

UN DEBATE INCONCLUSO

NOTAS SOBRE GÓNGORA Y MALLARMÉ

I

El paralelismo Góngora-Mallarmé ha sido, durante largos años, objeto de un sordo debate crítico. Quiero decir: no un debate abierto, explícito, entre posiciones encontradas, en el que los opinantes considerasen los puntos de vista ajenos y sentaran las bases de un diálogo crítico. Ha sido, al contrario (y pese a los, en ocasiones, razonados posicionamientos), una secreta polémica en la que apenas se han escuchado los argumentos contrarios; o, si lo han sido, no ha quedado abierta la posibilidad de respuesta, pues se ha hablado de interpretaciones *históricas*, lejanas en el tiempo. La discusión está lejos de acabarse y, desde luego, no pretenden agotarla estas líneas, que ni siquiera abordarán, por lo demás, algunos aspectos importantes de la cuestión, dada la amplitud de ésta —su largo arco histórico— y dado, sobre todo, el número de opiniones que deben ser consideradas. Un debate que, por su naturaleza, parece inagotable. Un debate inconcluso.

Convendrá, en primer término, recordar las raíces del paralelismo establecido entre ambos poetas, y un poco de la historia inicial del tema; una historia ya resumida en los años veinte por Alfonso Reyes¹ y en seguida abordada por Dámaso Alonso.²

Alfonso Reyes asegura haber asociado “ligeramente” los nombres de Góngora y de Mallarmé “allá en 1909 o 1910, en cierta conferencia”. Pero fue Rémy de Gourmont, en 1912 (*Promenades littéraires*, 4a serie), el primero en dejar constancia escrita de ese designio de acercamiento. A la opinión de Gourmont se suma, seis años más tarde, Francis de Miomandre, con su artículo “Critique à mi-voix: Góngora et Mallarmé”; dejemos hablar a Reyes: más allá de serios reparos, “lo esencial, el objeto mismo del artículo, se mantiene y nada se puede decir contra aquella fórmula cuyo desarrollo es el mejor fundamento del paralelismo intentado: ‘Ambos se hicieron un mundo propio’. Y ambos, en verdad, mediante operaciones mentales de índole semejante, y a veces hasta con singulares analogías de técnica.”³ Zdislas Milner escribe, en 1920, “Góngora et Mallarmé. La connaissance de l’absolu par les mots”, ensayo que Reyes comenta muy positivamente, incluidas “algunas consideraciones técnicas de sumo valor”. Hasta aquí —1920—, los críticos no hacen sino ampliar la observación de Rémy de Gourmont, completando poco a poco los datos de la comparación y confirmando críticamente el paralelismo de las obras de Góngora y de Mallarmé.

Alfonso Reyes se adhiere al planteamiento comparativo (había iniciado su resumen histórico del tema, según se ha visto, recordando una conferencia suya “de 1909 o 1910”) y añade a su *aperçu* una nota personal, con la que concluye: la necesidad, sentida por Góngora y Mallarmé, de recorrer un

camino de “depuración tenaz y gradual” que puede, incluso, “llegar al monstruo”. En otra página,⁴ Reyes afirma que Góngora y Mallarmé “son poetas de esa poesía posterior a la palabra, en cuya penosa ascensión ambos persistieron hasta ir mucho más arriba de la aceptación general”. Más allá de esta observación, ciertamente aplicable a otros poetas, el autor de *Cuestiones gongorinas* aprueba y comparte el paralelismo, que aún no había entrado en su fase polémica.

Coincidían en Alfonso Reyes, como es sabido, el gran gongorista (“cabeza de todos los gongoristas de hoy”, le llama Dámaso Alonso) y el mallarmeano apasionado que, en 1932, publica en las páginas de *Revista de Occidente* un repertorio bibliográfico de traducciones al castellano de la obra de Mallarmé, seguido de versiones propias de ocho poemas y dos fragmentos en prosa del autor de “Brise Marine”; y que, en 1955, publicaría su *Mallarmé entre nosotros*. Una devoción, la de Mallarmé, que le acompañaría toda su vida.⁵ Debe, así pues, ser tenida muy en cuenta la opinión (afirmativa del paralelismo) de quien fue gran conocedor e intérprete de Góngora y de Mallarmé, y de quien fue uno de los más significados responsables no sólo de la recuperación crítica de Góngora iniciada en el primer tercio de este siglo, sino, también, de las primeras⁶ empresas de traducción e interpretación de la obra de Mallarmé en lengua castellana.

Muy pronto, sin embargo, habrá de comenzar el debate. La intervención más llamativa es, sin duda, la de Dámaso Alonso, que escribe en 1927 (pero publicado en 1932) un nuevo resumen de la cuestión, más detallado que el de Reyes, como parte de un estudio sobre “Góngora y la literatura contemporánea”.⁷ Después de examinar los trabajos de Miomandre y de Milner, Alonso llega a esta conclusión: “Me parece que el paralelismo establecido entre ambos poetas tiene defensa si se consideran sólo algunas notas adjetivas y externas; pero es fundamentalmente falso, y procede de no situar a Góngora en su verdadera posición dentro de la tradición literaria. Para mí, no sólo no se parecen Góngora y Mallarmé en lo sustantivo de su poesía, sino que la del uno es la negación de la del otro.” Dámaso Alonso cree más en las analogías entre Góngora y Valéry: hay en ambos —dice— “precisión gramatical y desenvolvimiento lógico que excluye toda niebla”; en estos rasgos cree ver Alonso, por lo demás, la diferencia entre Mallarmé y Valéry... Nótese que el de Alonso es un trabajo histórico, testimonial, según su propia declaración, y que “hoy necesitaría ser escrito de nuevo”. Pero años más tarde volverá a hablar del “parangón” imposible.⁸ No citemos más ejemplos; Dámaso Alonso niega todo paralelismo que no sea el meramente “externo”.

Mencionar todas las referencias sobre la polémica comparación sería empresa interminable. Llegó a ser, además, una moda y un tópico durante algunos años, los años en que Re-

yes y Alonso escriben los trabajos que se han visto, y aun en años posteriores. Veamos, sin embargo, algunas opiniones más cercanas a nosotros en el tiempo, que nos interesan por las razones que se verán en seguida.

Para Gabriel Pradal-Rodríguez ("La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé", 1950),⁹ la diferencia entre ambos poetas es de orden *metafísico*: "para Góngora no hay problema metafísico de la poesía" (sí para Mallarmé, pues "del caos post-romántico y post-kantiano —escribe— nace una manera de pensar esencialmente metafísica"). Pradal-Rodríguez repasa algunas aproximaciones técnicas y afirma: "Góngora no ha escrito obras críticas, no ha dejado, como Mallarmé, una exposición de sus principios. Pero ha realizado prácticamente, y hasta más completamente a veces, el mismo ideal técnico." Finalmente: "no parece existir un camino poético que pueda prescindir del legado de Góngora". La notación de ese *legado* es particularmente interesante aquí, pues —añadimos nosotros— es *recordado o reconocido* en un preciso momento histórico de la poesía española, y —lo veremos— de la poesía europea.

Dos opiniones más recientes aún —contradictorias entre sí— vuelven a plantear en nuestros días el "caso" crítico Góngora-Mallarmé, bien que en contextos ensayísticos enteramente disímiles. Las repasaremos brevemente.

La primera de esas opiniones es de Octavio Paz, y en dos escritos. En "¿Qué nombra la poesía?",¹⁰ Paz menciona una diferencia esencial entre Góngora y Mallarmé: "Los poetas antiguos —dice— no eran menos sensibles al valor de las palabras que los modernos; en cambio, sí lo fueron al del significado. El hermetismo de Góngora no implica una crítica del sentido; el de Mallarmé o el de Joyce es, ante todo, una crítica y, a veces, una anulación del significado"; de ahí que no se pueda "leer de la misma manera a Góngora y a Mallarmé". La reflexión de Paz introduce un aspecto en el tema que, si sugerido por Alonso, resulta, en su planteamiento, enteramente nuevo. En Mallarmé no habría "bruma" (Alonso), sino *crítica* del significado; un significado que, en Góngora, es siempre *preciso*, una vez desveladas las claves. Y, sin embargo, no quedan planteadas las analogías *constructivas* entre ambos poetas: Mallarmé es un poeta no menos *preciso* ("matemático" o "geométrico") que Góngora, en lo *constructivo*. Ambos son poetas en los que el lenguaje aparece "diseñado", poderosamente estructurado en valores fónicos, rítmicos, etc., hasta el límite del rigor más extremo. Así pues, aclarado que Mallarmé no es "brumoso" (Alonso), sino "crítico" (Paz), y ello respecto al significado, quedan por despejar no sólo las "analogías técnicas" (Milner, Reyes, Pradal-Rodríguez) sino, de un modo más genérico, aquella común concepción del lenguaje como "diseño" (o como "arquitectura", para usar una palabra y una idea a menudo citadas al hablar de los poetas de *Fábula de Polifemo* y *Galatea* y de *Un Coup de Dés*).

El segundo texto de Paz figura como reflexión final en su traducción y comentario del *soneto en ix* de Mallarmé.¹¹ No se alude aquí a aquellas "analogías" técnicas, y sí, de nuevo (de otro modo) a la "imposibilidad" de leer de la misma manera a los dos poetas: "El parecido entre Góngora y Mallarmé es engañoso. Los dos son difíciles, enigmáticos y luminosos pero sus claridades, aunque una y otra sean cegadoras, son diferentes". Después de establecer numerosas *divergencias* y alguna *convergencia* ("la danza: colectiva en Góngora: los corros y bailes de las *Soledades*, solitaria en Mallarmé: *Hérodíade*"), Paz señala la *divergencia* esencial: "Quizá la verdadera diferencia entre ellos no está en sus diversas actitudes

ante la historia y el presente (los dos fueron anacrónicos en su tiempo y por eso son nuestros maestros) sino en lo siguiente: Góngora nos enseña a ver, Mallarmé nos enseña que la visión es una experiencia espiritual. Para Góngora el poema es una metáfora del mundo; para Mallarmé el mundo es una metáfora de la palabra, de la Idea". La lucidez crítica de esta última reflexión (la más certera de las que conocemos sobre el problema) deja, sin embargo, intocadas tanto las "analogías técnicas" como la común concepción del lenguaje como una geometría radical.

En contraste, he aquí la segunda opinión reciente a que me refería más arriba: "Góngora, con su subversión de la tradicional linealidad sintáctica y con su sustantivación de formas adjetivales y adverbiales, parece prefigurar a Mallarmé". Son palabras de George Steiner, pertenecientes a su ensayo "Sobre la dificultad",¹² por muchos conceptos especialmente valiosos en relación con estas notas. La reflexión de Steiner está suscitada por el soneto gongorino "A un pintor flamenco..." (ed. Millé, 359), que Steiner analiza a continuación. Pese a tratarse de una referencia breve, y hasta insuficiente, acerca de la cuestión que nos ocupa, da buena idea sobre la insistencia en un paralelismo fundamentalmente planteado en términos de similitudes técnicas. No menor idea da, por lo demás (sobre todo si recordamos que la referencia se halla en el contexto de una elucidación crítica del problema de la *oscuridad* en poesía), del grado de interés de la cuestión entre los críticos contemporáneos más lúcidos y vigilantes, de los que George Steiner es sin duda reconocido representante. La actitud afirmativa del paralelismo por parte del autor de *After Babel* (afirmativa, insisto, de las similitudes *técnicas*) enlaza, así pues, con un sector significativo de la crítica que se ha ocupado de este paradigmático "caso" de *poética*, de esta piedra-de-toque de los estudios mallarmeños y gongorinos.

Hasta aquí una mínima historia del tema, en una sucinta descripción de algunas opiniones. No han sido abordadas, como ha podido verse, las "analogías técnicas" *concretas* a que acaba siendo reducido, para muchos, el paralelismo. Tampoco serán tocadas ahora; queden para un trabajo aparte, que analice, además, alguna coincidencia de orden ideológico-metafórico que he sugerido en otro lugar.¹³ Mi propósito es distinto; me interesan ahora dos aspectos que, hasta donde sé, no han sido estudiados. En primer lugar, por qué la recuperación de la obra de Góngora se produce en un *preciso* momento histórico (y estético) de la poesía europea; esto es, qué *estado* estético y crítico de esa poesía hizo posible aquella recuperación, que no pudo producirse *antes* del simbolismo, cuya obra-límite es la de Mallarmé. En segundo lugar, el significado del paralelismo Góngora-Mallarmé en algunos poetas (Jorge Guillén, Giuseppe Ungaretti) que, herederos del simbolismo, no sólo experimentaron en su obra la gravitación, con intensidad diversa, de los autores de *Igitur* y de *Soledades*, sino que asociaron, en el proceso crítico-creativo de sus obras respectivas, los lenguajes-límite de Góngora y de Mallarmé. Ambos aspectos son, a mi modo de ver, cruciales en el análisis del polémico paralelismo, y el segundo de ellos ha de mostrar con claridad, desde el punto de vista de la conciencia creadora, cómo, en efecto, la recuperación *estética* de la obra de Góngora no pudo producirse antes de la revolución del lenguaje poético finisecular. Por lo que, en definitiva, la relación Góngora-Mallarmé tuvo, más allá de toda disquisición ulterior diferenciadora, un significado *creativo* en la construcción de algunos lenguajes poéticos del siglo XX.

Para la dilucidación de estos dos aspectos habrá servido, como se verá, la exposición de las opiniones e ideas arriba citadas. Dos aspectos que habrán de explicar por qué surge en Francia, inicialmente, el paralelismo; y cómo dos poetas directamente relacionados con el ámbito literario francés post-simbolista (Guillén a través de la figura-guía de Valéry; Ungaretti a través del influjo mallarmeano directo de sus primeros poemas, escritos en francés) no podían menos que “vivir”, en lo expresivo, la ecuación crítico-creativa formulada en el interior de sus lenguas poéticas respectivas por Góngora y Mallarmé.

Ungaretti y Guillén tenían “preparado”, por así decir, el camino: por el futurismo, el uno; por la obra de Juan Ramón Jiménez, el otro. En España, algunos poetas de la generación del 27 serán los encargados de la “lectura sincrónica” de Góngora y de asumir, de un modo crítico, el legado simbolista a través del “puente” juanramoniano. En Italia, el mismo legado lleva al *hermetismo* (desde el que Ungaretti vuelve los ojos hacia Góngora). Uno y otro son dos momentos centrales de la moderna poesía europea.

II

De la “recepción” crítica de la obra de Góngora en el siglo XIX español poseemos un perfil suficiente.¹⁴ Pero si el romanticismo europeo pudo, de una parte, haber recuperado la obra gongorina a través de una lectura “desplazada” del *absoluto* verbal en Góngora (ese romanticismo que sigue informando, para muchos, a la poesía de nuestro tiempo), otro rasgo esencial imposibilitaba esa recuperación: el “yo” poético romántico, la subjetivización e interiorización radicales, era impensable hallarlos en el poeta que edificó cristalinos edificios de palabras e imágenes en todo exteriores a su mundo personal (pero ese mundo era su mundo), rasgo éste de la anti-subjetividad gongorina sobre el que se ha hablado e insistido tantas veces.

El simbolismo fue heredero y continuador del romanticismo, tal vez su grado límite (como Góngora fue el límite del *arco* poético iniciado en el Renacimiento). Este dato, ya señalado por Zdislas Milner, no contradice a este otro: herencia y continuación, sí, pero también cambio y diferencia (una sensible *diferencia en la repetición*); Góngora ya no es Garcilaso, pese a heredarlo; Rimbaud no es Hugo, pese a ser su grado límite. De este modo, el simbolismo es, también, grado límite y grado *otro* del romanticismo. Las “correspondencias” se convierten, ahora, en *código* hermético (Rimbaud, Mallarmé); el *absoluto* de la visión del lenguaje y del mundo es ahora una compleja trama metafísica; la musicalidad pasa a ser la *primera* (“avant toute chose”) entrada en la palabra; el “escalofrío nuevo” que Hugo sintió ante Baudelaire se convierte ahora en un “escalofrío blanco” (Mallarmé). Pero la diferencia más decisiva es aquella que representa en el simbolismo un cambio frontal respecto a lo romántico: en la actitud ante la *experiencia* del lenguaje, lo que era un *impulso* es ahora un *cálculo*. En el simbolismo, la reflexión sobre el mundo es indistinguible de la reflexión sobre el lenguaje. Este es el lenguaje (el mundo) *architectural et prémédité* del autor de *Un Coup de Dés*.

Es a partir de esta fase del lenguaje poético moderno cuando la obra de Góngora puede ser leída cabalmente; se ha visto que, en efecto, fuertes condicionamientos ideológicos y estéticos impedían hacer esa lectura. Es natural, entonces, que un vigilante crítico del simbolismo, Rémy de Gourmont, sobre la base de lo que no pudo ser sino mera *intuición*

crítica (pues no podía contar sino con una muy insuficiente base textual de la obra gongorina), iniciara la comparación de Góngora y Mallarmé. Y es que el *enigma* propuesto por éste como *le but de la littérature* era el mismo mundo de claves enigmáticas que encerraba la obra de aquél. El universo y el lenguaje “arquitectónico y premeditado” de Mallarmé era sin duda paralelo al de *Soledades* y *Polifemo*. El sentimiento de la palabra subrayada en sus valores fónicos los aproximaba: “infame turba de nocturnas aves”, “aboli bibelot d'inanité sonore”. Ciertamente, en Góngora, el significado de las palabras, una vez descifradas, resultaba transparente; y que en Mallarmé permanecía la oscuridad; pero se trataba aquí de una palabra crítica (crítica del significado), como ha sido señalado por Octavio Paz; no había, pues, “bruma” en Mallarmé, sino *crítica*. Pero no menos cierto que quien se vio a sí mismo como “un syntaxier” revelaba no pocas similitudes con el poeta que revolucionó la sintaxis del lenguaje poético de su tiempo, que quiso, como el autor del *soneto en ix*, inaugurar una sintaxis radical para la poesía; sintaxis (cultismo sintáctico) que es, precisamente, una de las mayores dificultades de la obra gongorina. No menos cierto, en fin, que quien escribió

l'oeuvre écrite sur le papier du ciel

se asemejaba al autor de

en el papel diáfano del cielo.

La “ecuación” Góngora-Mallarmé era, así pues, el resultado de una evolución del lenguaje poético europeo llevado por el autor de *Hérodiade*, entre otras cosas, a un grado de *cálculo*, *premeditación* y *diseño arquitectónico* desde el cual podía ya leerse la poesía de Góngora. Mallarmé se convierte en el *centro* del lenguaje poético europeo. Así lo vería Ortega y Gasset; es bien sabido que el nombre de Mallarmé es uno de los ejes de reflexión más importantes de *La deshumanización del arte* (1925): “Mallarmé fue el libertador que devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente”; la conclusión de Ortega no podía ser más terminante: “toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé”.¹⁵ Dos años más tarde, en su texto sobre el centenario gongorino (“Góngora. 1627-1927”), Ortega asocia los dos nombres: “Dante es la primera potencia del ‘estilo gentil’, y era inevitable que la poesía europea pasase por la enésima potencia del ‘estilo culto’. Siglos después había de volver a rozar la misma esfera con Mallarmé”; un pasaje gongorino le lleva a esta reflexión: “A esto (vv. 153-162 de las *Soledades*) llamo el cuerpo astral, el doble poético de un plato de cecina. Transfiguración. Misión jeroglífica del verso. Mallarmé”.¹⁶ ¿Era posible, desde el punto de vista de la conciencia creadora (origen y causa de la recuperación científica), leer y valorar la obra de Góngora *antes* de Mallarmé? Hay que pensar, al contrario, que fue éste (y su “dirección poética” —Ortega) quien posibilitó la lectura y la recuperación de Góngora. Mejor: quien llevó a la joven poesía europea a una “lectura sincrónica” de Góngora. A la luz de Mallarmé y el lenguaje simbolista, Góngora era un poeta “absolutamente moderno”. En eso residía, por lo demás, la radical *modernidad* de Góngora: su lenguaje-límite convergía, en español, con la “dirección” poética que Mallarmé había señalado a la poesía europea.

Dos grandes poetas caminarán frontalmente en esa “dirección”; dos poetas que, además, y por ello son estudiados aquí, sienten la necesidad creativa de realizar, cada uno por motivos diversos, pero coincidentes en la “ecuación”, la aso-

ciación de las obras de Góngora y de Mallarmé. Guillén y Ungaretti son los “casos”, por así decir, paradigmáticos de la operación *creadora* en que consiste la asociación, en que consiste, en fin, la “lectura sincrónica” de Góngora a la luz de Mallarmé. Más allá de un parecido, de una identificación, Guillén y Ungaretti buscan una *escritura* que, partiendo de la irrenunciable enseñanza de Mallarmé, recupere para nuestro tiempo la *constructividad* (Guillén) y la *sensorialidad radical* (Ungaretti) de la poesía gongorina. Constructividad y sensorialidad que se ajustan idealmente a la herencia simbolista, al modelo poético mallarmeano. Arquitectura y sugestión.

En *The Symbolist Movement*, Anna Balakian escribió: “El carácter hermético del simbolismo se convierte en un código universal. (...) La gran cosecha de obras poéticas de principios de los años veinte está toda ella repleta de características simbolistas”.¹⁷ Cita Balakian los libros de 1922: *The Waste Land*, de Eliot; *Le Cimetière Marin*, de Valéry; *Anabase*, de St. John Perse; *Segunda Antología Poética*, de Juan Ramón Jiménez. Y de 1923: *Harmonium*, de Wallace Stevens; *Duine-ser Elegien*, de Rilke... “Todas estas obras —afirma Bala-

kian— están afectadas por el simbolismo”. En esos años, Ungaretti ya había escrito los poemas reunidos en *L'allegria* (1914-1919) y Guillén prepara *Cántico*. Y en esos años ya Guillén había asociado creativamente a Góngora y Mallarmé. Le seguirá pronto Ungaretti, poeta de clara estirpe simbolista (mallarmeana) que publicará sus primeras traducciones de Góngora a comienzos de los años treinta.

En España, ya Juan Ramón Jiménez había “incorporado” el simbolismo. No sería cuestión de pormenorizar aquí los fundamentales aspectos de su obra poética heredados del movimiento francés. Bástenos, simplemente, su propio testimonio: “Como yo me fui a Francia cuando tenía diecinueve años, yo pude comprar en París los libros de los simbolistas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Francis Jammes, etc., que todavía no habían circulado por España ni por Hispanoamérica. De modo que los Machado y yo cogimos eso directamente; por ello el simbolismo viene en otra forma. Es decir, por eso lo que entra en España no es el parnasianismo, sino



el simbolismo".¹⁸ No hace falta recordar las citas de Rimbaud, Verlaine, Laforgue y ...Góngora que se hallan en la *Segunda Antología* de 1922, para limitarnos al libro citado por Anna Balakian.

Si Juan Ramón Jiménez (y, según éste, los Machado) habían, en efecto, "preparado" el camino, en lengua castellana, a Jorge Guillén y a su formulación creadora de la ecuación mallarmeano-gongorina, no es menos indudable que el modernismo se había interrogado ya acerca del enigmático caso de la poesía de Góngora: la revista *Helios* (1903-1904) había intentado, sin conseguirlo, despertar el interés hacia Góngora con una sección-encuesta publicada a lo largo de varios números. Es un antecedente —frustrado— de los estudios gongorinos de años posteriores, como ya indicaron en su momento Reyes y Alonso.

Hacia falta que las "nuevas" voces de los años veinte, en el inicio de las vanguardias en España, una vez rebasado el modernismo y el post-modernismo, aprovecharan las conquistas expresivas, en castellano, de Juan Ramón Jiménez y, en el caso de Guillén, en francés, a través de la figura central de Valéry (a quien Guillén traduciría en seguida), para que pudiera realizarse la "operación" creadora. Ya se habían iniciado, por lo demás, los estudios gongorinos (impensables sin el simbolismo) que tendrían su fecha significativa en 1927. Fue entonces, hacia principios de los años veinte, cuando —como afirma Oreste Macrí, de paso, en su *Fernando de Herrera*— los poetas españoles, "herederos del simbolismo franco-germánico del 800, se remitieron a Góngora conjugado con Mallarmé: forma-contenido absolutos, predominio de una objetividad cristalizada y reino del Silencio y de la Ausencia..." Las condiciones para leer (y estudiar) creativamente y (críticamente) a Góngora ya estaban dadas.

III

En un libro de reciente publicación que tiene el mérito, entre otros, de acercarnos a los inicios del poeta vallisoletano (Jorge Guillén, *Hacia 'Cántico'*. *Escritos de los años 20*),²⁰ K. M. Sibbald, el recopilador de los textos, nos proporciona una valiosa documentación acerca del pensamiento poético guilleniano por los años en que el poeta redacta algunos de los poemas que habrían de integrarse en la primera edición de *Cántico* (1928). Entre los poemas ahora recuperados se halla el siguiente, que Guillén publicó en la revista *España*, de Madrid, en marzo de 1923:

LOS DOS VALIENTES

I

DON LUIS

El humo asciende en columna
De tan alto y fino fuste
Que en un capitel de bruma
Al firmamento resume
Toda la hoguera difusa.

II

DON ESTÉFANO

El cisne cano en la canora onda
Zambulle el pico y la armonía sonda.

¡Gárrulas aguas! ¡Inútil pesquisa!
Picos sin presas exhuma la brisa.

¡Cisne, silencio! Callada blancura
Cele tu canto en canora clausura.

El calificativo guilleniano "valientes" nos hace recordar, por un momento, la conocida expresión de Rémy de Gourmont: Góngora y Mallarmé son dos "malhechores de la estética". No se trata de que Guillén se sintiera atraído por ambos poetas y de que éstos convergieran, sí, pero por separado, en su propia escritura; al contrario: el poeta asocia los dos nombres e incluso asigna a Góngora el motivo mallarmeano del tabaco ("Toute l'âme résumée"). Un Góngora *vía* Mallarmé.

Ese "don Luis" es el mismo que aparece en la décima guilleniana titulada "El ruiseñor", escrita apenas tres años más tarde (1926)²¹ como "Homenaje a don Luis de Góngora", y que en la edición definitiva de *Cántico* (1950) queda en un escueto "Por don Luis". El mallarmeano "don Luis" de 1923 era para Guillén "el primero de los modernos"; los poemas mayores de Góngora son —dice— "cardinales proposiciones modernas".²² La medida de esa modernidad pasaba para Guillén en esos años por el modelo poético de Mallarmé, a quien Góngora aparece asociado en el poema "Los dos valientes".

Jorge Guillén había llamado a Juan Ramón Jiménez "el más gongorino de los poetas contemporáneos",²³ aludiendo a la *unidad* de la obra de ambos poetas; Guillén hacía aquí abstracción de un rasgo creador (la *unidad* de la obra). Esa *unidad* es para Guillén un rasgo definitorio de lo gongorino; no se menciona aquí la *oscuridad* (base de lo que es para muchos la imposibilidad del paralelismo Góngora-Mallarmé). Y es que para Guillén no debía ser esa la base, que para él estaba, más bien, en los conceptos de *unidad* y *arquitectura*. (La *unidad* de la obra era, por otra parte, el más claro nexo de la poética de Jorge Guillén y la de Juan Ramón Jiménez.) Al privilegiar, por encima de cualesquiera otros, aquellos conceptos, Guillén estaba haciendo una *operación creadora* sobre la base del horizonte del lenguaje poético moderno.

Bastaría un mínimo repaso de *Cántico* para mostrar cómo, en efecto, *premeditación* y *arquitectura* son rasgos distintivos del lenguaje poético guilleniano. Uno de esos rasgos, por lo demás —la *arquitectura*—, será recordado años después por Guillén como igualmente definitorio de la poesía de Góngora, según se verá en seguida. De este modo, Guillén hace una lectura "sincrónica" de Góngora no según un esquema de crasa identificación con Mallarmé sino, más bien, verificando un paralelogramo creador, abstrayendo una línea isomórfica de *constructividad* especialmente útil para el proyecto poético de *Cántico*.

Los nombres de Góngora y de Mallarmé fueron, naturalmente, evocados en las notas críticas que reseñaron el primer *Cántico*. José Bergamín publicó, en 1929, "La poética de Jorge Guillén", un artículo especialmente significativo en relación con nuestro tema: "*Cántico* —escribe Bergamín— es un libro *capital* y *único*, como quería Mallarmé"; y, un poco más adelante: "Estos nombres: Poe, Mallarmé, son vecindades poéticas del libro *Cántico*".²⁴ Sin embargo, Bergamín sintió la necesidad de diferenciar la poesía guilleniana respecto de otros poetas de la misma coordinada creadora, poetas sobre los que el propio Guillén, por otra parte, ya se había pronunciado positivamente (esto es, los poetas que gravitaron en *Cántico*). Dice Bergamín: "Ni Valéry. Ni Góngora. Ni Juan Ramón Jiménez". Pero E. M. Wilson escribiría, en

1931, que Góngora “ha marcado” a Guillén, “probablemente más en su sensibilidad que en su técnica”,²⁵ y Dámaso Alonso insistirá, incluso tardíamente (1949), en la relación Guillén-Valéry. Posteriormente, Claude Vigée²⁶ tratará de estudiar a Guillén como una “reacción contra el Simbolismo”.

Sorprenden, en verdad, estos intentos críticos de convertir la obra poética guilleniana en un universo expresivo en los que Góngora y Mallarmé serían, en el mejor de los casos, meros tributos de época, marginales accidentes juveniles. Se intenta “rescatar” a Guillén de esas gravitaciones y afirmar la originalidad de su obra frente al “nihilismo” mallarmeano (al que Guillén opone una “fe de vida”) y al “barroco” gongorino (sencillez sintáctica de Guillén). Si esas opiniones son *reacciones* frente a algunos tópicos, no dejan de ser por ello menos irresponsables que las que promovieron esos mismos tópicos: opiniones, unas y otras, que nos alejan del sentido cabal de la influencia de Mallarmé y de Góngora (y la “ecuación” de ambos) en Jorge Guillén, un poeta que, según se ha visto, escribía en un horizonte lingüístico en el que Mallarmé *permitted* leer a Góngora, y en el que la “ecuación” de ambos poetas operaba en la base del designio de *constructividad*, *unidad* y *arquitectura* que Guillén buscaba para su obra, y por el que ésta, en efecto, aparece radicalmente definida. Investigar aquello que separa a Guillén de Góngora y de Mallarmé (como si se tratara de los tres nombres de un solo poeta) no es subrayar la “originalidad” de Guillén: es negarle, justamente, la originalidad de su elección y su asunción de unos rasgos centrales de la poesía moderna, cuyos máximos representantes serían los “dos valientes”; es negar, en fin, la originalidad de la *operación creadora* que es el germen de la poética guilleniana; lo cual nada tiene que ver con las más que sensibles, evidentes diferencias en la *visión del mundo* de Guillén, Góngora y Mallarmé.

Claude Esteban²⁷ ha situado recientemente el tema en términos más justos (aunque no alude al paralelismo Góngora-Mallarmé en Guillén). Para Esteban, hay en el primer *Cántico* “un resurgimiento notable tanto de la plasticidad como de la retórica gongorinas —bastaría, para afirmarlo, con tomar en cuenta su esplendor verbal, contenido y pródigo al mismo tiempo, y la exasperación voluptuosa de sus metáforas, que en todo instante se somete a una disciplina”. El “esplendor gongorino de los vocablos” de Guillén lleva a Esteban más tarde a “emparentar”, más allá de todo parecido, la experiencia guilleniana de un poema como “Naturaleza viva” con “la reflexión que hizo Mallarmé al confrontar la realidad de las cosas con la traducción conceptual y verbal que puede de ellas dar el poeta”. Nos interrogamos, por nuestra parte, sobre qué posibilidad tenía Guillén de enlazar con Góngora de no haber mediado la otra “disciplina” radical de Mallarmé. Y ello, cabe insistir, más allá de la *Weltanschauung* de cada uno de ellos, pues en ningún momento se les ha podido —ni se les puede— identificar en tal sentido.

¿Cuál es, en fin, la opinión de Jorge Guillén? El poeta que había asociado en su juventud los nombres y las obras de “don Luis” y de “don Estéfano”, que había escrito otros dos poemas sobre el cordobés, “Sin caer del corcel” (1923) y “La fuente de Góngora” (1923), el crítico que había atendido por igual a los estudios gongorinos (1927 y 1929) y a las cartas de Mallarmé (1924), habría de escribir, años más tarde, de nuevo sobre Góngora... y sobre Mallarmé. La perspectiva de los años, la dimensión temporal del tema, no le va a hacer disociar las obras de Góngora y de Mallarmé, bien que el paralelismo ya no tiene para él la vivacidad y el sentido de *operación creadora* que tuvo en los años de formación del primer *Cántico*. Guillén ha evolucionado, ha añadido otros li-

bro al libro *capital* y *único* (Bergamín). Y, sin embargo, aún asocia a los dos poetas, y a veces de un modo *indirecto*, lo que revela el grado de “interiorización” del paralelismo en su pensamiento poético.

En “Lenguaje poético: Góngora”, una de sus conferencias de la cátedra de poesía Charles Eliot Norton de Harvard en el curso 1957-1958 (recogidas, y ampliadas, en *Lenguaje y poesía*),²⁸ Guillén volvió a evocar el paralelismo en los términos de una poética de la *eliminación* común a Góngora y a Mallarmé. Si aquél, en la búsqueda de una “lengua” poética, tenía que “eliminar —dice Guillén— lo común y reforzar lo genuino y distintivo”, Mallarmé —recuerda Guillén— afirma: “Je n’ai créé mon oeuvre que par *élimination*”. El poeta de *Cántico* volverá a evocar el paralelismo a través de unas palabras de Eliot sobre Mallarmé. Pero lo más significativo de este texto es el conjunto de similitudes *indirectas* a que acabo de referirme. Una simple confrontación de las palabras de Guillén sobre Góngora y las palabras de Mallarmé sobre su proyecto poético permite ver el cúmulo de paralelismos; esto es, la lectura *vía* Mallarmé que Guillén hace de algunos rasgos de la poesía de Góngora. Veamos unos pocos ejemplos:

- El poema nacerá (en Góngora) de esa contradicción: a la vez objetivo y enigmático. ¿Cómo? Queda prohibido el lenguaje directo. En general, queda prohibido evocar una cosa mediante su simple nombre propio: el ahínco del poeta va a empeñarse en no emplear ese nombre. La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creando una realidad mucho más hermosa.
Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C’est le parfait usage de le mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par une série de déchiffrements. (OC, p. 869).
- Hay en él (en el lenguaje de Góngora), además, otra gracia: lo que tiene de enigma. El poema nacerá de esa contradicción: a la vez objetivo y enigmático.
Il doit y avoir toujours énigme en poésie (Idem.)
- El enigma no deja ver el objeto (en el lenguaje de Góngora).
C’est le but de la littérature, —il n’y en a pas d’autres— d’évoquer les objets (Idem.)

No menos significativas son las palabras de Guillén en este ensayo sobre otros rasgos de la poesía gongorina que resultan aplicables a la propia poesía guilleniana; así, Góngora es un “entusiasta del orbe material”; pero otra reflexión es aún más sugestiva: “el Góngora arquitecto se alía muy bien con el Góngora poeta: construcción y creación”. Una frase que nos devuelve a nuestro punto de partida: además de los datos que han podido verse, Guillén nos recuerda, justamente, el *constructivismo* gongorino. Precisamente aquello que, en los años de formación de *Cántico*, era lo buscado por Guillén: el designio *arquitectónico* de la obra. Para Guillén, la poesía había de ser, en efecto, como para Mallarmé, *architecture et prémédité*. Góngora y Mallarmé convergían, de este modo, en el proyecto de *Cántico*; la arquitectura mallarmeana llevó a Guillén a la arquitectura gongorina. Esas construcciones de rigor y esplendor estaban hechas de palabras enigmáticas, de objetos sugeridos; construcciones hechas por *eliminación*. Ya comenzaba a alzarse otro edificio de rigor y esplendor llamado *Cántico*.

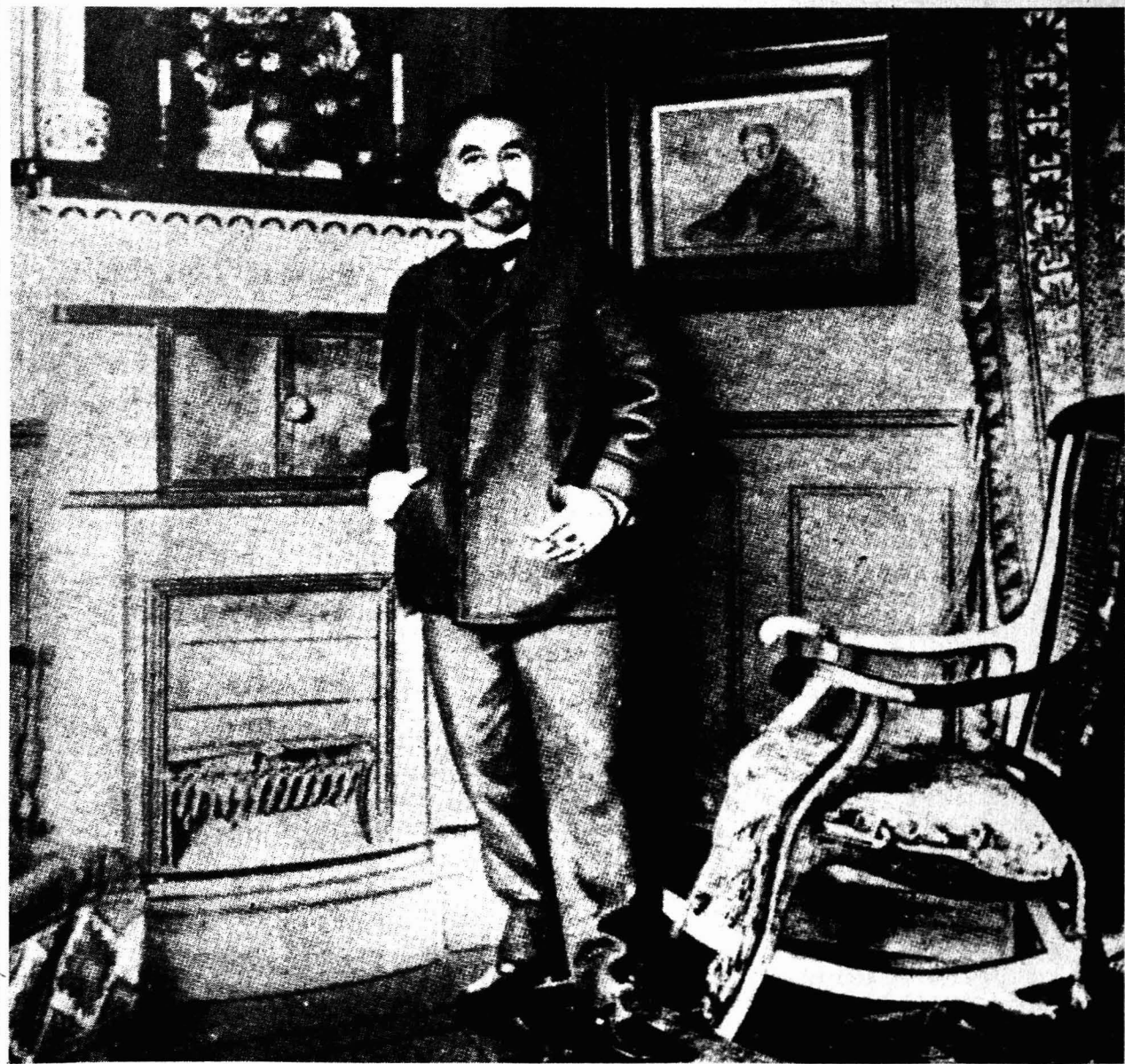
IV

La visión que de la obra gongorina tuvo Giuseppe Ungaretti ha sido analizada con detalle por José Pascual Buxó en su libro *Ungaretti y Góngora*. El minucioso —y muy sugestivo— libro de Buxó nos ahorra una prolija exposición que, naturalmente, limitaremos aquí a nuestro tema estricto: la imposibilidad de *recuperar* la obra de Góngora antes del advenimiento del lenguaje simbolista, y el paralelismo Góngora-Mallarmé como *operación creadora* en determinada fase de la evolución de dos poetas de nuestro tiempo, paralelismo *real* que viene a situar en un plano específico de relación efectiva la discusión sobre el parecido de Góngora y Mallarmé negado con frecuencia en un marco de análisis filológico.

En 1932, fecha de las primeras traducciones ungarettianas de Góngora, “resulta evidente —escribe Buxó— su concepción de Góngora como un remoto antecesor de Mallarmé”.²⁹ Años más tarde (1951), Ungaretti explicará esa *lectura*: había, para él, un Góngora “novísimo” (Guillén dijo

“moderno”) a la luz del lenguaje poético europeo surgido en el simbolismo. Las palabras de Ungaretti, en efecto, en su ensayo “Góngora a la luz de hoy” no podían ser más explícitas: “en la agudeza —escribe—, Góngora había introducido un ímpetu emotivo tal que la hacía aparecer a los poetas europeos del segundo cuarto del Novecientos como un medio lírico novísimo”.³⁰

Desde sus primeras traducciones de Góngora, así pues, Ungaretti asocia las obras del poeta barroco y del poeta simbolista; mejor: se acerca a Góngora desde Mallarmé, esto es, desde la perspectiva de un poeta que, para el autor de *L'allegria*, “abrió el camino a nuevas búsquedas tomando en cuenta una disgregación y una desintegración del lenguaje tradicional que se hacía cada vez más fatal y acelerada, y que todavía hoy multiplica las dificultades de las soluciones expresivas más que nunca”.³¹ Pero cuando Ungaretti publica, en 1948, en un volumen, *Da Góngora e da Mallarmé*, está haciendo ya una inconfundible *operación* presidida por una intencionalidad *creativa*, una operación que nos devuelve, ahora expresamente, a Góngora *vía* Mallarmé.



En su libro, Buxó aborda en varias ocasiones el paralelismo tal como aparece en el poeta italiano. Una fase ulterior de evolución del pensamiento poético de Ungaretti llevará a éste a una "progresiva incorporación de elementos históricos, ideológicos y críticos" en su lectura de Góngora; y, sin embargo, Buxó concluye: "las traducciones ungarettianas de Góngora, desde su inicial interpretación en clave hermética (...), nunca desplazaron por completo el sustrato de una primera lectura simbolista y metafísica de la poesía gongorina"; lo cual revela, más aún que en el caso de Guillén, no sólo la mediación mallarmeana en lo relativo a la *modernidad* de Góngora, sino, también, los exactos intereses creadores de un momento poético europeo que vio en el paralelismo un modo de reconstruir, y enriquecer, la herencia de Mallarmé. Y es que la sensibilidad *arquitectónica* de Góngora incidió en el *constructivismo* de simetrías radicales de *Cántico*; Ungaretti, en cambio, superpuso a la "crisis" fragmentarista-mallarmeana de su lenguaje la *sensorialidad* no menos radical de la poesía gongorina. Eran, claramente, dos modos de "búsqueda" poética que, fieles a la irrenunciable *dirección* mallarmeana, hallaban en Góngora rasgos de enriquecedora confluencia. Por razones diversas, en efecto, el paralelismo tuvo una función *creativa* en un momento preciso del lenguaje y el pensamiento poético modernos.

Pero son unas palabras de Haroldo de Campos, en su "Ungaretti y la estética del fragmento",³² las que acaban de situarnos frontalmente ante el polémico paralelismo; una reflexión con la que la polémica ha de contar necesariamente para situar el tema en ineludibles términos *creativos*, que han sido, precisamente, los que han quedado al margen una y otra vez (marginación de la cual provienen no pocas confusiones y malentendidos). Para Haroldo de Campos, *Da Góngora e da Mallarmé* es una operación de "crítica analógico-ideogramática": "la yuxtaposición Góngora / Mallarmé en el volumen de traducciones ungarettianas valía por una operación crítica, y realmente el talento metafórico del poeta italiano se revela impregnado de barroquismo, de imaginación laberíntica, de aquella 'densa polimorfía de temas de belleza' que, según Dámaso Alonso, caracteriza la expresión gongorina (...). Y aquí pierde sentido cualquier tipo de restricciones que se pudieran hacer (...) al paralelo entre el poeta de Córdoba y el maestro francés: se trata de una aproximación selectiva realizada por la imaginación creadora para *nutrimento del impulso*".

La operación *creativa* (para Haroldo de Campos, también operación *crítica*) del paralelismo se sitúa, así pues, en un plano distinto al de las analogías técnicas (a las que no coloca en primer plano necesariamente) y al de la negación "filológica" basada en las perspectivas históricas y estéticas. Esa operación está, ciertamente, más allá de toda *falsedad*, porque se trata, ahora, de una convergencia surgida en el seno de la "imaginación creadora", por necesidades y búsquedas en la evolución del lenguaje poético. Todos los intentos de la crítica que hemos llamado "filológica" por "reponer a Góngora dentro de una correcta perspectiva histórica y literaria" (en palabras de Buxó) con el objeto de negar el paralelismo, han de chocar con la lectura asociadora, "analógica", afirmadora del paralelo de Guillén y de Ungaretti si dejan al margen esta otra perspectiva no menos histórica. Sería dejar de lado la "correcta" —en verdad— perspectiva de la evolución del lenguaje poético moderno; el lenguaje que, justa-

mente, hizo posible la recuperación de la obra de Góngora y que está en la base de las obras de Ungaretti y Guillén. En ellos, la posteridad gongorina coincidió con la posteridad mallarmeana.

Notas

1. Alfonso Reyes, "De Góngora y de Mallarmé", en *Obras Completas*, VII, México, 1958, pp. 158-162.
2. Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea" (especialmente "Góngora y el Simbolismo"), en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1960 (segunda ed.), pp. 540-588.
3. Véase el trabajo citado de Alfonso Reyes, pp. 160-161.
4. Véase "Tres alcances a Góngora. I. Sabor de Góngora", *Obras Completas*, VII, cit., p. 194.
5. Véase "Mallarmé en castellano", de Alfonso Reyes, en *Revista de Occidente*, no. CX, agosto 1932, pp. 190-219. De la devoción de Reyes por la obra de Mallarmé dan prueba numerosas referencias en las *Obras Completas* del escritor, así como las contenidas en su *Diario 1911-1930* (México, 1969), en el que los nombres de Góngora y de Mallarmé aparecen asociados frecuentemente.
6. La primera traducción de Reyes se publicó en 1919. Véase su trabajo citado de la *Revista de Occidente*, p. 197.
7. Citado en la nota 2. En la "Nota preliminar" de *Estudios y ensayos gongorinos*, leemos: "Hoy necesitaría (este estudio) ser escrito de nuevo, de arriba a abajo. Si lo publico otra vez (...), lo hago sólo por dar aquí una muestra de nuestra posición (la mía era, en parte, generacional) por los días del tercer centenario de la muerte de Góngora" (p. 8).
8. Véase *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1971 (reimpr.), p. 311.
9. En *Comparative Literature*, vol. II, n. 3, summer 1950, pp. 269-280.
10. Recogido en su libro *Corriente alterna*, México, 1968 (segunda ed.), pp. 5-7.
11. Recogido en su libro *El signo y el garabato*, México, 1975 (segunda ed.), pp. 70-86.
12. En *Excandalar* (Nueva York), vol. 3, no. 3, julio-septiembre 1980. (Traducción de Philip Metzidakis.)
13. Véase mi "Góngora y el texto del mundo", en *Syntaxis* (Santa Cruz de Tenerife), no. 1, 1983, n. 18.
14. Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, I, Madrid, 1974 (sexta ed.), p. 261.
15. Cito por la edición de Madrid, 1960, pp. 43 y 45.
16. *Espíritu de la letra*, Madrid, 1967, pp. 115 y 121.
17. Cito por la traducción española: Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, 1969, pp. 193 y 194. (Traducción de J. M. Velloso.)
18. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, 1962, p. 227.
19. Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, 1972 (segunda ed.), p. 209.
20. Barcelona, 1980. Recopilación y prólogo de K. M. Sibbald.
21. Jorge Guillén, *Cántico (1936)*, edición, prólogo y notas de José Manuel Blecuá, Barcelona, 1970, p. 168.
22. Jorge Guillén, *Hacia Cántico*, cit., pp. 320 y 321. Existen, en este libro, otras significativas referencias a Góngora y a Mallarmé; véanse, por ejemplo, los poemas "Sin caer del corcel" (1923), p. 45, y "La fuente de Góngora" (1923), p. 52; asimismo, el artículo "Cartas de Mallarmé" (1924), pp. 275-278.
23. *Ibid.*, p. 440 ("El segundo Juan Ramón" (1924).)
24. Jorge Guillén, edición de Birutė Ciplijauskaitė, Madrid, 1975, pp. 101-105.
25. *Ibid.*, p. 124.
26. *Ibid.*, pp. 79-92.
27. Prólogo a *Cantique*. Poemes choisis, préfacés et traduits par Claude Esteban, Paris, 1977. Cito por la traducción castellana de Ulalume González de León: "Jorge Guillén: celebraciones de la claridad", en *Vuelta* (México), no. 72, noviembre 1982.
28. Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, 1969.
29. José Pascual Buxó, *Ungaretti y Góngora. Ensayo de literatura comparada*, México, 1978.
30. Giuseppe Ungaretti, "Góngora al lume d'oggi", en *Vita d'un Uomo. Saggi e interventi*, 1974, p. 530; cito por la traducción de Buxó (*Ungaretti y Góngora*, cit.), p. 152.
31. Giuseppe Ungaretti, "Difficoltà della poesia", en el citado *Vita d'un Uomo*, p. 795; cito por la traducción de M. Russotto, *Vida de un hombre*, Caracas, 1977, p. 323.
32. Haroldo de Campos, "Ungaretti y la estética del fragmento", *Syntaxis* (Santa Cruz de Tenerife), no. 1, 1983. (Traducción de H. Olea.)