

ANTIRREALISMO EN LA POESÍA DE GONGORA

A pesar de que en 1492, en la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, se afirma que por estar “nuestra lengua tanto en la cumbre”, “más se puede temer el descendimiento della que esperar la subida”, Carlos Vossler opina que aún carecía el idioma de “un cultivo atento por parte de los hombres de ciencia”¹. La sobriedad del idioma fue sustituida por expresiones “desenfrenadas, semibárbaras y recargadas, que conocemos con los nombres de cultismo, culteranismo, conceptismo, jerigonza cultiparlista y otras denominaciones semejantes. Poetas y escritores que habían descuidado o desdeñado lavar la cara a su idioma, no vacilaron en aplicarle afeites, cubriéndole a porfía con artificiosos adornos greco-latinos”². Estas tendencias — señala Vossler — se mantienen sobre todo a comienzos y a fines del Siglo de Oro, mientras que en el período intermedio se prefiere la expresión natural y sencilla. No cabe duda de que las dos tendencias ‘desenfrenadas’ del Barroco se influyen mutuamente. Pero lo que aún es motivo de polémica, es quién inicia estas tendencias. Del culteranismo se han señalado varios iniciadores: Virgilio Malvezzi, Diego de Saavedra Fajardo, Juan de Jáuregui, Carrillo y Sotomayor, Paravicino, Góngora³.

Refiriéndose a la poesía de Adriano del Valle, Dámaso Alonso la clasifica como continuadora de la tradición barroca española del siglo xvii, con la diferencia de que en los barrocos

¹ CARLOS VOSSLER, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, México, D. F., 1961, pág. 17.

² *Ibid.*, págs. 18-19.

³ WALTER PABST, *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, trad. Nicolás Marín, Madrid, 1966, págs. 3, 4.

del siglo xvii y sobre todo en Góngora, resalta “la frenética, reconcentrada intensificación de cada elemento aislado”⁴. A pesar de que el barroquismo se extendió por Europa con múltiples nombres —manierismo en Italia; preciosismo en Francia; eufemismo en Inglaterra—, durante varios siglos (desde el xviii) se ha considerado a España “corruptora del gusto europeo”, idea difundida por una crítica desconocedora del significado del barroquismo⁵. No es de extrañar, pues, que en la mente de la mayoría de los ingleses el nombre de Góngora —según Fitzmaurice-Kelly— evoque, injustamente, la imagen de un hombre quien, sin tener flexibilidad de talento, ganara notoriedad al asumir una pose de perversa excentricidad, y quien infestó las literaturas de Europa occidental con su persistente mal ejemplo⁶. No se tomó en consideración que el gongorismo enraiza en el petrarquismo y que fue una tendencia española del fenómeno universal del cultismo literario que ya en el siglo xvi asoma esporádicamente en forma de recargamientos o manierismos, en Garcilaso, Fray Luis de León, Herrera, pero “estaban espaciados aquí y allá; en el gongorismo, en cambio, se repiten, se condensan y aun se amontonan”, a partir de la *Canción a la toma de Larache* (entre 1610 y 1611) y más aún en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* (1613). Aunque Góngora había hecho uso de cultismos desde sus primeras poesías, es a partir de las *Soledades* y el *Polifemo* cuando se producen una serie de burlas contra su estilo que se explican si se tienen en cuenta la longitud de los poemas y la acumulación del léxico culto. Aunque los mismos censores usaban cultismos, era “la repetición en Góngora lo que molestaba más”⁷. Ante estas burlas se defiende Góngora: “Honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos”. Esta oscuridad tiene, además, un fin útil, ya que aviva el

⁴ DÁMASO ALONSO, *Barroquismo de hoy en la poesía de Adriano del Valle*, en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, 1962, págs. 169-170.

⁵ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, I, Madrid, 1961, pág. 27.

⁶ JAMES FITZMAURICE-KELLY, F. B. A., *Some Masters of Spanish Verse*, New York, 1967, pág. 119.

⁷ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, I, págs. 31, 32, 80, 124, 126.

ingenio (como lo hacen las *Metamorfosis* de Ovidio). Lo mismo le ocurrirá con sus *Soledades* al que tenga “capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”⁸. Ese misterio, sin embargo, está muy lejos del fácil alcance de la mano, y las interpretaciones que vienen haciendo los estudiosos de la poesía de Góngora desde el siglo xvii se contradicen hasta llegar a veces a fogosas controversias, en las que siempre se han quedado algunos versos que se escapan a toda explicación posible, más que nada porque se caracteriza el gongorismo “por una afectación y una artificialidad tan pasmosa que nada, a través de él, puede conservar siquiera su denominación corriente, sino que ésta se cambia en perífrasis alambicada, donde los objetos desaparecen, al punto que apenas la exégesis del autor podría devolverlos a nuestro entendimiento”⁹. Esta tendencia al uso frecuente de la perífrasis, la explica Dámaso Alonso diciendo que Góngora “siente la necesidad de comunicar a la representación del objeto una plasticidad, un coloreado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir”¹⁰. Y Alfonso Reyes describe la impresión que la sustitución del sustantivo por la perífrasis ocasiona en el lector: “Por una parte, [Góngora] ataca el objeto de un modo desviado, en equívoco, en circunloquio, en perífrasis, dejando caer el sustantivo como una asa rota que ya no nos sirve para empuñar el jarro; y el oyente entonces, solicitado por la agresión inesperada, reacciona ante ella; acude a apoderarse del objeto propuesto a su codicia mental; en suma, vuelve a ser sensible”¹¹. Sea cual fuere el motivo, parece haber en Góngora una deliberada y persistente tendencia al uso de la perífrasis y a la eliminación del sustantivo. Eliminación que sirve de elemento lúdico para “avivar el ingenio”, como lo quería él, pero que requiere un vasto conocimiento mitológico para poder ir lle-

⁸ *Ibid.*, pág. 122.

⁹ ALFONSO REYES, *Sobre la estética de Góngora*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, I, México, D. F., 1955, pág. 63.

¹⁰ DÁMASO ALONSO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1960, pág. 95.

¹¹ ALFONSO REYES, *Tres alcances a Góngora*, en *Obras completas*, VII, México, D. F., 1958, pág. 195.

nando los vacíos, como piezas de un rompecabezas. Veamos algunos ejemplos:

a) Perífrasis eufemística, con la que evita el nombre de objetos que se tienen por vulgares*:

Las gallinas se convierten en “*crestadas aves* / cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico es del Sol, nuncio canoro” (*Soledad* I).

El pavo de Indias es “*ave peregrina* / esplendor — ya que no bello — del último Occidente” (*Soledad* I).

b) La perífrasis como elemento intensificativo para dar plasticidad a la expresión:

Sustituye el incienso por “el dulcemente *aroma lagrimado* / que fragante del aire luto era” (*Panegírico al Duque de Lerma*).

c) Otro tipo de perífrasis alude a lo mitológico:

Entre las ondas y la fruta imita / Acis al *siempre ayuno* en penas graves: / que, en tanta gloria, infierno son no breve / fugitivo cristal, pomos de nieve” (*Polifemo*).

El *siempre ayuno* alude a Tántalo condenado por los dioses a padecer hambre y sed haciéndole inalcanzables el agua y los frutos¹².

Góngora “es antirrealista”, afirma Walter Pabst, aunque su arte tenga por base la realidad — habla de árboles, cabañas, rocas, valles, pájaros, hombres, etc. —, porque “no hay nadie que, a menos de ser en un sueño, haya pasado jamás por el mundo de Góngora”¹³.

Pedro Rocamora ve en Góngora “un fugitivo de la realidad”. Esta elusión responde a una necesidad de compensar esta vertiente de su vida, el desencanto, para llevarla a un plano de ensueño y ensimismación: el encantamiento. Es una forma

* Hemos tomado la clasificación de la perífrasis y la interpretación de DÁMASO ALONSO que aparece en *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos, 1960, págs. 93-99.

¹² DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, II, pág. 206.

¹³ WALTER PABST, *op. cit.*, págs. 75, 80, 81.

de escapar el choque con la gran ciudad — fija su residencia en Madrid en 1617 —, donde ve, de frente, el interés y el egoísmo. Otras circunstancias ensombrecen su vida: su sobrino, Luis de Saavedra, le paga ingratamente las gestiones que hizo don Luis para conseguirle un beneficio; en 1621 muere el conde de Lemus, quien fue asesinado; y en el mismo año muere en el cadalso Rodrigo Calderón. Se queda Góngora sin protectores¹⁴. Existe un vacío entre sus aspiraciones y gustos juveniles, y el ambiente económico en que pudo desenvolverse:

[Góngora] era un señorito cordobés, hijo del juez de bienes confiscados por la Inquisición; mimado y protegido por un tío suyo que poco a poco le fue cediendo sus rentas y beneficios; emparentado con lo mejor de la ciudad [...]; que asistido de ayo bachiller, había llegado a Salamanca a los quince años, y en los cuatro que duró su errabundo paseo por entre las cátedras de Leyes, acertado a gastarse sus dos mil ducados cabales [...]; que pronto se acostumbró a deber más de lo que tenía y a contar con la protección ajena [...]; que, a los veinticuatro, se dejó imponer las órdenes mayores para poder heredar a su tío en la ración familiar del cabildo [...]. En los autos de la visita que por 1588, hizo a Córdoba el obispo don Francisco Pacheco, consta [...] el capítulo de cargos contra el racionero Góngora [...]: que asiste rara vez al coro, y cuando acude a rezar las horas canónicas anda de acá para allá, saliendo con frecuencia de su silla; [...] que ha concurrido a fiestas de toros en la Plaza de la Corredera, contra lo terminantemente ordenado a los clérigos por *motu proprio* de Su Santidad [...]; que vive, en fin, como muy mozo, y anda de día — y de noche — en cosas ligeras; trata con representantes de comedias y escribe coplas profanas¹⁵.

Góngora, aficionado, además, al juego y al lujo, termina su vida pobre, lleno de deudas. Así lo comprueba su testamento fechado en Madrid, el 29 de marzo de 1626, donde pide que

sus restos sean trasladados a la iglesia de Córdoba, capilla de San Bartolomé, donde están sus padres; declara deberle 698 reales a Pedro el aceitero; a Bernal, su cochero, lo que aparezca; a Pedro Cebrián, 500 reales de vellón; a Fr. Luis de Lizama, 300 reales; a Antonio Sánchez,

¹⁴ PEDRO ROCAMORA, *De Góngora a Unamuno*, Madrid, 1965, págs. 14, 15, 23, 24.

¹⁵ ALFONSO REYES, *Tres alcances a Góngora*, págs. 171, 175.

lancero, lo que pareciese; a Joseph Franqueza, lo que él dijere; a Ana de Retes, el alquiler de la cama; al conde de Parcedes, 1.000 reales de vellón; al obispo de Urgente, 200 reales en plata; a la bizcochera Inés del Moral, lo que declaren su ama María Rodríguez y su criado Martín González; a Domingo González, el alquiler de la cochera; al cochero y herrador, lo que aparezca; al sastre Alonso Hermosilla y al zapatero, lo que sea; a don Francisco Manuel, 714 reales de vellón [...] ¹⁶.

José María de Cossío también considera que el arte de Góngora es antirrealista. Refiriéndose a la descripción de Galatea — “Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliros cándidos deshoja, / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja” — apunta que el contraste de *púrpura nevada* y *nieve roja* son muestras del poder visual del poeta y “esa mezcla coloreada es bella por sí, sin que tengamos que acordarnos de Galatea, si bien el percibir que sirve los designios de una relación y de una descripción le haga cobrar todo su sentido”. De aquí que no sea “bastante decir que se trata de un arte antirrealista. Se trata de un antirrealismo excepcional, y en esa excepcionalidad reside la personalidad, la individualidad poderosísima del poeta”. Por otra parte, no cree que en Góngora quepa hablar de paisaje, ya que más bien nos comunica la *impresión* de un paisaje, pero siempre “a través del ambiente poético creado por el poeta, y más podemos decir que le adivinamos, que no que le vemos. [...] Entre Góngora y el mundo hay siempre interpuesto un mundo de representaciones clásicas que dislocan y desajustan la realidad ambiente” ¹⁷. La naturaleza en la poesía de Góngora no sólo ha sido depurada de “lo feo, lo incómodo, lo desagradable, sino que aun su misma belleza se ha estilizado o simplificado para reducirse a escorzos ágiles, a armoniosas sonoridades, a espléndidos colores” ¹⁸. Góngora “es la evasión”. Lo que hace con el lenguaje metafórico de la *Fábula de Polifemo* y de las *Soledades* es “viajar, pasajero de la propia y volandera imagi-

¹⁶ *Ibid.*, pág. 87.

¹⁷ JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, págs. 310, 311.

¹⁸ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, I, pág. 157.

nación, a un país encantado. Crearse una inaccesible torre de cristal” y con esa fantasía desentenderse “de una sociedad a la que se consideraba extraño”¹⁹.

Es cierto que así como en el Renacimiento prevalecía el valor de “lo natural” en un proceso de idealización — el hombre “es una voluntad de gloria; la mujer, el eco de una superior armonía; el paisaje, un reflejo de la Divinidad” —, el Barroco representa el desencanto de todo eso y se “desmorona el hombre arquetípico”; “la mujer desciende a la categoría de cosa concreta; el paisaje adquiere un mero valor de objeto plástico”²⁰. Pero en Góngora, esa plasticidad lograda por el uso del color y la luz deslumbradora, está revestida de un estilo personalísimo, de una forma especial de manejar el lenguaje para lograr una poesía que él mismo considera honrosa porque “si entendida para doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina”²¹.

En la Égloga I de Garcilaso de la Vega, el pastor Salicio canta la pena de amor que sufre por Galatea; pero su canto no cae en el vacío, tiene resonancia en la naturaleza, que se une a él en su queja: “Él, con canto acordado / al rumor que sonaba / del agua que pasaba, / se quejaba tan dulce y blandamente / como si no estuviera de allí ausente / la que de su dolor culpa tenía / . . .”. En las *Soledades*, el poeta “no nos presenta las emociones del peregrino ante lo natural; deja a éste borroso, como simple hilo de una acción apenas esbozada y pone delante de nuestros ojos, directamente, a la naturaleza misma. ¿Directamente? No; una naturaleza que arranca del bucolismo grecolatino y resurge y se completa en el Renacimiento italiano”²².

¹⁹ PEDRO ROCAMORA, *op. cit.*, págs. 24, 25, 27.

²⁰ GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Hacia un concepto de la literatura española*, Madrid, 1962, págs. 97, 98, 104, 105.

²¹ ALFONSO REYES, *Cuestiones gongorinas*, en *Obras completas*, VII, págs. 107, 108.

²² DÁMASO ALONSO, *Claridad y belleza de las “Soledades”*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, pág. 71.

Dámaso Alonso, al señalar la correspondencia entre las épocas literarias y los autores del Siglo de Oro (Romanticismo-Calderón; Positivismo-Lope de Vega; Góngora-antirrealismo contemporáneo), afirma que a Góngora “la generación de prosistas y poetas que adviene a la literatura al iniciarse el siglo, “98” y modernismo, lo acoge con entusiasmo. La novísima es la que lo exalta y lo estudia. Porque, a pesar de numerosísimas diferencias, coincide con el gran poeta de las *Soledades* en algo fundamental: en su antirrealismo, en general, y en su prolijo anhelo de intensa perfección”²³. Esta fuga de la realidad en Góngora tiene un refugio “construido con los materiales más estáticos, fraguados ya, filtrados, invariablemente, a través de la sideral lentitud de los siglos: mitología, ciencia antigua, ciencia popular”²⁴. Precisamente, la diferencia en la antirrealidad del arte de Góngora y el de Mallarmé (quienes con frecuencia han sido comparados) estriba en que “para Góngora el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, cambiante, volandero, como las construcciones del humo”²⁵.

Esto que los críticos llaman *antirrealismo* o *antirrealidad* en la poesía de Góngora, ya lo había atacado en el siglo XVII Francisco de Cascales cuando dijo que de “príncipe de luz” Góngora se había convertido en “príncipe de tinieblas”. Menéndez y Pelayo — aclara Dámaso Alonso —, probablemente citando de memoria a Cascales, convierte la cita en “ángel de luz” y “ángel de tinieblas”, que son las expresiones que se han divulgado²⁶. También en el siglo XVII, en la segunda *Epístola satisfactoria*, Angulo declara: “Si D. Luys no hubiera dexado el zueco, el primer hombre fuera de nuestra nación en lo

²³ DÁMASO ALONSO, *Góngora y la literatura contemporánea*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 543, 544.

²⁴ DÁMASO ALONSO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, pág. 112.

²⁵ DÁMASO ALONSO, *Góngora y la literatura contemporánea*, pág. 553.

²⁶ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, I, pág. 87.

burlesco y satírico. Por auerse calzado el coturno ha perdido con muchos lo ganado; i yo soy uno de ellos”²⁷.

Esta forma culta y antirreal, que se apartaba de la sátira para asumir un tono más grave, la logra Góngora “descoyuntando la sintaxis, de lo cual sacaba efectos de sorpresas muy al gusto de su sensibilidad, y que también a nosotros nos impresiona”, trayendo palabras nuevas del latín al castellano, o dándoles a las palabras “un nuevo baño idiomático, acercándolas a su etimología”, empleando “secretos y deleites técnicos, placeres de forma, nunca estremecimientos sentimentales ni altas orientaciones”; mediante “materialización de emociones y sensaciones y aun de abstracciones”, principalmente con el uso de entidades mitológicas, mediante las cuales, el amor se convierte en un niño vendado, cupido; la avaricia en Midas; la guerra en Marte; la música en Orfeo; mediante el uso de materia suntuaria, profusión de piedras preciosas y flores, que vienen a ser “una síntesis de color y de objeto, en sumo brillo, suma pureza, suma rigidez o suma blandura, una cifra rotunda, un escudo en que la naturaleza abrevia sus armas”²⁸.

Este hermetismo (que Dámaso Alonso, sobre todos, ha logrado desentrañar), característico de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y de las *Soledades*, le valió a Góngora — como ya hemos dicho — el título de “príncipe de tinieblas” que Menéndez y Pelayo divulgó como “ángel de tinieblas”; título que tuvo una importancia decisiva en el redescubrimiento de Góngora: “Verlaine, probablemente atraído por la falsa apariencia de satanismo que había en ese tenebroso apelativo, habló con Rubén Darío de Góngora. Verlaine repitió fascinado un verso de Góngora: ‘A batallas de amor, campos de pluma’”. Darío trajo a Madrid, “entre otras novedades parisinas, la curiosidad por Góngora”²⁹. En 1927 se celebró un funeral en honor de don Luis de Góngora y Argote al cumplirse el tercer centenario de su muerte. El funeral fue organizado por Gerardo

²⁷ ALFONSO REYES, *Cuestiones gongorinas*, pág. 44.

²⁸ ALFONSO REYES, *Tres alcances a Góngora*, págs. 191, 195, 196.

²⁹ VITTORIO BODINI, *El redescubrimiento de Góngora*, en *Los poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, 1971, pág. 25.

Diego y patrocinado por la revista *Carmen* y el suplemento *Lola*. En la invitación, firmada por “los nietos de Góngora”, aparecían Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti:

La misa se celebró en la iglesia barroca de Santa Bárbara, en Madrid; y, a pesar de las invitaciones a las autoridades y el anuncio en los periódicos, pocos amigos más se sumaron a los firmantes. Los oficiantes espían con gran embarazo a aquellos jovencitos apretados en el primer banco con un clavel rojo en el ojal, intentando averiguar quién podía ser el pariente más próximo del difunto, para echarle el incienso. Al final se decidieron por José Bergamín, que tenía el rostro más fúnebre³⁰.

En 1914, fecha en que Dámaso Alonso terminó el bachillerato, se había mencionado a Góngora en las clases que recibió de Preceptiva y de Historia de la Literatura, sólo para referirse a su “extravagancia, ininteligibilidad, nihilismo poético”, y en 1927 la Academia se negó a celebrar el tercer centenario de la muerte de Góngora porque “alguien había dicho que el poeta era lascivo”³¹.

El hermetismo de Góngora, la deshumanización del arte (a la que siglos más tarde Ortega le daría tanta importancia), la eliminación de lo anecdótico — sobre todo en las *Soledades* — parecía atraer a los poetas de la generación del 27. Esa ausencia de la anécdota se encuentra compensada en la red de metáforas en la que la realidad natural pasa a la pureza fabulosa, donde los objetos se admiten sólo cuando el poeta “los evoca e inventa la relación metafórica, según una técnica que, desinteresándose de cualquier ontología o finalidad, opera libremente sobre las sensaciones que la cosa produce en todas direcciones (luz, color, tacto, peso, olor, sabor, sonido, etc.)”. La palabra-cosa se convierte en “fuente de una sensación, o de un haz de sensaciones, que el poeta entreteje con los hilos de otras palabras, en un juego de combinaciones que varían hasta el infinito”³². Además de la metáfora, abundan en la poesía

³⁰ *Ibid.*, pág. 26.

³¹ DÁMASO ALONSO, *Cuatro poetas españoles*, Madrid, 1962, págs. 58, 59, 62.

³² VITTORIO BODINI, *op. cit.*, pág. 27.

de Góngora, la elipsis y la hipérbole. El uso de la elipsis responde al “gusto hermenéutico de la sociedad de la época de Góngora, el placer de la caza al concepto o a cualquier otra intervención lírica”. El uso de la hipérbole tiende “a la intensificación y al potenciamiento de lo real”. “Del prefijo griego *hiper* de hipérbole proceden las derivaciones *super* y *sobre* que nos conducen directamente al centro del dilema: ¿superrealidad o surrealidad?, que nos parece ser el problema central de la versión hispánica del surrealismo”³³. A pesar de esta identificación que los poetas de vanguardia sintieron al redescubrir a Góngora, este no representa el anacronismo de un poeta que en el siglo xvii practicase la escritura automática: “Incluso cuando la metáfora brota en su poesía sin aparentes raíces lógicas, como aflorando de una conciencia ahogada, un análisis más profundo no deja de revelarnos que deriva de un lúcido juego de sustituciones, hipérboles y elipsis”³⁴. Dámaso Alonso señala también esta atracción de los poetas de vanguardia por ese arte de Góngora que se aleja de la realidad, pero que sin embargo no es válido identificar con el surrealismo: “Se correspondía más bien, con un arte exacto, con un frenesí digamos, alejador, desligador de la realidad (para volver a ella) por medio de poderosas imágenes, con el prurito de perfecciones y límites que acució primeramente a los jóvenes poetas de mil novecientos veintitantos”³⁵.

En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora se aleja de la realidad valiéndose de los distintos procedimientos que ya hemos mencionado. Por medio de la hipérbole, los ojos de Galatea se convierten en luminosas estrellas o en soles; su figura de mujer, en deidad sin templo, adorada por todos los habitantes de Sicilia; y la pasión de los jóvenes por ella es tal que se desentienden de sus quehaceres del campo perdiendo el dominio que antes tenían en el manejo de los arados; la blancura de su frente supera la blancura de la perla del mar

³³ *Ibid.*, págs. 27, 28.

³⁴ *Ibid.*, pág. 28.

³⁵ DÁMASO ALONSO, *Recuerdos gongorinos*, en *Poesía española*, Madrid, 1962, págs. 311, 312.

Eritreo y, cuando corre hacia el mar, se convierte, por su blancura en movimiento, en fugitiva nieve. Sicilia no es sólo fértil, sino que es la copa de Baco, dios del vino, y el huerto de Pomona, diosa de los frutos. La figura hiperbólica de Polifemo se intensifica cuando se nos presenta con un pino que le sirve de bastón, cuando nos dice que puede escribir en el cielo con el dedo. Su pelo es tan negro como las aguas del Leteo, el río infernal; su zampoña está compuesta de cien cañas y su ruido es tal que hace que la selva se confunda y el mar se altere. Su aliento es humo, su voz, relinchos de fuego. Acis suda aljófares y ve en Galatea un ídolo dormido a quien idolatra. A veces hay un proceso de deshumanización en el que Acis es el infeliz olmo abrazado por esos cristalinos pámpanos que son los brazos de Galatea; otras veces humaniza el paisaje: la cueva de Polifemo es un formidable bostezo de la tierra, un vacío con cualidad humana: la melancolía; una boca amordazada por una roca.

Toda la profusión de materia ornamental y mítica que emplea Góngora para describir a Galatea, Acis, la naturaleza, crea un mundo irreal, demasiado artificioso para que nos conmueva hondamente. Deleita la belleza formal del genio poético de Góngora, el vuelo fantástico que nos ofrece, pero el elemento humano se pierde entre cisnes, pavos reales, aljófares, plata líquida, cristal corriente. Paradójicamente, la compasión que no se siente por la muerte de Acis, que resulta casi triunfante al eternizarse en río y ser acogido como yerno por Doris, sí se siente ante la figura doliente de Polifemo. Cuando Polifemo comienza a expresar el dolor que le causa la indiferencia de Galatea, no abandona el tono tierno y sumiso que acompañaba su canto cuando describía la hermosura de Galatea. No se trata de un reproche amargo, sino de una dolida queja de amor, implorante y humilde, cuando le ruega que escuche no a su persona, sino a su dolor mismo. Como si quisiera despersonalizar el dolor, separarlo del gigante físico que es Polifemo. Humildemente, se declara inferior a Galatea al no esperar que concentre su atención en él, sino — acaso — en la vaga abstracción de su voz: . . . “escucha un día / mi voz, por dulce, cuando no por mía”. Dámaso Alonso cita un co-

mentario que hace Pellicer sobre Polifemo: “Hace ostentación el gigante de sus riquezas pareciéndole supliría con ellas lo grosero de su oficio y la fealdad de su rostro, sobornando con ellas el desdén de Galatea, que todo lo podía conquistar el tener y que nada se defiende a lo poderoso, y que el que tiene, aunque sea pastor, es noble”³⁶. Nada está más lejos de esta frialdad comercial que la actitud de Polifemo. No es su voz la de poderoso triunfador. Si bien expone un inventario de sus posesiones, lo hace porque es lo único positivo — en el plano material — que puede ofrecerle a Galatea. No se trata de soborno. Es una forma de decirle que lo único aceptable que él tiene — sus riquezas — serán de Galatea, quien también podrá contar, además, con la protección de su fortaleza física. Un poderoso engraido quien cree que nada le está prohibido porque todo tiene un precio que él puede pagar — como parece opinar Pellicer —, no terminaría la enumeración de sus bienes con la desgarradora admisión de que tan abundantes son sus bienes como sus lágrimas, lo cual reitera en abierta confesión: ... “que iguales / en número a mis bienes son mis males”. Precisamente, lo genial de Góngora es que no nos deja rechazar del todo la monstruosidad de Polifemo. Aparte del gusto barroco por el violento contraste, hay aquí un toque de sabiduría humana al atribuirle al gigante cualidades que nos dejan suspendidos entre la compasión y el rechazo. Algo nos divide los sentimientos: el deseo de proteger el amor de Acis y Galatea por una parte, y por otra, un brote de compasión ante la indefensa monumentalidad del gigante que sufre. Es curioso que en las ofrendas con que Acis regala a Galatea — fruta en mimbres, leche exprimida en pencas, miel en corcho — nadie viera sino el bello gesto de amor del enamorado Acis. A nadie se le ha ocurrido pensar que Acis estaba tratando de sobornar a Galatea en esa forma baja y detestable que Pellicer le atribuye a Polifemo.

Contribuye a formar el ambiente antirreal, el uso de materia suntuaria. “En las *Soledades* la materia suntuaria, aplicada con valor metafórico a la naturaleza, aparece aún más frecuen-

³⁶ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, II, pág. 240.

temente que en el *Polifemo*. Pero es quizás en otro poema largo, el *Panegírico al Duque de Lerma*, en donde este uso llega a su cima: el tema era pintiparado para los excesos suntuarios". Un ejemplo de esta suntuosidad puede verse en los versos que describen la recepción que Valencia le hizo a Margarita y Felipe III cuando sus bodas:

Desatadas la América sus venas
de uno ostento y otro metal puro.
¿Qué mucho si pisando el campo verde,
plata calzó el caballo que oro muerde?³⁷

Mucho se ha atacado y alabado el valor de la poesía de Góngora. Aunque la perfección de su técnica ha sido demostrada ampliamente por Dámaso Alonso, sorprende un poco que el mismo crítico que ha dedicado tantos años de su vida al estudio de la poesía de Góngora y quien ha desentrañado su hermetismo haciéndola accesible al lector, sea capaz de decir:

[...] cara a las necesidades actuales (y eternas) de la poesía, la de Góngora nos deja admirados, pero insatisfechos.

Admirados, porque algo queda vivo e intangible del arte del gran cordobés: la lección de su pura fidelidad a la poesía, la de su insuperable dominio técnico (aquí no admitimos restricción). Pero, insatisfechos: porque Góngora no es nuestro poeta, ni menos *el poeta*³⁸.

MIREYA ROBLES.

Briarcliff College, U. S. A.

³⁷ *Ibid.*, I, pág. 152.

³⁸ DÁMASO ALONSO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, pág. 113.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, DÁMASO, *Cuatro poetas españoles* (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado), Madrid, Editorial Gredos, 1962.
- ALONSO, DÁMASO, *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.
- ALONSO, DÁMASO, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos, 1960.
- ALONSO, DÁMASO, *Góngora y el Polifemo*, 2 vols., Madrid, Editorial Gredos, 1961.
- ALONSO, DÁMASO, *Poesía española*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.
- BODINI, VITTORIO, *Los poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets Editor, 1971.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Hacia un concepto de literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1962, cuarta edición.
- FITZMAURICE-KELLY, JAMES, F. B. A., *Some Masters of Spanish Verse*, New York, Books for Libraries Press, Inc., 1967, segunda edición.
- PABST, WALTER, *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, trad. Nicolás Marín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966. (Publicado originalmente en *Revue Hispanique* 80, New York-París, 1930, bajo el título de *Gongoras Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades*).
- REYES, ALFONSO, *Obras completas de Alfonso Reyes*, I, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1955.
- REYES, ALFONSO, *Obras completas de Alfonso Reyes*, VII, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ROCAMORA, PEDRO, *De Góngora a Unamuno*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- VOSSLER, CARLOS, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, México, D. F., Espasa-Calpe, 1961, tercera edición.