

Mientras por competir con Garcilaso

I

La conferencia de Federico García Lorca sobre *La imagen poética de Don Luis de Góngora*,¹ más útil tal vez para acertar el concepto de poesía, los institutos retóricos y especialmente la técnica de la metáfora del propio Federico que la de Góngora, ofrece sin embargo motivos útiles y sugerentes, intuitos por la sensibilidad del poeta más que por el rigor del crítico. La conferencia fue leída en 1926 en Granada, dentro del marco de actividades realizadas para celebrar el tercer centenario de la muerte de Góngora, organizadas en 1927 por la generación poética que de aquella fecha tomó el nombre, no por cierto debido a razones ocasionales o peregrinas, sino por el continuo compararse con las técnicas poéticas de don Luis y por haber desarrollado, actualizándola, su lección². Coincidían y se diferenciaban al mismo tiempo aquellos jóvenes poetas incluso en el uso de la técnica analógica, que ya no contaba con una cultura unitaria (o un pie de metáfora sistemático) como referencia a sus espaldas, sino con una pluralidad de modelos y de ocasiones poéticas. Fue el año de la reivindicación del poeta cordobés, después de la obstinada indiferencia, cuando no abierto rechazo, de dos siglos, y provocó una serie considerable, en cantidad y cualidad, de ensayos, estudios, conferencias, homenajes, entre los cuales los primeros sondeos críticos de Dámaso Alonso, consolidados después en la ponderosa e imprescindible obra de recuperación y ordenación que todos conocemos.³

En su ensayo, García Lorca, antes de analizar los procedimientos analógicos de la poesía, distingue la aparente dicotomía de un lenguaje inmediato y un lenguaje mediato: «Para situar a Góngora hay que hacer notar los dos grupos de poetas que luchan en la Historia de la Lirica en España. Los poetas llamados populares e impropriamente nacionales, y los poetas llamados propiamente cultos o cortesanos. Gentes que hacen poesía andando los caminos o gentes que hacen poesía sentados en su mesa, viendo los caminos a través de los vidrios emplomados de la ventana». Y está claro que con la metáfora crítica de la ventana Federico quería significar, *en poète*, el diafragma cultural que siempre se interpone entre el pre-texto y el momento de la codificación. Lo explicaba

¹ Federico García Lorca, *La imagen poética de D. Luis de Góngora. De la conferencia, pronunciada en el Ateneo de Granada en 1926, fue publicado un amplio resumen (probablemente revisado por el propio Federico) en Residencia, Madrid 12-XI-1932, incluido posteriormente en Obras Completas, Editorial Losada, Buenos Aires, 942 (1949.4), T. VII, pp. 85-115 (con una «nota explicativa» prometida «al final del libro» y nunca publicada); puede leerse ahora en Obras Completas, Aguilar 1954 (cito de la de 1974.19, t. I., pp. 1025, pero existe otra más reciente en tres volúmenes).*

² Para el episodio del Homenaje a Góngora, se envía al famoso ensayo de Dámaso Alonso, Una generación poética (1920-1936), en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid 1952, pp. 167-192. Por la ingente bibliografía sobre el tema cfr. *Obras*, v. nota 1.

³ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1950 y *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid 1955 (1970.3), junto a otros numerosos estudios.

más adelante, testimoniándolo con su propia experiencia, cuando hablaba del poeta como un cazador nocturno en el bosque de las imágenes y de la difícil elección que le supone distinguir las verdaderas y auténticas de las muchas otras falsas y lisonjeras que le acechan. Sabía muy bien Federico, y lo decía con esa imagen, que el codificador se inserta siempre en una serie literaria y que mira por tanto la literatura como confirmación de la realidad o mejor, y en sentido platónico, lo contrario, es decir lo real como ejemplificación de la literatura. Y reforzaba el concepto con la tesis, iluminante más para su poesía que para la de Góngora, de la metáfora como recurso propio del lenguaje popular (concepto que fue replanteado en la inmediata posguerra por la poesía de la resistencia), sin considerar a fondo que si una proposición de este tipo puede valer para las metáforas ya lexicalizadas en las hablas populares, no basta sin embargo para explicar la lengua poética de Góngora, ni de ningún otro poeta.

Igualmente excesiva, pero por razones opuestas, aparece la tesis de Mauricio Molho, tardíamente sociológica aún en el año 1977, de una metáfora gongorina como lenguaje o discurso poético del grupo dominante («Góngora inventa uno de los discursos poéticos del grupo dominante, es decir de la aristocracia feudal que, detentadora de las tierras y de la renta, contabiliza su poder en términos de retórica. La metáfora será su figura privilegiada, porque todo su discurso forjado ad hoc por el poeta no es sino metáfora del propio estatuto llamado a proyectarse, a través del concepto, en imágenes idealizantes de la experiencia»).⁴ El concepto, que puede aparecer homólogo del de García Lorca, no tiene en cuenta que esa experiencia, justamente, se cerraba hacia el pueblo tanto como hacia la aristocracia: era el testimonio de su propio coto cultural, una especie de fuga del mundo circundante y contingente, un código reconocible por una corporación de «clérigos» que (especialmente en España) no representaban aún a la clase burguesa «detentadora de la tierra y de la renta».⁵ La verdad, como siempre, está en el medio: es decir que no se trata aquí de niveles lingüísticos altos o bajos, correspondientes a normas de comportamiento de la sociedad barroca, cuales encontramos ejemplificados en el coetáneo lenguaje teatral,⁶ sino de la poesía lírica y por lo tanto de una escritura personal o de un lenguaje de todas formas limitado a una *élite* cultural. La imagen de la ventana como diafragma entre lo real y su transfiguración, conserva todavía su hechizo y puede ayudar a descodificar la poesía gongorina, siempre que en esta última se distingan diacrónicamente dos momentos: el de la experimentación juvenil, todavía ligada a los modelos obligados, y el de la madurez estilística, capaz de reedificar lo real desde el interior de su mundo humanístico, para sumergirlo a continuación en una nueva transcripción metafórica equidistante del uno como del otro, con un equilibrio de ambigüedad llamado poesía.

⁴ Mauricio Molho, *Semántica y poesía* (Góngora, Quevedo), *Crítica*, Barcelona 1977.

⁵ Cfr. Jacques Le Goff, *Les intellectuels au moyen âge*, París, Ed. du Seuil, 1957.

⁶ *Pienso especialmente en Lope de Vega y en sus teorizaciones de tal lenguaje en El arte nuevo de hacer comedias, pero más genéricamente a su propia práctica teatral, en Fuenteovejuna por ejemplo, donde hay una larga discusión sobre lenguaje «de corte» y lenguaje «de aldea». No se olvide que en el propio teatro se lograba establecer la diferencia entre los dos lenguajes, siendo gongorino o culterano el lenguaje de la clase más elevada y quevediano o conceptista el de la clase más baja.*

Y creo que la lectura historicista o de sistematización cronológica de la obra de Góngora, sugerida por Robert Jammes en 1967,⁷ sea todavía practicable, mucho más que las laceraciones infratextuales entre claro y oscuro, luz y tiniebla (ya deshechas por Dámaso Alonso) o la dicotomía anticonformismo vs conformismo («au-delà de sa pensée» y «au-deçà» o «plus docile») puesta en circulación por el propio Jammes.⁸ No se trata aquí de defender de nuevo la unidad (que sería amén de todo un ejercicio fuera de moda), sino de establecer que *toda* la poesía de Góngora, satírica, burlesca, cortesana o lírica, no es ni fácil en los significantes ni «dócil» en los significados ideológicos, sino más bien pluridimensional: depende del pretexto que la mueve o del terreno sobre el cual el poeta decide moverse, en obediencia a su retórica, que es la barroca. Góngora es siempre un anticonformista como poeta pero, como tal, se conforma siempre con los cánones retóricos.

Una vez aceptada esta dimensión estratigráfica, se comprenderá fácilmente cómo los versos del primer período, especialmente los sonetos escritos entre 1582 y 1585, que por su perfección formal son los más frutivos y, en consecuencia, los más gastados por el uso, son también los que más reflejan los modelos, por más elaborados que sean y ensayados sobre el espíritu profundamente cambiado de los tiempos. Quiero decir que en esta época de aprendizaje del joven Góngora (y el soneto 228, del cual voy a ocuparme, es el ejemplo más evidente) coexisten y se compenetran las dos almas del Barroco, la culterana y la conceptista, la lección humanístico renacentista de Garcilaso, exasperada por Góngora en formas extremistas, y el pesimismo cristiano sostenido por el ensamblaje de los conceptos o «agudezas». Se liberará después, en los luminosos poemas «oscuros» (*Soledades, Polifemo*), para mirar más decididamente a la evasión de la fábula mitológica y a la belleza de la imagen (en la cual quedaría siempre anidado sin embargo el gusanillo de la *agudeza*).

II

La comparación entre el soneto XXIII de Garcilaso y los sonetos 228 (1582) y 235 (1583) de Góngora, con la profunda divergencia de significado entre el uno y los otros debida al contexto histórico diametralmente opuesto, es demasiado manifiesta para ser traída aquí. Por una parte, la serenidad de lo inevitable, compartiendo ya el destino con cualquier otra criatura humana, como ciertamente aparecía en el intertexto de Garcilaso (*en-abîme*, no importa si directa o indirectamente visitado, se divisaba el soneto de Petrarca, *post mortem Laurae*: en ambos pues la hipótesis —añoranza y aceptación— de una vejez frustrada por la muerte). Por otra parte, el concepto se oscurecía, en la severidad gongorina, en un proyecto contrarreformista tan retorcido como obligado, un aspecto del pesimismo católico con una añadida complacencia barroca que resucitaba imágenes macabras, tanto figurativas como literarias, a lo largo del Medievo, desde la patrística pasando por los *De Contemptu* hasta las danzas de la Muerte, etc.

Y sin embargo parecía que detrás de esta actualización ideológica se encontraba en cambio toda una serie de correspondencias que hacían el soneto de Góngora tributario

⁷ Robert Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967; v. cap. I «Les sonnets amoureux», pp. 355-374.

⁸ Cfr. R. Jammes, op. cit. p. 353.

del de Garcilaso. También el hecho (denunciado por Dámaso Alonso y recogido por Jammes) que las tres subordinadas de Garcilaso se convierten en cuatro en el texto gongorino, haciéndolo «*beaucoup plus rhétorique, beaucoup plus artificiel dans son architecture*», es relativo, ya que en Garcilaso existe la misma repartición cuatrimembre (aunque no correlativa): «gesto, mirar, cabello, cuello». La diferencia consiste sólo en el hecho (lo que no es poco) de que allí los cuatro elementos están “en movimiento” y (menos *cabello* y *cuello*, aunque también esos implicados en el movimiento del viento) subjetivos (*mirada, gesto*); mientras que en Góngora son inmóviles, todos resueltos en el contraste con los correspondientes elementos naturales, con los cuales están correlacionados, y cargados ya de una especie de «*rigor mortis*» que, a pesar de su esplendente pero yesosa belleza, parece anticipar y justificar el terceto final que los disolverá en la «nada»⁹.

Góngora parece deducir la estructura de la correlación (*mientras*) directamente del soneto de Bernardo Tasso: («*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno/ a l'ampia fronte con leggiadro errore*») del cual toma y conserva, para usarla en el sucesivo soneto 235 (*ilustre y hermosísima María* del 83) la bella imagen del «*leggiadro errore*» («*Y mientras con gentil descortesía/ mueve el viento la hebra voladora*»), aunque en el texto español el oxímoro «*gentil descortesía*» (que aquí tiene la acepción lopiana de «*villanía*») reduce el «*leggiadro errore*» de Tasso en una denotación particular, privándolo de la bella ambigüedad del original, que se basaba sobre el sentido etimológico de «*errare*», y una vez más en un significante de movimiento, como había interpretado justamente Garcilaso («...el viento mueve, esparce y desordena»). Recuérdese sin embargo que Góngora fuertemente condicionado en aquel período, a través de Garcilaso, por el lenguaje renacentista, ya había utilizado, y correctamente, esa imagen en 1582 (soneto 219): «*ondeábale el viento que corría/ el oro fino con error galano*». ¹⁰

Cuando el joven Góngora escribía el soneto 228, hacía muy poco tiempo que había salido la edición de Garcilaso de 1580 comentada por Herrera, ¹¹ de la cual posiblemente él deduciría su conocimiento del poeta toledano, siendo ya difícil de hallar, después de cuarenta años, la edición príncipe dispuesta por la viuda de Boscán (1543). También es posible que conociese la del Brocense de 1574, pero es de Herrera evidentemente de donde recogía la serie de modelos italianos y españoles, amén de la bella traducción herreriana de la oda de Horacio *Ad Ligurinum* (IV, 10). En este período de aprendizaje la lección de Garcilaso aparecerá exuberante y rica de sugerencias, base obsesiva de un afectuoso ejercicio poético, que dejará su sedimento también en la obra

⁹ También R. Jammes, op. cit. pág. 366, advierte que «*l'image de la beauté qui s'impose à nous à travers du sonnet a quelque chose de décevant; c'est une statue d'or et d'ivoire, ou une hauteïne et superbe deesse, à laquelle il manque cette palpitation humaine que l'on sent dans les vers de Garcilaso, plus mouvants, plus sérieux*». Y es interesante que él halle también entre el soneto 235 y el mismo 23 de Garcilaso: «*les mêmes différences, certes, mais à un degré moindre: Góngora ha conservé, cette fois, le mouvement du vent dans la chevelure et il a remplacé le contraste entre la beauté et la mort par une opposition moins inhumaine entre la jeunesse et la vieillesse chenue*».

¹⁰ Cito los sonetos en el texto y en la numeración de la edición de las Obras Completas por J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar 1932. Se remite siempre, también para la bibliografía «*selecta*», a la más reciente edic. de los Sonetos Completos de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.

¹¹ Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, edición facsimilar, Prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973.