

que han perdido su sustantividad. Se han quedado vacías y es preciso llenarlas. Sólo pueden llenarse como se llena la superficie del espejo: reflejando otra imagen. Así, pues, las palabras se necesitan entre sí germinalmente, y de su mutua necesidad nace el enlace metafórico. No nos extrañe. Si en el estilo gongorino la traslación metafórica es una ley, el espejismo entre las realidades integradoras de su lengua poética tiene que ser su consecuencia. No lo olvidemos. El metaforismo de la lengua de Góngora es algo más que un recurso poético ornamental y se convierte en un auténtico metamorfismo.

Declaremos estos conceptos. «El predominio del lenguaje metafórico, la vinculación forzosa e irresistible a la metáfora es tan intensa en la literatura del manierismo, que en ella puede hablarse de un metaforismo, y como esta tendencia a la metáfora procede, sin duda, de un sentimiento vital, para el que todo se halla en transformación e influencia recíprocas, puede hablarse también de un metamorfismo que se halla en la base del metaforismo y le da su sentido en la historia del espíritu. Este es el único camino para superar la primera impresión de que nos encontramos enfrentados con algo que responde a un mero ornamentalismo estético, a una mera disolución de la materia en la forma, es decir, para llegar a comprender que la verdadera razón de la acumulación interminable de imágenes se encuentra en el sentimiento de una fluencia y transición perpetuas, en un sentimiento tan intenso de la inestabilidad de las cosas, que lo único que es posible captar de ellas es su relación recíproca y siempre cambiante. Sólo la expresión metafórica—no dirigida a los objetos mismos, sino a esta intrincada red de relaciones—es adecuada a la naturaleza inconstante, dinámica y caleidoscópica de las cosas» (49).

Esto es posible porque en la obra de Góngora, como en la obra de cualquier otro poeta manierista, la realidad del mundo se sujeta y conforma a la lengua poética y sólo en ella cobra su sentido. Invertiendo los términos usuales de nuestra relación con la Naturaleza, la realidad natural va a ser creada, definitivamente, por el arte. Diríase, y es cierto, que para el gran poeta cordobés cuantos objetos forman el mundo físico están relacionados por una ley de afinidad creadora y misteriosa. La misión del poeta es, justamente, descubrir esta afinidad. Ya lo dijo Tesauro, que ha sido el gran teórico del manierismo: «Verdadero poeta es tan sólo quien es capaz de unir lo más dispar» (50). Nada está solo. Nada rompe la sintaxis del mundo, esta sintaxis de carácter artístico que da a las cosas su sentido diná-

(49) ARNOLD HAUSER: *El manierismo*. Ed. Guadarrama. Madrid, p. 317.

(50) GUSTAV RENE HOCHE: *El mundo como laberinto*. Ed. Guadarrama. Madrid, pág. 24.

mico, para salvarlas de su constitutiva inestabilidad. Lo vivo es siempre nuevo y ha de encontrarse, ante el lector, como recién creado. Pero, además, lo vivo nunca se encuentra solo y en cada nuevo enlace se expresa de una manera inédita y espejeante. Cuando Valle-Inclán nos habla de un piano hipocondríaco que alguien toca en una mancebia, o García Lorca alude a una lluvia franciscana, o Góngora se refiere a unos juncos corteses, comprendemos que estos enlaces de palabras son acertados y necesarios; comprendemos que San Francisco sintió un amor tan grande por la Naturaleza que bien le pudo transformar en lluvia, y que un piano puede enfermar, y que los juncos, la hilada forma de los juncos está ya hecha para el saludo. La historia se repite y Lautréamont ha descrito modernamente su paradigma de belleza «como el encuentro casual de un paraguas con una máquina de escribir sobre una mesa de operaciones» (51). Considerado desde este punto de vista, el mundo poético es algo más que un espejismo, pero es un espejismo, un sistema de relaciones en el que tanto los objetos reales como las significaciones que los designan, se transfiguran, se originan, nacen de nuevo al espejarse. Pues bien, este carácter fluido y espejeante que toman los objetos, y este carácter abierto y sin fronteras que toman las significaciones, dentro del mundo gongorino, es lo que lleva al poeta a hacer su gran descubrimiento: la realidad poética tiene carácter sintáctico, se encuentra siempre constitutivamente relacionada, y tan sólo podemos aprehenderla en la sintaxis del espejo.

Basta echar una ojeada sobre Las Soledades para advertir que el mundo gongorino es, ante todo, un mundo de palabras. Para Góngora la realidad tiene carácter alusivo. Se descompone en irisaciones, imágenes, reflejos. Piénsese, por ejemplo, en la fijeza significativa de los números: son permanentes e invariables. No son símbolos: son signos. Expresan una cantidad determinada y nada más. Pues bien: en Las Soledades hasta las cifras pierden su descarnada claridad y se hacen elusivas y misteriosas:

el que de cabras fue dos veces ciento  
esposo casi un lustro (52).

(51) GUSTAV RENE HACHE: *Ob. cit.*, p. 27.

(52) He aquí las restantes alusiones numerales del poema: *el que de cabras fue dos veces ciento* (153); *que cuatro veces había sido ciento* (47); *repetido / cuatro veces en doce labradores* (890); *dos veces eran diez y dirigidos* (1.035); *con silbo igual dos veces diez saetas* (1.040); *tres o cuatro desean para ciento* (310).

En la última referencia queda el número indeterminada y las serranas se dividen en cotos de nueve en honor de las vusas. Desde el punto de vista estético, esta alusión es la menos mala, aunque su lectura siga haciéndonos chirriar los oídos. La fórmula elusiva empleada: multiplicar alguna cantidad por un múltiplo, o bien hacer una pequeña sustracción, es desgraciada, pero elo-

*Descansar para llorar. El desengaño es el sentimiento característico del manierismo y el desengaño convierte en tierra movediza la realidad. El mundo se desvanece ante los ojos y se hace aparential y fugitivo. En el manierismo se considera que las palabras tienen mayor fijeza que la realidad y, por lo tanto, deben sustituirla. Pero, además, como la sintaxis va a cambiar atendiendo a valores estéticos, este cambio somete el mundo gongorino a una nueva deformación. Si la imagen de las cosas se transforma por la influencia de las palabras, la imagen del mundo se transforma también por la influencia de la nueva sintaxis. La realidad se cubre con un velo que es el velo de Maya. En el mundo de Góngora todo se hace alusivo, dinámico y cambiante, todo va a depender de su conexión: tanto las realidades significadas, como la significación de las palabras que las designan. No hay nada estable y fijo en él. Nada individualizado y sustantivo. Nada que valga por sí mismo. Se rompen en su obra los esquemas tradicionales. Las significaciones y las palabras se separan, tienden a separarse, para unirse de nuevo en una insólita conexión. Las palabras, como tales palabras se articulan en la nueva sintaxis; las representaciones, en cuanto tales, se unifican, igual que al reflejarse en un espejo. Cada palabra conserva en sí algo de las demás, y está esperando unirse a ellas para alumbrar esta participación en la que estriba la semejanza que las une. No tiene un campo semántico definido: puede crecer, estilizarse o esfumarse. En el estilo gongorino, la significación de las palabras se hace inestable y va a tomar un carácter participante, sintáctico, transitivo. Pero en el mundo gongorino ocurre igual: cambia la realidad de los objetos; las realidades naturales, que nos parecen fijas y duraderas, se hacen participantes y transitivas, y al enlazarse unas con otras, al espejarse juntas en el poema, se transfiguran, y por así decirlo, se convierten. Su carácter poético va a depender, precisamente, de esta sintaxis creadora que al mismo tiempo las verifica y las alumbra. Tal vez, para don Luis de Góngora, la acción de poetizar sólo consista en revelarnos este carácter participante y sintáctico de la realidad.*

*Se ha dicho, y repetido mil veces, que la metáfora es el elemento configurante de su estilo. Pues bien, la metáfora no es más que la instantánea revelación de una secreta semejanza entre dos realidades,*

---

cuenta. El hecho de que Góngora repita, una y otra vez, un modo de expresión tan desusado y desacertado demuestra hasta qué punto en el estilo gongorino la alusión metafórica tiene carácter de ley. Todos los elementos que lo integran se presentan metaforizados y metamorfoseados ante el lector hasta los números que son invariables y no admiten metamorfosis; sólo se pueden disfrazar. Por ello Góngora tiene que presentarlos bajo disfraz. El conjunto de alusiones a que venimos haciendo referencia es el baile de máscaras de los números en *Las Soledades*.

y el lenguaje de Góngora va a hacernos descubrir que aun entre realidades que nos parecen antagónicas, existe siempre una secreta proximidad que se revela en ellas súbitamente, al espejarse. «El espejo es nuestro maestro», decía Leonardo. Que el espejo corrige el dibujo es cosa bien sabida de los pintores que suelen utilizarlo para este fin. En efecto, el espejo corrige el dibujo, y ensambla la representación pictórica de manera distinta, puesto que al reflejarla, apunta y pone de relieve la relación de proximidad, la relación participante, de cuantos elementos figuran en la composición del cuadro o del espejo. Ya no son realidades diferentes, dispersas, cada una de las cuales tiene su propio mundo: están formando parte de un organismo vivo, están formando parte de un cuadro, de una composición o de una imagen en el espejo, que las agrupa y las sitúa dentro de un nuevo orden. Ya no tienen más realidad que la del cuadro: pertenecen a él.

Igual ocurre en la poesía, donde el estilo hace función de espejo. Todas las cosas, como todos los hombres, son semejantes: sólo es preciso descubrir la semejanza que los aúna. Encontrar esta semejanza es la razón de ser del lenguaje metafórico. Pero téngase en cuenta que esta semejanza se da tanto en el plano de la realidad como en el plano del arte. Cuando Góngora escribe: juncos cortesés, alude a una cualidad afín entre los juncos y la cortesía, que es la facilidad que aparentan tener para el saludo, pero también constriñe la significación de ambas palabras para crear una nueva realidad artística: los juncos cortesés, que ya es distinta de los juncos reales. No se eche en saco roto este carácter dual de la metáfora, que al comparar dos realidades no las identifica, pero las hace participantes; es decir, hace que cada uno de ellas tenga su propia participación en el ser nuevo que forma, metafórica y artísticamente, con la otra. Así, pues, la metáfora es algo más que una simple figura de dicción: muestra y define, al mismo tiempo, la relación de proximidad entre dos realidades y la relación de participación en el producto artístico o, si se quiere, en el resultado metafórico. Por ello es una vía de conocimiento: la más antigua y universal de las vías de conocimiento que tuvo y tendrá el hombre. Si el conocimiento científico nos enseña lo que las cosas son, estableciendo claramente sus diferencias, el conocimiento poético nos enseña lo que las cosas son, estableciendo claramente sus semejanzas. La metáfora es un espejo, pero un espejo mágico que nos descubre nuevas relaciones entre las cosas. De un lado, la ley de proximidad, que constituye la secreta armonía de la Creación; de otro lado, la ley de participación en la vida de un nuevo ser, que es la auténtica ley de la creación artística. A esta ley obedece, como hemos visto, el carácter participante que tienen