

nos aclare que en el Barroco «las cosas son como son, espléndidas en su belleza y miserables en su derrumbamiento» y que «todo bodegón es un ángulo de pintura renacentista que pasa a primer término, se independiza y reclama la atención plena» [34, pp. 54-5]; de lo que se infiere que lo primero acaso sea propio de la picaresca y de Cervantes, pero no de Góngora, quien, según nos dicen admiradores y detractores, transfigura en belleza lo miserable, y lo segundo mal se adapta a las *Soledades*, o al *Polifemo*, que son «la pintura entera» (Lorca hablaba de «gran retablo barroco» [41]).

En medio de estos dos extremos, se perfila la posición intermedia de Curtius [30], que hace del manierismo una categoría permanente del espíritu, un fenómeno complementario del clasicismo de todas las épocas, un desplazamiento exigido por el desgaste, en este caso, de lo renacentista; concepto presente en Dámaso Alonso y también en Reyes y Gerardo Diego, quienes hablaban de la necesidad de buscar un nuevo sistema de equilibrio (la tesis de Ortega [65, p. 583]).

Si a esto añadimos lo que Guillén llama sistematizar y extremar lo renacentista y lo que él mismo dice tras hablar de perfección de la poesía humanista: «Naturaleza con la N mayúscula del Humanismo que alcanza proporciones de Cosmos» [50, p. 88], acaso estemos en la vía justa que nos lleve a la definición de lo esencial de la poesía de Góngora. Porque ni el Renacimiento es sólo norma y orden, ni parece privativo del Barroco el interés o el amor hacia la realidad concreta y la vida, la sensualidad o el sentimiento. ¿Era exenta de sentimiento la poesía de Garcilaso?

Tal vez lo que distingue el Renacimiento del Barroco sea la proyección sobre el mundo de unas ideas y obsesiones distintas. El Barroco proyecta, en efecto, sobre el mundo renacentista el movimiento, la transformación y la metamorfosis [75, 73, 33] no por lo que son en sí mismos, sino en cuanto implican tiempo, caducidad, descomposición y muerte. No es el interés por la Naturaleza o la Vida lo que distingue a ambos estilos, sino el hecho que el Renacimiento los eleve a naturaleza y vida, fijándolos en la permanencia de la forma, y el Barroco vea suspendido sobre ellos la terrible espada de que habla Díaz Plaja [34, p. 60]. No basta el movimiento de los combatientes en las *Soledades*, o lo monstruoso de Polifemo, o el ornato, para hablar de Barroco; es preciso que lleven dentro la marca de la desintegración y de la muerte. Y si la buscamos en Góngora hallamos, como se ha visto, todo lo contrario: la tendencia a petrificarlo todo, a dar a la vida en movimiento la solidez y fijeza «columnaria» que Mantegna o Piero della Francesca otorgan a sus figuras (ya vemos que columna = pierna puede tener otro significado), como queriendo sustraer la vida al fluir del tiempo, a su destino precedero. Lo ha visto bien Alberti: «Gracia inmóvil, serena/ de una columna austera [...] Aquí la forma aferra/ sus plantas en la tierra/ como si fuera el cielo» (*Piero della Francesca* [1]). Y aun la preferencia que Góngora concede a las cosas, ¿no es precisamente porque «las cosas son fungibles, están dotadas de un ser homogéneo y personal, constante y eterno», como dice Matamoro [60] a raíz de la contigüidad permanencia/evanescencia de toda pintura barroca? Privadas de dicha contigüidad, las cosas de Góngora son sustancia permanente, porque, ¿qué sino

sustancia es este *ver en* la miel las abejas y *en* la bellota la misma Edad de Oro? ¿no es esto *colocar* la realidad en la permanencia del Ser?

Los coetáneos «académicos», empezando por el obtuso y envidioso Jáuregui, que confundieron lo clásico con lo normativo (cada cosa en su género), no aceptaron que se tratara con espíritu efectivamente renacentista algo que no fuera la materia temática «de botica». Pero esto no impidió a Góngora «buscar un nuevo equilibrio» y convertir la prosaica realidad en Mitología y la Aldea en Edad de oro. Tenía razón Lorca: «El sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente», lo consiguió Góngora con su palabra virgen, audaz y temeraria, instalando esa Naturaleza de proporciones cósmicas, como ideal de perfección inmanente, en el cielo abstracto de la pura Forma.

III

como el pintor que fuiste, con la retina en el color viviente,

Aleixandre, *A Rafael Alberti, a través del mar* [66].

Pintar el viento, reducirlo a líneas,
precisarle en el vuelo de un segundo.

Alberti, *Leonardo*.

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la de viento —cuando no sea cama
de frescas sombras— de menuda grama.

Góngora, *Polifemo*.

Poco amigo de teorizaciones y disquisiciones estético-filosóficas, Alberti se limitó, en ocasión del centenario, a dirigir con entusiasmo y estilo desenvuelto y provocativo, las operaciones de rescate de Góngora, y como ha hecho siempre en tales circunstancias, cogió esa pluma que ahora se hace verso, ahora línea y dibujo, o ambas cosas a un tiempo [59], para escribir unas estrofas que a los primeros compases produjeran el impacto plástico y sonoro de la pintura y música verbal del maestro. Identificar momentáneamente su voz con la del poeta proscrito era el modo aparentemente sumiso de rendirle homenaje, y de convertirle en bandera de unos principios estéticos y de una poética que era al tiempo la suya y la de su época. Con ello quedaba sentado que el joven poeta, que había aprendido más de una lección de Góngora y tal vez había comprendido en él la raíz de su arte, entendía seguir su propio camino, que necesariamente no podía ser el de Góngora, ni en la visión estética de la realidad ni tanto menos en el estilo, aunque el poeta cordobés hubiera mostrado la vía maestra que conducía a la investigación y explotación de las potencialidades poéticas del «lenguaje construido» o construyente. (En este sentido, como afirma Pradal [70], la poesía moderna en cierto modo ha superado al maestro : piénsese en la potenciación metafó-

rica del *encuentro fortuito*, en la asociación libre, en el encabalgamiento de imágenes [52] o en las superposiciones espacio-temporales observados en la obra de Alberti, en el verso libre de pensamiento [67, p. 232], en el nuevo correlativo objetivo que señala Debicki [32, pp. 136-7], etc. etc.)

Dicha toma de distancia, proclamada tajantemente por el propio Alberti («no nos someteríamos a nadie, ni al propio Góngora» [2, p. 236], no ocurrió en un segundo momento, después de la supuesta crisis que llevó a *Sobre los ángeles*, sino en el mismo instante en que el joven poeta tributaba a Góngora su más sincero y apasionado homenaje. Se produce en *Cal y canto*, donde Gullón advierte el «deliberado tono paródico» [52, p. 68] y donde hay sin duda «sonora brillantez», pero también disonancia y desgarró; y esto aun en la misma *Soledad tercera*, donde el poeta no sólo no renuncia a su originalidad creativa adaptando el texto gongorino a la actualidad [33, p. 148], sino que convierte las *Soledades* de Góngora en objeto de su contemplación estética (en jardín de su cristal) para a partir de él «construir» el propio objeto artístico: algo así como hiciera Picasso con las *Meninas* al «pasarlas» a su tela.

Es preciso, por otra parte, reunificar lo que los críticos han separado atendiendo a la *forma*, eso es, a las exterioridades técnicas. Friedrich observaba que, en España, los postulados de la nueva poética condujeron simultáneamente a Góngora y al romancero [38, pp. 110-1], confirmando cuanto Lorca señalaba acerca de la proximidad de algunas imágenes populares y las de Góngora, mientras Alberti ponía asimismo de relieve el fondo común existente entre lo popular y lo surrealista [3]; lo cual por lo menos debería servir para cuestionar la fractura que ha solido verse en la poesía de Alberti entre popularismo y gongorismo —este último representado por *Cal y canto*—, y entre éstos y el surrealismo: tendencias que no deben entenderse como progresiva afiliación a distintos «partidos» estéticos, sino como un irse nutriendo de una serie de ideas que estaban en el aire y que el poeta en parte asimilaba sin renunciar al modo suyo de hacer poesía [2, pp. 154-5]. En cualquier caso, las afirmaciones consignadas muestran cómo la recuperación de Góngora se inscribe en un sustrato común (presidido por el influjo del psicoanálisis), que no sólo no se contradice sino que confluye en la preocupación por la forma-constituyente y el arte deshumanizado (al final debe reconocerlo el propio Geist, 45, p. 181). Lo prueba ese popularismo culto «dominado por la inteligencia» [76, p. 155], que ha sido repetidamente observado en la producción albertiana, y que el propio Alberti reconoce en Lorca: «Porque Federico era el *cante* (poesía de su pueblo) y el *canto* (poesía culta)» [2, p. 19], y las palabras de Lorca a propósito del surrealismo: «Emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética» [41, p. 1.654]. El interés por lo humano, en este caso lo inconsciente humano, no era pretensión de incluir elementos humanos no mediatizados estéticamente [45, pp. 179-80], sino interés por lo ignoto humano, identificado con lo sustraído al control de la conciencia como *objeto exterior al objeto artístico*, y por las potencialidades «creativas» del lenguaje onírico en la elaboración del «lenguaje construido».