

del cristal haciéndolo visible y tangible, de modo que el espectador, al dirigir la mirada al jardín pasando inadvertidamente a su través, tropezara materialmente con él y no confundiera una vez más el arte con la realidad.

Para aumentar el espesor del cristal se ha hecho hincapié en los materiales de construcción y en el proceso constructivo; proceso manual e intelectual que nada tiene que ver con el cerebralismo, si lo hay (otra cuestión temática), sino con el concepto renacentista del arte como oficio y del artista como artesano (el *homo faber* de Valéry y De Chirico, por ejemplo). Nada más lógico que se acudiera a la estructura métrica —que algunos interpretaron como un retorno a la norma o como respeto obediente a la tradición—, que visualizaba los «ladrillos» del poema, y que se insistiera en el lenguaje poético y en las posibilidades *constructivas* de la imagen y de la metáfora. También aquí las confusiones abundan, pues aun acordando a la metáfora su oficio pleno y no «suplente» (Ortega), ni la metáfora era un fin, ni la poesía se agotaba en ella (v. 87, II, pp. 1.090 y 1.166), ni servía para transformar o transcribir *la* realidad en otro plano, ni tampoco para revelar relaciones existentes en el mundo antes no vistas (una suerte de captación de las esencias), sino para construir de nueva planta, por contactos potencialmente infinitos más que por analogías [69, p. 221], la visión intacta y amaneciente del mundo; metáfora *constituyente*, que no traspone lo real en otra clave, sino que permite «contempler en choses sensibles des rapports intelligibles» [87, I, p. 248].

Para aumentar el espesor del cristal, se ha preferido que el jardín fuese una piedra, un trozo de tela de saco, una bombilla (los objetos, lo inorgánico, lo no-humano), tal vez las ideas o la nada, para mostrar que en virtud del cristal éstos pueden convertirse en sustanciosa materia estética. Todo ello contemplado con *ironía*, que no es una manera de considerar el arte como «irrealidad, ficción y farsa» [79, p. 38] o como mero juego intrascendente [62, p. 505], sino un modo de colocarse *por encima de* (Schlegel), que asegura para la obra de arte el triunfo de «todos, incluso de sí mismo, a la manera que un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros, ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen» [64, p. 383]. ¿No es éste el secreto del *Quijote*?

Es, sin embargo, en la elección del tipo o trozo de *jardín* donde es posible percibir lo diferencial y específico de cada autor, tal vez de cada generación, grupo o época. Por tratarse de la *cosa representada*, nos hallamos ya ante una peculiaridad de estilo, donde cada cual va a su aire. Porque una vez reafirmada la sustantiva objetividad del arte y su absoluta no subordinación a la vida, el arte moderno pierde su carácter combativo, provocador y agresivo —su condición de vanguardia— para entrar en un estado de normalidad o normalización que hace innecesarias reivindicaciones y estridencias. Pasada la borrasca y sin renunciar a la conciencia de su *ser cristal*, el *jardín* ha podido poblarse de árboles y flores, de afectos y pasiones, de deseos conscientes e inconscientes, de sentimientos humanos, sociales y políticos... Frente a una esencialidad del arte que parece ser siempre la misma, aquel *todo* que por razones de como-

didad llamamos significado y significante —cosa representada y estilo— está atado al momento histórico, al espíritu peculiar de cada época. Es éste el que da apariencia de disparidad e imprime carácter individual (histórico) a las obras de Góngora y de Mallarmé, de «los modernos» y del propio Alberti, aunque todas ellas aspiren a la construcción de la *Obra* completa, sólida, absoluta, universal y eterna, que emulando a la Naturaleza, pretende desgajarse de la Historia para oponerse al propio destino perecedero (Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* [88, II, p. 130]).

## II

¿Qué firme arquitectura se levanta  
del paisaje, si urgente de belleza,  
ordenada, y penetra en la certeza  
del aire, sin furor, y la suplanta?

**Aleixandre**, *Soneto a don Luis de Góngora* [89].

audaz su pensamiento  
el cénit escaló, plumas vestido

**Góngora**, *Soledad primera*.

Sigamos con Góngora y el homenaje que en 1927 le tributaron «los modernos». Dámaso Alonso, en su artículo aparecido en el número de *La Gaceta Literaria* dedicado al tricentenario [56], sostiene que la reivindicación del poeta cordobés no tuvo más significado que el de hacer justicia a uno de los mayores poetas de España y del mundo contra la incompreensión cerril de la Academia [5]. Con ello, el maestro oficial del gongorismo deseaba subrayar, como haría en años futuros [9], que entre la poesía moderna y la de Góngora no existen sino afinidades adjetivas y secundarias, tales como el papel primordial asignado a la metáfora y otras coincidencias puramente estilísticas que él mismo enumeraba en uno de sus ensayos [7]. Se oponía así con firmeza a lo que parece evidente: que la recuperación de Góngora fue fruto de una coincidencia de intención estética y que «los modernos», como siempre que se aproximan a los antiguos con espíritu creador y no simplemente mimético, percibieron afinidades sustanciales que no siempre consiguieron comprender cabalmente, sirviendo la excelencia de los versos del maestro y la necesidad de afirmar su figura, para apuntalar las propias intuiciones estéticas y la propia poética.

¿Fue esa lúcida visión, unánime? No se diría, aunque esta digamos incompreensión de fondo no mermó fervor y entusiasmo hacia la obra del cordobés, que se vio así convertido en contraseña del nuevo *Arte auténtico* frente a las antiguallas y ramplone-rías del arte oficial, que se dio en llamar *literatura*.

Por los escritos aparecidos en el número citado de *La Gaceta Literaria* y también de *Verso y Prosa* [89] (no he podido ver *Litoral*), se observa en la lectura de Góngora cierta confusión. Todos hablaban de «intención netamente estética», de «poesía pura»

desprendida de escorias, de aspiración a alcanzar las «altas cimas» de la belleza, de perfección formal y de metáfora. La batalla en la defensa de Góngora empezó por negar a rajatabla, bajo la guía ineludible de Dámaso Alonso, lo que la Academia e incluso los admiradores de Góngora habían afirmado: la oscuridad de su poesía. El ilustre gongorista hablaba, en rigor, de dos claridades: «a la claridad de expresión, la claridad del objeto representado» [7, p. 90], aunque de hecho le importaba subrayar la primera, o sea, la perfecta inteligibilidad y descifrabilidad del *estilo*, mostrando cómo el «fondo», *esa cosa* que Góngora quería decir (¿y quién sabe lo que Góngora quería decir?) estaba por decirlo así «transcrito» en una «forma» que era como una fórmula matemática, abstrusa sólo para quienes desconocen tal lenguaje. Para comprender su poesía, decía Dámaso, es necesario poseer comprensión y «sensibilidad poética» [5], pero si por esta última hay que entender lo que afirmaba Ortega, es obvio que él está hablando de comprensión intelectual del estilo de Góngora y de cultura, no estética, sino humanística, filológica, gramatical... Sobre este asunto, baste decir que la reductibilidad propuesta y practicada por Alonso en sus «transcripciones», dará resultados como éstos: «Llamar rubies a los claveles es resaltar en primer lugar el color rojo encendido de estas flores... Decir a la pierna de una mujer columna es calificarla de esbelta...» [80, p. 340]. ¿Y quién ha dicho que *columna* quiere decir *esbelta*?

En la *forma*, contrapuesta al fondo, se detenía la mayoría de observadores. Dámaso Alonso destacaba, con el insuperable dominio técnico del cordobés [5], el enriquecimiento del idioma y lo que luego llamaría ampliación de las posibilidades estéticas del lenguaje [9, p. 77], remachando el equívoco entre medio y fin que había señalado ya Gerardo Diego [35, p. 191] (V. 70). Al *fin* apuntaba mejor Giménez Caballero al referirse a la «técnica desarticulada (articulada de otro modo) y malabarista» [46]. Para Garcés, siguiendo la lección de Dámaso, la lengua poética es transcripción embellecedora y evasiva de la realidad (*el agua se convierte en cristal luciente*) por lo que, dice, es poesía en clave. La llave afortunadamente se la ha dado el maestro. Lo curioso es que Garcés adscriba la obra de Góngora a la «poesía pura», entendiéndola como limpieza de «elements prosaics que enterbolien la realitat» [39]. Hay que decir que no era, ni será el único, que banalice hasta tal punto el concepto. Gerardo Diego apuntaba a la creación de un lenguaje poético vivo por medio de una lengua muerta, que sin embargo no se ve que surja como necesidad intrínseca de la visión poética, y al mencionar la belleza de la forma independientemente de lo insignificante del contenido, reduce de hecho el estilo a un medio de «embellecer» un contenido cualquiera [36] (lo que Ortega llamaba operación de cosmética [64]).

En su *Góngora 1627-1927* [65], reproducido parcialmente en el número de *La Gaceta* citado, el ilustre pensador retorna al concepto de poesía como forma de captación inédita del mundo, que se hace en el mismo acto de la palabra (básicamente, aunque no exclusivamente, metaforizante). Es el concepto de *forme du sens* de Valéry, sobre el que he hablado ampliamente en otro lugar [23], según el cual no existe *un fondo* como elemento fijo expresable o expresado de diferentes *formas* artísticas, sino una