poeta cordobés... En la soledad espiritual en que me tienen los azares de la vida diplomática... son para mí una gran compañía las Soledades del maestro». Palabras vagas, aunque ardorosas, que parecen cubrir un concepto más vago todavía. El artículo de Navarro Ledesma («Del pobre don Luis de Góngora») contiene bastante más enjundia. Comienza estableciendo un paralelo entre el Greco y Góngora, y luego, con ejemplos bien elegidos del Polifemo, de las Soledades, de los sonetos y romances y letrillas, hace resaltar el valor rítmico y descriptivo de la poesía gongorina, de paso que rechaza los mitos de la corrupción del gusto y de la ininteligibilidad del lenguaje. Y termina: «En él se resumen todas las grandes cualidades y los grandes defectos de nuestra poesía, a la cual, ¡pobrecilla! le pasa lo mismo que al infortunado don Luis: nadie la lee, nadie habla de ella... y si alguien habla es para decir pestes y sin saber por qué.»

Esta admiración un poco apriorística y un mucho *snob*, por la poesía de Góngora, continúa siendo dogma tan primordial para los seguidores de Rubén Darío, como falso para los enemigos de toda novedad (que en España son siempre la inmensa mayoría). Hasta casi veinte años después de comenzarse el siglo no se van a introducir nuevas corrientes poéticas en la literatura española. Mientas tanto, en el campo de la erudición, casi nunca española, comienza a darse muestras de actividad. Alfonso Reyes—uno de los pocos hombres que saben llevar con dignidad el doble peso de poeta y de erudito– escribe en el año 1910 el primer ensayo, fruto de la meditación y el conocimiento, «Sobre la estética de Góngora», obra no madura, pero valiosa, que trata ya de ser una justificación de muchas de las cualidades de la

poesía gongorina. (Pero, nótese bien: esta labor la realiza un mejicano que escribe desde París. En París quizá por las visitas de Rubén Darío y por la persistencia del entusiasmo por Verlaine y el simbolismo, continúa siempre un foquito de amor a Góngora. Lo prueban entre otras cosas la edición de sus obras de la casa Michaud, cuidada (o mejor descuidada) por Alvarez de la Villa. Las buenas intenciones del editor, patentes en un apologético prólogo, no le impidieron el que su edición sea perfectamente ilegible. Este libro ha hecho más daño a la causa de Góngora que toda la crítica positivista: el que lo coge en las manos termina convencido de que el poeta es absolutamente ininteligible. Lo mismo vale para la Antología de los mejores poetas castellanos, publicada por Nelson y cuidada y comentariada por Rafael Mesa y López). Pero, volvamos a las obras de valor: el mismo Alfonso Reyes ha publicado entre 1915 y 1925 una serie de artículos de erudición gongorina, todos ellos muy interesantes en diversas revistas, que han aparecido en 1927 reunidos en tomo con el título «Cuestiones gongorinas». Antes que el ensayo de Reyes, habían aparecido los dos libros de L. P. Thomas «*Le Lyrisme et la Preciosité Cultistes, en Espagne*» y *Góngora et le Gongorisme,* publicados en París también en los años 1909 y 1911 respectivamente; (el segundo estaba ya escrito en 1908) libros de importancia fundamental aun en el día de hoy, pero en los cuales hay algún error en puntos concretos; mas tienen el mérito de haberse encarado por primera vez de un modo científico y de miras elevadas con Góngora, y en ellos se plantean y, a veces, resuelven de mano maestra muchos problemas. (Pero el juicio definitivo de Lucien Paul Thomas sobre Góngora habrá que ir a buscarlo a su nuevo libro de crítica y traducción al francés de poesías de don Luis, que tal vez antes de que se publiquen estas líneas vea la luz en la colección *Les Cent chef d'œuvre étrangers*).

Por último, el Sr. Foulché-Delbosc, que venía prestando atención al lado erudito de la cuestión Góngora en artículos y notas de la Revue Hispanique, publicó en el año 1921 su edición de Obras Poéticas de Góngora, según el ms. Chacón (Hispanic Society de Nueva York), la cual mejora todas las anteriores. Otras contribuciones de valor han sido publicadas por los seño-

res Icaza, L. Torre, Buceta, Díez Canedo y Guzmán. [1] (De otros avances posteriores de la erudición gongorina trataremos en lugar oportuno).

Resumen: Pablo Verlaine es el iniciador intuitivo de la admiración por Góngora. Rubén Darío la recibe de él y la trasmite a sus seguidores españoles de comienzos de este siglo. Toda esta primera fase de la «vuelta a Góngora» se caracteriza por su apriorismo, su indocumentación, su carácter *snob* y su superficialidad. La literatura del período no tiene ningún punto de contacto con la gongorina. Lo que se feteja es el perseguido por el credo oficial, el raro, el poeta que no ha sido comprendido. Al lado de este interés de los artistas surge la curiosidad entre algunos eruditos, principalmente extranjeros. Sus obras son una base indispensable para la época de conocimiento y amor que va a venir después.

(1) Para pormenores, V. A. Reyes, *Reseña de Estudios Gongorinos*, en Cuestiones Gongorinas, 133-182.

IV

Góngora y la nueva generación.

La generación de escritores de que acabamos de hablar (dejados aparte los eruditos, que realizan una labor eficaz), fué sólo, por lo que se refiere al gusto por Góngora, una precursora de la que en el momento actual comienza a cobrar relieve en las letras de España. Han pasado veintitantos años. Muchos de aquellos hombres viven aún y forman ya el grupo consagrado de maestros reconocidos y de fama internacional de la novela, la poesía y el ensayo. Pasado el momento de agresividad y negación de lo anterior, han olvidado su gongorismo juvenil. Probaría—si fuera menester probar cosa tan evidente—el carácter superpuesto y falso de aquel vago culto, un hecho ocurrido al celebrarse, en 1927, el tercer centenario de la muerte de Góngora. Invitados los supervivientes de la literatura, que fué joven, a principios de este siglo, a enviar su colaboración al homenaje a Góngora, que los jóvenes de hoy proyectaban con ocasión del tercer centenario de la muerte del poeta, todos ellos (los ya maestros, algunos académicos, todos ellos famosos) disintieron o con el silencio o con la protesta. Con el silencio M. Machado, Azorín...; con la vaga excusa A. Machado...; con la protesta y casi el insulto (para el poeta) Valle Inclán. (Baroja ha manifestado incidentalmente no conocer bien a Góngora). Resulta, pues, que de los hombres que estaban surgiendo a la literatura en el momento en que Rubén Darío hace volver los ojos hacia nuestro poeta, casi ni uno sólo siente hoy interés por él.

No podía ser de otro modo. La crítica de principios de siglo no llegó a calar el sentido de la poesía gongorina—en los pocos casos en que superficialmente se dedicó a analizarla—,mientras que la literatura directa de entonces se nos descubre hoy en completa oposición a todo gongorismo esencial, coincidente sólo (como en el caso de Mallarmé, pero con mucho más limitado alcance) en alguna nota externa. Se creía que el mundo de Góngora era de representaciones caóticas, confusas, oscuras en

el verdadero sentido de la palabra. En diferentes sitios me he esforzado en hacer patente cómo todo el intento de Góngora va hacia la aclaración y el orden, simplificado el mundo en una estilizada traducción metafórica de la realidad.

No hay una correspondencia absoluta entre las artes, pero creo que el ejemplo de la pintura puede ahora servirnos. La pintura impresionista descuida la forma y la estructura para producir engañosas fusiones de colores. La actual, sin descuidar el color, se preocupa preferentemente por los problemas de la limpidez de forma y de volumen. Góngora es todo lo contrario de un poeta impresionista. Por eso el error crítico de la generación anterior fué querer atraer hacia su campo a quien, en esencia, estaba totalmente alejado de él. Nada en Góngora borroso, nada impreciso. ¡Qué distinto del gusto simbólico e impresionista!:

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature.

Todo en él claro y exacto. «Simétrica urna de oro», llama en una ocasión a un poema del Conde de Villamediana. Urnas simétricas de oro son todos los poemas gongorinos. En ellos está encerrado un mundo irreal, reducido a tonos puros, sin mezcla, y a formas apasionadas, sí, pero rigurosas; volúmenes netos, envueltos por una atmósfera tan diáfana, tan cristalina, que no sólo delimita sin mella, penumbra o pelusa, sino que «da una consistencia y un esplendor vítreo» a los seres.

* * *

Los caminos por los que iba a llegar el gusto nuevo son intrincados y, a veces, desconcertantes. De una parte, hay que señalar la existencia de unos cuantos escritores aislados, que llegan a la literatura después de 1900, algunos de los cuales influyen, por modos diversos, sobre la literatura novísima. Descontando un nombre de valía, Pérez de Ayala (que se ha situado en los años últimos en una posición denegadora del arte nuevo), los que hay que citar aquí son: Ortega y Gasset, Miró y Gómez de la Serna. Se ha intentado, a veces, formar con ellos un grupo o generación, pero no presentan notas comunes (rompimiento con lo inmediato anterior; semejanza de intenciones estéticas, etcé-

tera) que lo permitan. Sin embargo, presentan los tres un rasgo unitivo; su estilo ofrece una superación metafórica del de los prosistas del «98». Además, el de Miró y el de Ortega manifiesta un cuidado especial de la palabra, un esfuerzo para encontrar los valores exactos que yacen dormidos en el fondo de las voces, borrados por el uso trivial del comercio del idioma. En Ortega y Gasset se presenta con extraordinaria frecuencia el cultismo, mal año para el de Góngora; como en la lengua de éste es fácil en la de Ortega, mediante la cómoda selección de algunas palabras, como *proclive, proclividad, vigoroso,* etc., pergeñar la parodia estilística. En Gómez de la Serna existe, en cambio, al lado de una fundamental negligencia por las cualidades gramaticales y eufónicas del lenguaje, un vértigo de asociación de los elementos más inconexos de la realidad.

En ninguno de estos tres escritores hay un influjo de Góngora. Cierto que los tres han manifestado públicamente su simpatía por el último intento de rehabilitación del poeta. Hay puntos aislados en la literatura de cada uno de ellos, que van a establecer un contacto remoto con el arte de Góngora: en Miró el ansia de perfección, el cuidado del pormenor estilístico, el conocimiento del valor lógico, óptico y auditivo de las palabras. En Ortega, el cultismo (morfológico y de acepción) y el recargamiento metafórico de la frase. En Gómez de la Serna, la transmutación constante de las formas del mundo. Notemos para este último una diferencia esencial: Gómez de la Serna transmuta sin intención lírica dos realidades de valor estético aproximadamente igual (Góngora *sangre* en *rubíes*. Gómez de la Serna un *farol público* en un *pito de verbena).* Coincide así, como ya se ha hecho notar, con el antirrealismo humorístico de una parte de la novela picaresca, especialmente con el de Quevedo, y aún con el de Góngora de las composiciones jocosas. No hay, pues, en ninguno de estos tres escritores, intención o influjo gongorino; sí coincidencias parciales y muy remotas con algunos aspectos particulares del estilo de Góngora, que cobran importancia si se tiene en cuenta el contacto que Miró tenía con la juventud literaria, y el que Ortega y Gasset y Gómez de la Serna conservan aún hoy.

Por caminos muy diferentes iba a producirse un acerca-

miento—ya veremos cuan relativo—hacia alguna de las notas esenciales del arte de Góngora. Mientras el simbolismo de Verlaine se popularizaba, admitido en la literatura normal francesa, el de Mallarmé, nunca asequible para la masa, iba a tener una descendencia maravillosa. Algunos poetas franceses que comienzan a escribir en el segundo decenio del presente siglo, partiendo de la base metafórica y asociacionista de Mallarmé, y con injertos traducidos a lo poético del nuevo ideario del cubismo pictórico, llegan a una poesía de la cual se ha suprimido todo elemento de lógica conceptual, y toda rima (y algunas veces todo ritmo), y asimismo (siguiendo en esto como en otras cosas las huellas de Mallarmé) toda puntuación, que queda substituída por blancos tipográficos.

Estas corrientes son importadas a España al final de la guerra (1918). En enero de 1919 surge el grupo «Ultra» [1] formado por unos cuantos jóvenes (algunos en plena adolescencia) que, ante el escándalo de la literatura oficial (que ya lo era la *modernista)*, propugnan y practican el nuevo credo poético nacido en Francia. Comienzan ardorosamente una campaña en la que abundan los pormenores cómicos; colaboran en revistas de tradición rubeniana y nombres absurdos *(Grecia* y *Cervantes);* dan borrascosas veladas poéticas; fundan, por fin, una hoja decenal, *Ultra,* de forma, tipografía e ilustraciones desconcertantes para el buen público español. Pronto surge entre ellos mismos la escisión primera, por la diversa actitud adoptada ante el chileno Vicente Huidobro, que se arroga la representación original del *creacionismo.* Gerardo Diego saluda en él al inventor y al maestro, y se propone hacer creacionismo puro. Guillermo de Torre y casi todos los demás ultraistas defienden (aunque en realidad no practican) la estructuración poemática, a base de metáfora pura. El grupo se disuelve, con la muerte de la revista *Ultra,* el año 1922.

Quiero dejar consignado aquí, que a este movimiento, desordenado, y en agraz, pero entusiasta, radical y generoso, no se le suele hacer justicia completa. De los que lo componían, unos han enmudecido; otros (Torre) se dedican hoy a la crítica con una amplitud de visión y una ecuanimidad mal compaginable

(1) V. Torre, Literaturas europeas de vanguardia, págs. 46-83.

con lo estridente de antaño; otros, trasplantados a climas distintos (Borges), son portaestandartes de movimientos criollistas en la Argentina; uno sólo, Gerardo Diego, ha adquirido notoriedad como poeta lírico. Pero tiene *Ultra* el indudable mérito de haber sido la primera afirmación clara, consciente, de rompimiento con los restos estancados del *rubenianismo*. Todos los poetas actuales, aun los más alejados de esta tendencia, son deudores, en poco o en mucho, directa o indirectamente, a *Ultra*, y de este movimiento hay que partir cuando se quiera hacer la historia de la poesía actual.

Ahora bien: los poetas ultraistas volvieron a saludar calurosamente la sombra de Góngora, como la de un predecesor, [1] cual ya lo habían hecho los modernistas a principios del siglo. ¿Hay alguna semejanza entre el arte ultraista y el del poeta del siglo XVII?

Ultra comenzó sin un programa definido, como un anhelo de rompimiento con las supervivencias modernistas y de superación de ellas. Pronto, a pesar de los distingos de Guillermo de Torre, adquieren todos los poemas ultraistas un tono de uniformidad casi absoluta, que hace relativamente fácil el aislar y filiar su ideario. [2] El simple recuento de sus principales normas indica bien claramente el entronque post-mallarmeano de esta poesía: base metáforica, síntesis de estados anímicos; ritmo vario *(Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard)*, puntuación omitida, blancos tipográficos, etc. Lo que acerca a Góngora—como en el caso de Mallarmé—es el papel primordial asignado a la metáfora. Aunque hay que hacer constar que lo que en Góngora es sólo exagerada preponderancia, aquí se convierte en completo exclusivismo. Y aunque es cierto que los ultraistas al saludar a Góngora como un predecesor, se atenían sólo a algunos hallazgos más intensos del poeta del siglo XVII, mientras ignoraban lo que es el tono medio de la metáfora gongorina, producto de síntesis tradicional, por un lado, y por otro, de una maestría técnica personal. Error de querer ver en Góngora sólo la modernidad y no la indudable vejez. (Pero ¿sabían, acaso, los poetas ultraistas que también sus propias imágenes estaban

(1) Ibidem, págs. 307-312.
(2) Ibidem, págs. 60-61.

énraizadas en los primeros orígenes de la poesía? Porque, qué metáfora, sino la consabida agua-cristal, está oculta en el fondo de la huidobriana. «Y aquel pájaro ingenuo bebiendo el agua del espejo», aducido como ejemplo de la inexactamente llamada imagen doble. ¿Y no se daban cuenta de que la imagen creacionista, el mismo día de su nacimiento, se había reducido al tópico metafórico, más cansado que todos los de las poéticas anteriores, porque no estaba sostenido por el artificio técnico-retórica: arte de la variedad bella del lenguaje, que ellos rechazaban?).

Las diferencias que separaban al ultraismo de Góngora eran, pues, de la misma índole, pero aún más extremas que las estudiadas ya para la poesía de Mallarmé. La poética de Góngora es fundamentalmente, pero no únicamente, metafórica. Su encanto reside en el enlace, en el desarrollo y concatenación de los elementos imaginarios. Poesía la gongorina, que en lo interno está apoyada sobre un proceso lógico normal, transportado a términos irreales, noción a noción, nexo a nexo; y que en lo formal se funda sobre elementos auditivos, rítmicos y ópticos. En ella, lo excepcional es la metáfora audaz y deslumbrante, y ésta nunca queda aislada, sino que va a fundirse en la sabia disposición de los términos metafóricos normales, que son precisamente los puntos neutros del poema que el ultraismo quiso suprimir.

Disuelto *Ultra,* quedaron la lección de sus adquisiciones y la de su fracaso. La poesía continuará siendo fundamentalmente metafórica, pero va a intentar recoger la ciencia técnica adquirida paso a paso durante los lentos siglos de evolución de la humanidad; va a juntar a los más frenéticos anhelos de creación (sonda hacia el futuro) todas las conquistas formales de la poesía tradicional (ancla en el pasado). El fracaso del ultraismo había consistido en no querer usar de estas adquisiciones, y al mismo tiempo en no haberlas sabido substituir. No se improvisan las maestrías del verso: *Ultra,* no pudiendo dominar un ritmo nuevo, eludió todo ritmo, o fué a abandonarse en las más plebeyas coplerías. De igual modo, para substituir las sensaciones ópticas tradicionales (colorismo, plasticidad, etc.,) se entregó al burdo juego del caligrama.

La prueba completa de esta necesidad de incorporar a todo lo legítimamente obtenido todo lo injustamente olvidado, la ofrece la evolución de algunos de los actuales náufragos del creacionismo. El más ilustre de todos, Gerardo Diego, ha sido durante toda su fecunda vida literaria un ejemplo patente de la encrucijada en que se movía aquel arte; hombre de formación clásica, catedrático de literatura, ha cultivado paralelamente las dos formas de poesía más contradictorias: la creacionista (Imagen, Manuel de Espumas), y otra llena de «buen sentido» y técnica tradicional, en la que se funden mucho Lope de Vega, siglo XIX y rubenianismo. Gongorino ferviente en lectura (al radio de mi brazo se me ofrecen actuales el Góngora de Hozes y mi Bocángel raro) [1] y en actividad (a él se debe la organización del homenaje juvenil en el tercer centenario de la muerte del poeta, así como interesantísimas contribuciones críticas en la *Revista de Occidente* y la *Gaceta Literaria)*, tras este gongorismo de acción, enteramente sincero, asoma el fondo de sus entusiasmos y de su actitud *humana* ante la poesía: Lope de Vega. Triple contradicción: Lope de Vega, Góngora, creacionismo. Y en la forma, el poeta creacionista es, al mismo tiempo, el autor de un libro como «Versos Humanos», que prueba la posesión de una amplia maestría del metro y de la estrofa normal. Más aún, este gran poeta abandona recientemente el ritmo cambiante del creacionismo y encierra sus «imágenes creadas» dentro de estrofas estrictas, octavas, sonetos, liras. Es decir, sintetiza, reune las dos modalidades que antes separadamente practicó. Reconoce implícitamente el fracaso formal del creacionismo y la necesidad de reanudar la tradición que este quiso suprimir.

A esta reintegración de la estrofa llegaron otros poetas, y ello por un agrupamiento de concausas. Una de ellas, el ejemplo de la poesía de Paul Valéry. Un crítico moderno—A. Marichalar— [2] ha dicho que la obra de Valéry tiene más analogías que otra alguna con la de Góngora, aunque apenas si el poeta francés conozca al español lo bastante para poderle citar en algunas conversaciones. En efecto, lo que separa el arte de

(1) Diego, Versos Humanos, pág. 192.
(2) «El Angel de las Tinieblas», Verso y Prosa, junio de 1927.

Valéry del de Mallarmé, y lo que precisamente le acerca al de Góngora, es la existencia en su poesía del desarrollo retórico de que aquél voluntariamente huyó. A una fórmula de asociación directa de impresiones que lleva a la yuxtaposición de elementos aparentemente inconexos, ha sucedido la de Valéry: precisión gramatical y desenvolvimiento lógico que excluye toda niebla. En la poesía de Pablo Valéry hace crisis el simbolismo, como antes lo había hecho en el de Mallarmé, pero en dirección opuesta a la de éste. Después de Mallarmé, la poesía se había lanzado a audaces pasos, detrás de los cuales era imposible brujulear una continuación. La de Valéry, intacta, salvada a través de un período de generosa barbarie, enlaza de nuevo con la tradición el criterio poético contemporáneo.

Jorge Guillén representa en nuestro país una posición parecida a la de Valéry en Francia (salvadas las diferencias de edad y de evolución). Su admiración por Góngora está bien demostrada por una tesis doctoral: (desgraciadamente inédita), artículos en «La Libertad» y en «La Gaceta Literaria», y su compromiso (no cumplido) de editar las composiciones gongorinas en octavas reales; pero sobre todo por su insaciable codicia de perfecciones y cuidadoso estudio de los valores idiomáticos, cualidades que en tierra española ya no pueden ser sino de abolengo gongorino. No menor es su admiración por Valéry, y, desde luego, mayor el contacto de su poesía con la de éste. Aunque sería error creer que Guillén es un imitador del poeta francés: el mundo poético de Guillén es hispanísimo, archicastellano. Dejados aparte los ensayos estróficos que Guillén intenta (alteración de las pausas y del sistema de consonantes distintos, etc.), lo que hace que su poesía se distinga absolutamente de la de Valéry y resalte sobre la de los contemporáneos españoles que siguen tendencias no alejadas de la suya, es la originalidad e intensidad de su visión poética del mundo: poesía de distancias y cielos en los que la luz es forma y volumen, poesía de ámbito y luminosidad elevados a cualidades categóricas dentro de las que se sitúa y define todo lo cercano: niño, cuerpo de mujer, primavera delgada, rosa.

Algunos poetas jóvenes reciben en seguida el influjo de Guillén. Así, en fondo y forma, uno de los mejores, el sevillano Luis

Cernuda (que después ha derivado hacia el superrealismo). Pero tiene importancia la influencia difusa ejercida en general sobre toda la nueva generación, reconocible sólo, en los casos más afines, por el uso de formas estróficas, iguales o parecidas a las de Guillén, y en los más alejados por la preocupación formal y el común retorno a los metros regulares.

La influencia de Jorge Guillén es sólo una de las causas, aunque muy importante, que modelan el momento poético actual. Veamos otros aspectos de él:

Una nota del arte de Góngora que casi no hemos rozado en este estudio, es su andalucismo. La literatura novísima, tras el andalucismo, esencial pero tamizado, de Juan Ramón Jiménez, ofrece dos interesantes y radicalmente diferenciadas manifestaciones de poesía andaluza. Andalucismo oriental, bravío de sierra y de bandoleros, el de Federico G. Lorca; occidental, de mar y de salinares, el de Rafael Alberti. Los dos han demostrado su devoción a Góngora, intentando cada uno una continuación de las Soledades, y Lorca, además, con una conferencia dada en Granada (impresa fragmentariamente en Verso y Prosa, en la que dominan el fervor y la comprensión poética. Pero las influencias de Góngora sobre Lorca, si llegan a existir, son difíciles de fijar. Alberti es, por el contrario, el único poeta actual en el que se puede rastrear—en alguna rara ocasión—una verdadera huella gongorina. No es infrecuente en él el uso de un hipérbaton de tipo sencillo que alguna vez llega, no obstante, a la complicación gongórica de los siguientes tercetos: Cuatro vientos de pólvora y platino | la libre, al sol, zafira, encadenada | fiera del dócil mar del sur latino, | por jinete de jaspe cabalgados, | incendian, y, de pórfido escamada, | tromba múltiple empinan sus costados». [1] Para no citar casos de voluntaria imitación, como este fragmento de la Soledad tercera: «Conchas y verdes líquines salados | los dormidos cabellos todavía, | al de una piedra sueño, traje umbroso | vistiendo estaban, cuando desvelados, | cítaras ya, esparcidos | por la del viento lengua larga y fría, | templados y pulsados | fueron y repetidos, | que el joven caminante su reposo | vió, música segura, | volar, y estrella pura, | diluirse en la lira perezoso». [2] Aquí ya no es simplemente

(1) Cal y canto, pág. 31.
(2) Ibidem, pág. 84.

el hipérbaton: Alberti ha sabido reproducir el giro de la silva de Góngora, y la alusión a la constelación de la Lira está hecha sobre el modelo de las que existen en las Soledades, al Cisne, etc.

Todos estos poetas, más alguno como Pedro Salinas, fervoroso amigo de Góngora, pero especialmente alejado de él por el sentido interno, espiritual, de su poesía (aunque cercano por la complicada perfección de su prosa), y otros como Mauricio Baccarisse († 1931), Rogelio Buendía y José Moreno Villa, que representan un punto de enlace con el gusto anterior, y otros aún, que empezaron a escribir más tarde, como Vicente Aleixandre, de apasionada elegancia; Manuel Altolaguirre, hondamente espiritual; Emilio Prados, José María Quiroga, José María Hinojosa, etc., coinciden todos en su entusiasmo gongorino en 1927 (fecha del centenario), en el concepto antirrealista de lo poético, y aunque desde un principio tienen notables caracteres diferenciales, forman una especie de grupo que siente los nexos de contemporaneidad y semejanza de intención, y fundan revistas como Verso y Prosa, de Murcia; Mediodía, de Sevilla; Litoral, de Málaga; Papel de Aleluyas, de Huelva; Carmen, de Santander, etc., en las que se percibe claramente la comunidad de intereses estéticos de una nueva generación, cada vez más amplia (la lista de nombres de escritores jóvenes podría alargarse hasta casi un centenar). Presidiéndola (honorariamente) está el nombre de Juan R. Jiménez, el único escritor entre los de 1900 que ha sabido seguir en la evolución de su arte la curva del gusto contemporáneo.

Junto a los poetas, prosistas como José Bergamín, unido a Juan R. Jiménez por su ansia de verdad estética, y a Unamuno por su inquietud religiosa, crítico de terrible y única sinceridad; Jiménez Caballero, inteligentísimo, travieso y arriscado; Juan Chavás, novelista y crítico (además de poeta) que ha recibido el espaldarazo de la prosa de Miró; Pedro Salinas, autor de esa perfecta Víspera del Gozo; José María Cossío, en su doble calidad de crítico y erudito; Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar y Antonio Espina, que representan, respectivamente, la barroca exuberancia, la aristocrática contención y equilibrio y la inquieta desarticulación de los prosistas salidos de la Rev. de Occidente, cobijados bajo la figura de Ortega y Gasset, etc. Todos

ellos colaboran en las Revistas citadas antes y están unidos al grupo de poetas por el antirrealismo, por la tendencia a la profusión metafórica y por el comprobado fervor gongorino.

Todos estos escritores—y otros muchos—han colaborado en el homenaje de la literatura contemporánea a Góngora, organizado en el tercer centenario de la muerte del poeta (1927). Reciente aún la publicación de la magnífica biografía de Artigas (1925), que tantos datos nuevos aporta para la vida del poeta, eruditos muchos de los escritores jóvenes que acabo de citar (Salinas, Guillén, Diego, Cossío, etc.), y otros como Angel Valbuena y A. Gallego Burín, este homenaje se caracteriza, tanto como por el entusiasmo, por la seriedad y el conocimiento crítico de la vida y obras de Góngora y de su situación dentro de la literatura de España.

Por primera vez en la historia de nuestra literatura, una generación entera ha rendido al poeta de las Soledades el tributo que se le debía. *Nuestro* centenario fué idea de Gerardo Diego. Las cartas de invitación a colaborar en él iban firmadas por J. Guillén, P. Salinas, D. Alonso, G. Diego, F. García Lorca y R. Alberti. La crónica de los festejos apareció en la revista «Lola» (núms. 1-4), redactada por Gerardo Diego (el discreto lector sabrá distinguir en ella la parte histórica, y la que no es sino «Scherzo») Algunas revistas de la Nueva Literatura publicaron extraordinarios dedicados al poeta (*Verso y Prosa*, de Murcia, núm. 6, y *Litoral*, de Málaga, núms. 5, 6 y 7). *La Revista de Occidente* se encargó de la impresión de todas las obras gongorinas, en varios volúmenes (sólo tres tomos de la colección se llegaron a publicar: *Antología poética en honor de Góngora*, recogida por G. Diego; *Romances*, ed. J. M. Cossío, y *Soledades*, ed. D. Alonso. La *Gaceta Literaria*, por su parte, publicó también un número de homenaje (núm. 11, 1 de junio de 1927). Y lo mismo hizo la *Revista de Filología Española* (tomo XIV, cuaderno 4, octubre a diciembre de 1927. Trabajos de Artigas, Torner, Serís, Salinas, Arteta y D. Alonso). En este número puede verse una nota (142 números comprende) de algunos artículos periodísticos publicados con ocasión del centenario. La Academia de Córdoba organizó también un homenaje local, en el que se pronunciaron varias conferencias, siendo resultado

de él la publicación de un número del Boletín de dicha Academia dedicado a Góngora (Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, año VI, número 18, enero a junio, 1927. Trabajos de Artigas, Camacho, Enrique Romero de Torres, José de la Torre, Azorín, Rey Díaz, etc.)

El centenario obtuvo también gran resonancia en el extranjero. En el citado número extraordinario de la *Gaceta Literaria*, al lado de la de los españoles, hay una brillante colaboración de críticos extranjeros: Alfonso Reyes, Lucien-Paul Thomas, Jean Cassou, Valery Larbaud, H. Petrinoni, Boselli; artículos aparecidos en publicaciones del extranjero tan importantes como *Die Litterarische Welt, Die Neueren Sprachen, The Times (literary suplement) Augustea, Le Opere e i Giorni, Presença de Coimbra, The Criterion, Les Neuvelles Litteraires, Colombo,* de Roma, *La Nación, La Prensa, Síntesis, Martín Fierro* y *Nosotros* (todas estas de Buenos Aires) *1927* (de la Habana), *Hispania* (de California), la *Revista de Estudios Hispánicos* (de Puerto Rico) e innumerables más.

Desde 1927 hasta hoy la fama de Góngora no ha hecho sino aumentar en el extranjero. Alfonso Reyes no ha olvidado a Góngora en su íntimo Monterrey (impreso de Riojaneiro). Algunos gongoristas ya conocidos toman nuevas posiciones como Lucien-Paul Thomas, belga insigne, cuyo libro de crítica y traducción «Góngora» (Les Cent Chef-d'Oeuvre Etrangers. París: La Renaissance du livre) tal vez haya aparecido cuando estas líneas se publiquen. El alemán Walther Pabsb ha publicado un libro fundamental, «Góngoras Schoepfung» Nueva York, París, 1930. (Aparecido en la Revue Hispanique, tomo LXXX). El prof. Spitzer ha dado a luz un penetrante artículo «Zu Gongoras Soledades» (en Volkstum und Kaltur der Romanen, II, 2, 3). Irving A. Leonard nos da curiosas noticias en su trabajo «Some Gongora *centones* in Mexico» (en Hispania, 1929, XII, 563-573). Edward M. Wilson, después de publicar traducciones de fragmentos de las Soledades en *The Criterion*, de Londres y *Experiment* de Cambridge, ha publicado su maravillosa traducción completa del difícil poema gongorino: «The Solitudes of don Luis de Góngora» (Minosity Press, Cambridge, 1931). Y, en fin, un lamentable libro (también el odio prueba interés): «Gongorism and the Golden Age» por E. Kane (The University of North Carolina Press, 1928.

Para remate, el Ministerio de Instrucción Pública, por la intervención de aquel gran artista y gran amigo de Góngora, el inolvidable Gabriel Miró, organiza con excelente acuerdo el Concurso entre escritores, pintores, escultores y músicos, para el que fué destinado el trabajo del que formaba parte este artículo.

La enumeración que hemos hecho de los principales escritores de la nueva generación y el análisis de sus características, prueban patentemente dos cosas: el conocimiento que de Góngora tienen los jóvenes de hoy y la devoción que le profesan, absolutamente distintos de la ciega y postiza admiración, sin conocimiento verdadero, de los escritores de 1900. Esto de una parte, y de otra, la inexistencia de un influjo directo por lo que se refiere al estilo, a los elementos formales de la lengua poética actual. En todo lo anterior sólo hemos podido señalar un caso de influencia directa en dos composiciones del poeta Alberti. Frecuentemente la crítica más ignorante ha solido motejar de gongorinos a los jóvenes que hoy representan un renacimiento literario. Lo son por el fervor hacia el poeta de las «Soledades» y por la intención netamente estética. Pero no por espíritu de imitación ni aún por coincidencias esenciales. Si las hay, predominio de la metáfora, gusto de lo perfecto, en muchos de ellos, etc., no son fundamentales sino adjetivas, y no vienen de Góngora, sino van a coincidir con Góngora, para cobrar en su ejemplo augusto nuevo aliento y nuevo impulso. Góngora no influye, reinfluye.

Ni aun el gongorismo actual es un criterio cerrado que excluya, con partidismo de secta, la admiración de otras grandes figuras de la literatura española. Amamos a Góngora, como amamos a Gil Vicente, a Garcilaso de la Vega, a Fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Quevedo, a Calderón, a Gracián, etcétera. Si exaltamos preferentemente su nombre es sólo porque todos estos escritores son admitidos unánimemente a la gloria literaria, mientras que Góngora era sistemáticamente excluído.

José Bergamín ha sabido resumir admirablemente nuestra posición: «El arte poético de Góngora vale hoy para los nuevos porque es arte y porque es poético: Nada más. Otros paralelismos no existen, sino es el de la verdadera intención estética que anima, como a Góngora, a los poetas del nuevo renacimiento lírico... Admirar, comprender a Góngora, no es ser gongorino ni

gongoristas, es ser persona; tener gusto y entendimiento de persona humana, simplemente. Porque Góngora existe, y eso es todo: como Petrarca, Dante, Goethe o Baudelaire, fuera, más allá—o más acá—de ataques o defensas conmemorativas.»

Eso es lo que ha intentado y seguramente conseguido el homenaje actual: afirmar la existencia estética de Góngora.

Esto es lo conseguido. El entusiasmo momentáneo tiene que pasar, como tienen que romperse los vínculos que ligan a una generación juvenil. De hecho ya se ha pasado, ya se han roto. Algunos de estos poetas (Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Hinojosa, etc.) han derivado hacia un superrealismo, («surréalisme»), o cuasi superrealismo, mejor o peor entendido, poco amigo de perfecciones o primores de forma. Es una vuelta—que era ya necesaria (prescindimos de las estridencias de escuela y del calco del francés)—hacia la raíz subterránea de la inspiración poética. Hasta alguno de los más fervorosos gongorinos—Alberti—ha renegado, dicen, de sus antiguas aficiones.

No importa nada. Mejor dicho: hay que alegrarse de esto porque evita confusiones. El gongorismo combativo, el gongorismo en cuanto pueda significar influjo de Góngora sobre la literatura actual, ha muerto. Pero ha nacido un gongorismo mucho más duradero: se ha incorporado al poeta, creo que para siempre, el cuadro normal de la literatura española. Se le ha ganado para la literatura, para España, para el arte del mundo: se ha dejado fija por siempre su existencia estética.»

DÁMASO ALONSO.