

personal visión estética de algo exterior al sujeto [88, I, p. 668]. En este mismo sentido cabe interpretar las palabras de Lorca en su famosa conferencia *La imagen poética de Góngora*: «[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» [97, p. 73]. Lo vieron también Bergamín [18] y Thomas [en 56, p. 6]. Tanto Jarnés [55] como Gómez de la Serna [47] hablan de «evocación», en un sentido que es más bien el logos órfico-platónico: nombrar es crear. Más adherente al concepto de *forme du sens* aparece José María de Cossío, cuando dice que el caballo de Faetone es una forma estética de la realidad que se constituye en lenguaje [28], y también Guillermo de Torre al referirse al lenguaje «que empieza y termina en sí mismo [...] un lenguaje creado que crea todo un orbe poético» [86]. Cuando Ayala afirma que la cabeza-Medusa de Góngora «petrificaría el bosque, el sol, el aire. Se crearía una catedral verdosa» [13], parece aludir, en efecto, a esa cristalización de la visión poética que Ortega denomina «el puro mineral de la imagen» [65, p. 584]. Próximo a este concepto de obra de arte se halla Alexandre en el soneto-ofrenda citado en epígrafe.

Sólo Thibaudet menciona la oscuridad como consustancial a la profunda poesía (no la llama «pura») de Góngora: la oscuridad —argumenta— no es una cuestión de estilo, sino de creación poética misma, de instantaneidad (metafórica o de cualquier otro elemento constitutivo) [82]. Francis de Miomandre, en fin, sintetiza el concepto orteguiano en términos muy próximos a Valéry: «[...] este mineral de poesía en *estado puro*, esta abstracta construcción del espíritu, cristalizando un mundo de imágenes en torno a un dato primitivo e inventado [...] nunca la voluntad humana desafió de tal modo a las fuerzas de la disolución» [61]. Por eso Marichalar, en esta misma línea, puede sostener con Ortega, con Gerardo Diego [35] y con Alfonso Reyes [74, p. 192], que sólo la sensibilidad artística («la poesía se siente») permite captar el objeto artístico, pues la aproximación intelectual de-constructiva deshace el objeto [58]. Según ello, la «traducción» de Alonso ofrece *una cosa* que no es ya la poesía de Góngora, sino *otra cosa*. Desmembración sin duda útil siempre que reconstituyamos el objeto en su «confusión originaria», tratando de captarlo virginalmente y en abandono, como sugería Diego en su importante ensayo citado de 1925. Tal objeto así concebido resulta, pues, como dice explícitamente Marichalar, obra abierta, susceptible de infinitas lecturas que completen su realización.

No es casual que fueran los franceses, aparte de Ortega, Alfonso Reyes y Lorca (véase mi ensayo citado [23]), quienes aproximarán el nombre de Góngora al de Mallarmé, sabiendo que, unidos en lo esencial, se distanciaban y distinguían por *la cosa representada*, que en Góngora era una claridad (un mundo, o un mito, sólido y cristalino como una piedra preciosa) y en Mallarmé un vacío, un *nonsense* (la disolución ontológica del cosmos, la desintegración del mundo moderno) y que se diferenciaban también, necesariamente, por las peculiaridades de estilo, que no es revestimiento sino extrinsecación de la *forme du sens*, siendo así que el mundo corpóreo de Góngora

se fragua en un estilo de sustanciosa prolijidad y preciosismo, y el *nonsense* o la nada de Mallarmé en un estilo fracturado, conciso, intermitente, telegráfico. Es precisamente *el tema*, ese tema que confundió a Gómez de la Serna [47] y a Dámaso Alonso («Sobra y falta para el gusto de hoy, en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raeduraseudocientifista. Faltan, en cambio, inúmeros temas vitales, dignos de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna»... [9, pp. 71-2]), el que en años futuros distinguirá, aun dentro de la misma concepción esencial del arte, a los poetas que, sin la menor incoherencia, se adhirieron a la reivindicación y exaltación de Góngora. Este es el significado que cabe dar a las palabras de Guillén, pronunciadas en 1955, aunque otro fuera su sentido: «El tema esencial de la poesía de nuestros días [...] es el cántico de la vida humana en su dimensión histórica» [en 33, p. 254].

Lo que aúna a los modernos y a Góngora no es el clasicismo (forma, orden, o más pedestremente, intelectualismo o cerebralismo), sino aquel *humanismo* que el editorial de *La Gaceta Literaria* [56] ponía como elemento básico de «connivencia» entre el «espíritu» de Góngora y los jóvenes poetas: el arte («irreal continente», Ortega) es existencia de un fenómeno perceptivo, subjetivo, hecho Palabra y, por ende, es cosa estricta y esencialmente *humana*.



Existe, pues, el jardín exterior al objeto artístico, la visión estética del jardín (o *forme du sens*) y la forma en que ésta se hace cuerpo: «puro mineral de la imagen» [65, p. 584], «lenguaje construido» [50, p. 51], arquitectura, en cuya realización se esfuerzan intelectualmente, artesanalmente, por igual, Góngora y Mallarmé, Valéry y Alberti. Que este lenguaje construido sea fácil o difícil, transparente o hermético, es cuestión secundaria, aunque el principio de que la comprensión o placer intelectual (o estético) aumentan conforme crece la dificultad, lo sostienen Góngora y los poetas modernos, pero también Castiglione, Ausias March y Ramón Llull... Es difícil hacer de él un criterio estético que revele un Estilo como fijación de un sistema de creencias que se enraíza en la situación histórico-ideológica en que se inscribe el poeta.

Si es cierto que «todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra de arte tenga en lo humano su centro de gravedad» [64, p. 367], cada época ha seleccionado su jardín y lo ha contemplado estéticamente según una óptica menos dictada por lo personal que por lo epocal. Por eso y contra la opinión de Jammes [54, p. 479], no parece superfluo replantearse si Góngora es poeta renacentista o barroco (o manierista, como quería Curtius [30]), y eso no sobra la base de criterios formales externos (puramente estilísticos o retóricos, que son comunes a distintos estilos), sino de la visión y representación del mundo, de la *forme du sens*, que no creo haya una sola, aquella barroca, como nota constitutiva del ser nacional hispánico [43, 41].

Sin perjuicio, que la mayor parte de observadores aquí reseñados calificaran a Góngora de poeta barroco, casi todos coincidían en subrayar el carácter visual-pictórico

de su obra (cosa que, como es sabido, ensalzaban ya los admiradores coetáneos) y, bajo la equívoca insignia de la *claridad*, la representación y exaltación de la vida y del mundo: mundo hecho de Naturaleza y de cosas, de realidades inmersas en una luz cenital, que se imponen por su presencia física, material, sensual, y también por su belleza y nitidez de formas (Salinas, Alonso, Guillén, Lorca, Reyes). Algunos hablan de paganismo y de mitología (no de lo mitológico como estilo) —Gómez de la Serna, Borges, y hoy, Jammes [54]—, en términos parecidos a lo que Lorca denominaba «el sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente» [41]. Guillén pone el acento en un «mundo bello, de luces duras y de volúmenes y cosas en reposo, en el que todo insta a la quietud, incluido el movimiento, que tiende como a petrificarse [50, pp. 64-69]; parecidamente Dámaso Alonso, que habla de «consistencia y esplendor vítreo de las cosas» o a Gerardo Diego, que se refiere a «un mundo cristalizado en reverberaciones de una calidad de esmalte» [35, p. 195]. Gómez de la Serna alude a una realidad «inundada por una luz que inmaterializa las cosas» [47] y Lorca, todavía, a «una belleza estática de un mundo rezumante de sensualidad casi abstracta» [41, p. 157]. Borges, a su vez, menciona esos colores gongorinos propios del Renacimiento [20, p. 213] y Ayala, los rojos y azules del mundo clásico [13]. Giménez Caballero, por fin, calificaba a Góngora, sin más, de «culmen del Renacimiento castellano» [46].

Para algunos la aproximación de Góngora a El Greco parecía inevitable, empezando por Gómez de la Serna, aunque del pintor barroco dijera que representa «un mundo fanático, obsesionado» y de la realidad de Góngora, que no sólo es exuberante, sino exaltada, contorsionada, tensa y como en llamas, a la par que transfigurada en adorno [47] (habla de realidad-adorno, no de estilo que adorna). En esta misma línea «barroca», Cassou percibe en la poesía del cordobés «luz borrascosa y lívida», intención desgarrada y dinamismo [24], y Jarnés, pese a calificar a Góngora de barroco, no ve en su poesía Venus desnudas sino deidades esquivas [55], aunque Díaz Plaja nos dice que esto es lo propio renacentista [34, p. 53]. Lecturas de hoy hacen de lo pictórico-visual gongorino la marca de estilo de lo barroco: así Orozco [63], que insiste en la lucha de los contrarios (que francamente no se ven en las *Soledades*), y en la presencia de aquellos sentimientos que Guillén había dado por ausentes en la poesía de Góngora [50, p. 72]: el sentimiento de soledad que, en su opinión, otorga vibraciones emotivas al tema central de las *Soledades* (bien renacentista, por cierto) del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Sobejano habla de *ornato sustantivo* [80, p. 196], próximo al ornato de Ortega [65, p. 583], a la «exuberante pedrería gongorina» de Marichalar [58] y al concepto de adorno citado, de Gómez de la Serna. Quienes insisten en que la realidad de Góngora es un gran bodegón barroco [34, 54], piensan sobre todo en esa red cargada de peces de las *Soledades* y olvidan momentáneamente las Venus desnudas y esquivas de la nítida y luminosa arquitectura del *Polifemo*. Y cuando, como hiciera el impertinente Jáuregui, se menciona lo prosaico y vulgar del mundo convertido en belleza, se pone el acento en la inclusión de la realidad objetiva en la categoría de lo estético como signo inevitablemente barroco, pese a que Díaz Plaja