UNA OSCURIDAD CON EXCESIVA CLARIDAD

(Cuatro modos de mirar a Góngora)

POR

D. S. CARNE-ROSS

1

Es más fácil sacar a un escritor del olvido que mantenerlo en circulación. Empezaré con esta generalidad, que no puede asustar a nadie, como un pretexto para suscitar un caso particular: el de don Luis de Góngora y Argote. Después de su gran fama inicial, Góngora se sumió en las sombras, en las que permaneció unos doscientos años. En las primeras décadas de la actual centuria volvió a estar en auge, resurrección que culminó en el año 1927 con los actos conmemorativos del tercer centenario de su muerte. El 23 de mayo de dicho año, tres eminentes gongoristas condenaron a la hoguera todos los libros que se consideraron injuriosos para su patrocinado. Tal acontecimiento, ocurrido en España, sirvió para lo que se proponían: Góngora es hoy día, tanto en la historia de la literatura como en los plúteos de las bibliotecas, un clásico de la poesía europea. Todo, pues, está bien. Pero la pregunta que planteaba mi generalización es la siguiente: ¿Qué vida tiene un «clásico» en el mundo actual, en Norteamérica, por ejemplo? ¿Le importa a alguien, con excepción de los eruditos y de los cada vez más escasos entusiastas? ¿A quién pertenece? (¿Le interesa a alguien que no pretenda ser un «experto» escribir acerca de él?) Algunos de los clásicos a los que hoy se lee en unas condiciones y en unos lugares totalmente distintos a su época ¿suministrarán a sus lectores algo que haga que valga la pena leerlos? Y, naturalmente, estas preguntas de carácter general presuponen la pregunta concreta: ¿Vale la pena leer a Góngora? ¿Qué interés puede tener este poeta español de fines del Renacimiento para alguien que no sea un hispanista profesional?

Estas son cuestiones que deberían preocupar a los críticos, aunque, por lo general, no es así. Tal vez las traducciones, que, como todos sabemos, son una especial forma de crítica, puedan aclarárnoslas. El caso es, pues, que dos buenas traducciones de las *Soledades*, de Góngora, han sido publicadas recientemente, en un lapso de doce meses. Una de ellas, por E. M. Wilson, profesor de español en Cambridge,

y que es una nueva versión, ligeramente revisada, de su primer trabajo, aparecido en 1931. Y la otra, por Gilbert F. Cunningham, un inteligente *amateur* escocés (empleando esta palabra en su viejo y honroso sentido), fallecido en 1967. También tenemos de este último una traducción de otro de los más importantes poemas de Góngora: la *Fábula de Polifemo y Galatea.* Publicada en edición privada en 1965, lo será en breve por la editorial de la Universidad de Edimbugro (1).

Para el que investiga la cuestión de las traducciones esto tiene cierto interés. Las modernas traducciones de poesía, que nos ha traído el mundo antiguo a nuestra época China, un poco menos que Grecia—y que traspasan con facilidad las fronteras tradicionales de la literatura occidental en búsqueda de todo lo que se escribe hoy día, sea donde sea, se han interesado poco por el Renacimiento. Dejando a un lado la notable traducción de San Juan de la Cruz por Roy Campbell, dicho período ha sido muy desatendido por los traductores modernos. No existe ninguna traducción legible de la poesía de Petrarca ni traducción en verso del *Orlando furioso* y la *Gerusalemme Liberata,* y aunque han aparecido dos *Lusiadas* en inglés y una selección del *Adone,* de Marino, en los últimos veinte años, ninguna de ellas es digna de grandes elogios (2). Incluso los poetas franceses han quedado desatendidos. Si la *Pléiade* está hoy día fuera de circulación, parece que poetas como Scève o Théophile de Viau y más aún D'Aubigné tienen todavía algo que decirnos. Si así es, no han encontrado aún sus traductores. Una ojeada al índice de la antología de George Steiner, editada por Penguin, no nos descubre un solo trabajo sobre el Renacimiento por ningún escritor nacido en este siglo (exceptuando siempre a Campbell).

Una carencia de traducciones es siempre una carencia de lecturas de interés, y no cabe la menor duda de que el Renacimiento sigue todavía bajo un velo. Dicho período—o mejor, su controvertido con-

---

(1) *The Solitudes of Don Luis de Góngora,* traducción de E. M. Wilson (Cambridge, 1965). *The Solitudes of Luis de Góngora,* traducción de Gilbert F. Cunningham (Baltimore, 1968). *Luis de Góngora y Argote: Polyphemus,* traducción de Gilbert F. Cunningham (Alva, Scotland. Edición privada, 1965).

(2) La versión en prosa de W. C. Atkinson de *Os Lusiadas* (Penguin Books, 1952), al preocuparse «de la sustancia y no de la forma del original», deja de lado la mitología y una gran parte de otras cosas que hacen que un poema sea un poema. *Los Lusiadas* de Leonard Bacon (Nueva York, 1950) etán traducidos en un verso muy deficiente, pero es una obra útil y en su conjunto demuestra una auténtica dedicación a Camoens. El *Adonis* de H. M. Priest (Ithaca, 1967), escrito en un verso libre de lo más insípido, nos da el «sentido» de algunos pasajes seleccionados. Existe una traducción muy libre, hecha con auténtico virtuosismo, de las famosas estancias sobre el ruiseñor, desde el canto 7 de los *Motetes,* hecha por Ian Fletcher (Reading, 1962). Tal vez merezca mencionarse que algunas décimas de la *Délie,* de Scève, traducidas con fortuna por Edwin Morgan, se publicaron en *Nine* (III, 2, 1951).

cepto—no se ha rehecho aún de su glorificación decimonónica ni de los diversos ataques recibidos en el siglo xx. Una profusión de escrúpulos estéticos, morales y religiosos nos impiden sentirnos a nuestras anchas en este período que durante algunas centurias ofreció a la imaginación occidental uno de sus modelos por excelencia, una «edad de oro», como fue llamada. Una edad de oro es exactamente un paraíso, un lugar al que retornamos con la imaginación no solamente para refrescarnos, sino para acordarnos de lo que una vez fuimos y por qué fuimos expulsados de aquel edén. De las otras dos edades de oro tradicionales, la de la Roma de Augusto y la de la Atenas de Pericles, la primera se ha desvanecido probablemente del todo, pero la segunda da muestras de haber sobrevivido a los cambios escolares, que han privado a la mayoría de las gentes de una seria formación clásica. Aunque ya no estemos tan duchos en Pericles, Grecia sigue suministrando importantes símbolos humanos que concuerdan con nuestro sentido de las cosas. El Renacimiento está en una situación mucho peor. En la actualidad se halla en manos de los eruditos profesionales y de los divulgadores. Los eruditos hablan entre ellos, y aunque podamos escucharles con provecho pegando el oído a la puerta, sabemos que lo que se dicen no va dirigido a nosotros. Los divulgadores escriben esos prólogos para los libros de regalo que ponemos en evidencia en nuestra sala para presumir, y en los cuales parece como si el concepto del Renacimiento no hubiese evolucionado desde que murió Burckhardt. Lo que falta es el hombre intermedio, el «intermediario» o el intérprete que nos pueda decir si esta determinada edad de oro ha cumplido ya su misión o si todavía tiene algo que ofrecernos. Y si es así, qué es lo que nos ofrece.

Como un intérprete es una especie de traductor, volvemos a la pregunta que antes nos hacíamos: ¿Por qué la traducción, que tan buenas y eficaces relaciones ha establecido con la China y las más alejadas regiones del mundo moderno ha sido incapaz de ponernos en comunicación con el Renacimiento? El obstáculo más inmediato es el *lenguaje*. Escuchemos a Ezra Pound cuando aconseja al novato «que considere la precisión de las exposiciones de Dante, comparada con la retórica de Milton» (T. E. Hulme, un gran hombre anti-Renacimiento, dijo: «el objetivo principal es la descripción exacta, detallada y determinada»). No existe, naturalmente, ningún sentido válido en el cual Dante sea menos «retórico» que Milton, pero sabemos lo que Pound quiere decir. La expresión «Retórica del Renacimiento» nos suministra una manera de explicar por qué preferimos la poesía de Dante a la de Milton o la escultura arcaica de cualquier período a las figuras de la capilla de los Médicis. Aunque el movimiento moderno en poe-

sía no hace un reto directo a los valores del Renacimiento como lo hizo el movimiento moderno en pintura, mucho de lo que se consideró recusable en la tradición literaria pudo ser atribuido, sin embargo, al Renacimiento. «Indudablemente —observa Eliot, poniendo el consejo de Pound en un lenguaje más abstruso—, después del Renacimiento se produce en toda Europa una opacidad, un espesamiento del estilo poético.» Tomemos un manifiesto modernista típico, como, por ejemplo, el de Marianne Moore: «el orden natural de las palabras, sujeto, predicado, objeto; la voz activa siempre que sea posible; un anatema contra las palabras sin vida equivalen o son sinónimo de buen gusto». Y comparemos esto con los versos con que empiezan las *Soledades* de Góngora:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa...

Nada más empezar, una inversión desagradable y una frase aparentemente sin vida: «... del año la estación florida» (nos imaginamos a Pound tachándola con su lápiz azul) (3). ¿Qué asideros puede encontrar el traductor en un estilo poético tan alejado del suyo? El modernismo podrá ser hoy día un capítulo de la historia literaria, pero muchos de sus anatemas siguen en vigor e inamovibles cuando se trata de leer de una manera comprensiva una gran parte de la poesía de los siglos XVI y XVII.

El hecho de que su construcción y sus formas de expresión no nos parezcan «modernas» no sería un obstáculo —ya que tampoco son «modernas» las de la poesía de la antigua Grecia o de China, y, sin embargo, ambas están notoriamente de moda— si no fuera por un hecho curioso que merece ser investigado. Existe un período literario que empieza aproximadamente entre la época de *Beowulf* (digamos) y la *Divina Comedia* y que dura hasta que surge un estilo reconocible como moderno hacia fines del siglo XVIII, que parece resistirse a ser traducido al lenguaje contemporáneo. Podemos modernizar a Homero y seguirá siendo Homero. Pero modernicemos a Dante o a Racine y muchos lectores tendrán la impresión de que hemos destruido su personalidad. La poesía de Grecia y Roma y la de la antigua China están lo bastante alejadas para hallarse «fuera del tiempo» y, por lo tanto, están libres del tiempo. Pueden habitar en nuestra propia época y hablar poco más o menos como hablamos nosotros. Sin embargo, la literatura clásica de la Europa occidental corresponde al momento de-

(3) Puesto que *estación* también significa *station*, no cabe duda que la palabra es empleada aquí técnicamente para indicar el signo zodiacal, o casa, de Tauro. No sé si esto será de alguna utilidad al traductor.

terminado de su época histórica conocida y, por lo visto, queda desnaturalizada cuando se la saca de él. Hamlet no puede llevar pantalones vaqueros y seguir siendo Hamlet, por lo menos en las traducciones.

Sin embargo, Dante es importante para nosotros, incluso aunque no podamos traducirlo. Lo leemos... de una manera distinta a como leemos ahora a Ariosto, o al Tasso, o a Góngora, o, para esta cuestión, a Milton, en el que tantas de las más profundas ambiciones de la poesía del Renacimiento encuentran su forma definitiva. Hay algo en todos estos escritores que nos aleja de ellos. Parecen estar al otro extremo del universo. Tomemos una frase famosa, repetida de una forma u otra por una gran parte de la literatura y el arte del Renacimiento: «Pero el hombre es un animal noble, espléndido en las cenizas y pomposo en la sepultura...» Esto puede ser algo importante para decirlo vestido con casaca de terciopelo y en la sobremesa. Pero ¿a las siete de la mañana? ¿cuando uno baja las escaleras del Metro o se para a tomar gasolina? Omite muchas de las realidades; es inexacta y, por tanto, no nos sirve. Inclusive, si bien se mira, es un poco ofensiva. Hasta la humildad cristiana es más fácil de aceptar y, sin duda, el *servo humilis* del medievo está más próximo a nuestra manera de hablar que el estilo elevado de muchos de los autores del Renacimiento. La «retórica» que rechazan Pound y otros es, pues, algo más que una cuestión de lenguaje, y, sin embargo, es también una cuestión de lenguaje y de actitudes ante el lenguaje, y quiero observarla desde este plano. Tomemos estos versos de Ariosto, escritos en el mismísimo corazón de este período, en la «edad de oro» de León X:

Come purpureo fior languendo muore,
che'l vomere al passar tagliato lassa;
o come carco di superchio umore
il papaver ne l'orto il capo abbassa:
Cosí, giú de la faccia ogni colore
cadendo, Dardinel di vita passa;
passa di vita, e fa passar con lui
l'ardire e la virtù de tutti i sui (4).

Lo asombroso de este lenguaje es su *adecuación*. Aunque la estancia está repleta de selectas evocaciones, su tono es grave y ceremonioso y la redacción de un gran formalismo, la acción y los sentimientos que

(4) Como una flor carmesí languidece y muere, tronchada por la reja del arado, o como la amapola, forzada por el peso de la lluvia, inclina su cabeza en el jardín. Así, mientras el color huye de su semblante, la vida de Dardinelo se extingue. Se extingue, y con ella se apagan el espíritu y el valor de todos sus hombres.

ésta sugiere se adaptan, sin embargo, a su envoltura lingüística tan ajustadamente como un cuerpo joven a su propia piel. La armonía, aparentemente forzada de la construcción (4:4 con cada cuarteta, cayendo también dos partes equilibradas, relacionadas entre sí de varias maneras), parece reflejar una relación igualmente armoniosa entre los medios de expresión y lo que se pretende expresar, entre el gesto y la emoción. Esta es, en el sentido que le da Hegel, una poesía auténticamente clásica. Podemos decir de estos versos que demuestran una gran confianza en el poder del lenguaje para expresar y «simbolizar» las aventuras humanas. Se podría también decir que sienten una gran confianza en la vida para ser capaces de colocar los trozos y piezas de la aventura de una forma tan noble y armoniosa. Pensamos de manera distinta respecto a la vida y respecto a la muerte, y, como consecuencia, no podemos tomar del todo en serio los versos de Ariosto. Cuesta trabajo imaginar que alguien pudiera traducirlos a una forma de poesía seria.

Avancemos setenta años más y oigamos a otro poeta, al joven Góngora. Habla el mismo lenguaje, pero su acento ha cambiado:

Ilustre y hermosísima María,
mientras se dejan ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada aurora,
Febo en tus ojos y en tu frente el día,
y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría;
antes que de la edad Febo eclipsado
y el claro día, vuelto en noche oscura,
huya la aurora del mortal nublado;
antes que lo que hoy es rubio tesoro
venza a la blanca nieve en su blancura,
goza, goza el color, la luz, el oro.

Wallace Stevens dijo, refiriéndose a la estatua de Colleoni en Venecia, que «allí, al borde del mundo en que vivimos hoy día (Verrocchio) colocó una forma de tal nobleza que todavía no ha cesado de engrandecernos a nuestros propios ojos». Sin embargo, es una nobleza que no podemos percibir actualmente, ya que «la correlación entre la imaginación y la realidad es demasiado favorable a la imaginación». El caballero de Verrocchio ha llegado a parecernos «que ya no es exactamente la cosa adecuada para estar a la intemperie..., un poco abrumador, un poco imponente». Creo que seríamos capaces de reaccionar ante el poema de Góngora si lo leyéramos con la intensidad suficiente

para hacer que brillase ante nuestros sentidos de una manera muy parecida. Podemos admirarlo, pero nos sentimos molestos por su insoportable fanfarronería. Nos sentimos apabullados por su desbordada imaginación y lo dejamos de lado. Espléndido, no lo discutimos, pero fuera de propósito, incluso perjudicial para el hecho de mantenernos vivos. Y además, hoy día, completamente intraducible.

La diferencia obvia entre este poema y los versos de Ariosto consiste en que el lenguaje de Góngora atrae mucho más la atención hacia él. No lo leemos correctamente si no reaccionamos ante la *bravura* sintáctica con que esa frase de catorce versos está compuesta, el octeto construido en torno a las dos cláusulas *mientras* el sexteto en torno a las dos cláusulas *antes* y ambas secciones relacionadas entre sí de varias maneras. Decir que los medios de expresión se vuelven más importantes que lo que hay que expresar sería resaltar con toda crudeza el hecho de que mientras en Ariosto el lenguaje está en firme relación con una acción que se desarrolla hacia fuera, los «objetos» en el verso de Góngora, las mejillas de la dama, sus ojos y su cabello, el oro y la nieve, el día y la noche, tienen una referencia externa mucho menos evidente. No corresponden a la naturaleza (con la que el traductor, si emplease las palabras usadas por Góngora, tendría que relacionarlas) sino a la tradición poética del Renacimiento. No pueden ser llamadas accesorios poéticos convencionales —la visión de la luz hiriendo algún paisaje elemental, el horror causado por el eclipse de esa luz—, y sería más adecuado decir que Góngora escribe de una manera más íntima, más visionaria que Ariosto. Indudablemente, así es. Podríamos decir también que está avanzando hacia esa clase de poesía en que pensaba Dámaso Alonso cuando sugirió, poniendo en ello un poco de rudeza, que en las *Soledades* «la naturaleza ya no es más que una procesión de bellas palabras: *plata, cristal, marfil, madreperla, mármol...*» Jorge Guillén dijo casi lo mismo de una manera más impresionista al describir a Góngora como el poeta para quien «el lenguaje... es por sí mismo la maravillosa meta. Toda su energía (está) concentrada en la explotación de la inagotable cantera de las palabras. Su poder expresivo en potencia yace en espera de alguien que sepa ponerlas en circulación; entonces esas palabras, al igual que una mágica fórmula pronunciada en un rito, producirán un efecto no inferior a la creación de un mundo» (5).

El doctor Leavis, desde un diferente punto de vista, observó una utilización parecida del lenguaje en el *Paraíso perdido*. «Milton —dijo— parece estar enfocando más bien hacia las palabras que hacia las

(5) *Language and Poetry* (Cambridge, Mass., 1961), p. 31.

percepciones... Demuestra una sensibilidad *para* las palabras, más bien que una capacidad para sentir *a través de* las palabras.» Y en otro lugar del mismo artículo, al comparar un pasaje de la tercera sátira de Donne con algunos versos de *Lycidas,* se lamenta de que, aunque las palabras de Milton trabajan mucho menos que las de Donne, «parecen valorarse a sí mismas mucho más... parecen, comparativamente, estar más ocupadas en valorarse a sí mismas que en hacer cualquier otra cosa.» Pensemos lo que pensemos de la capacidad crítica de Leavis, ha puesto el dedo sobre algo que a mucha gente desagrada hoy día en la poesía de Milton. Lo que se considera censurable es *la manera de comportarse del lenguaje.* Las palabras en el papel están enormemente seguras de sí mismas. En vez de ser «las hijas de la pasión» (para emplear la distinción de Coleridge con un fin diferente) parecen haberse convertido en las hijas adoptivas del poder. Se encuentra una utilización semejante del lenguaje en escritores de principios del siglo XVI, como Bembo; es muy evidente en Góngora y se produce de una u otra forma en muchos de los estilos de la época «nutridos de latinidad». «Qué peso y qué autoridad en tus palabras», dijo Jonson del anticuario inglés Camden, captando exactamente el matiz. Pervive con mucha fuerza en Milton, y la principal razón por la que tantos lectores modernos con sensibilidad han odiado auténticamente la poesía de Milton es porque les molesta el comportamiento autoritario de su lenguaje:

> *I saw at his Word the formless Mass,*
> *This world's material mould, came to a heap;*
> *Confusion heard his voice, and wild uproar*
> *Stood rul'd, stood vast infinitude confin'd* (6).

Stood rul'd, stood vast... Hay una inmensa confianza en estas sílabas reiteradas. La palabra de Milton se comporta como si fuera Dios, imponiendo por sí misma el cosmos sobre el caos. La misión del poeta consiste siempre en poner en orden la experiencia; pero nos parece que su orden vale muy poco si no se ha sometido primero a la experiencia en toda su terquedad y variedad. Lo que el lector echa de menos en el verso de Milton es la presión de la «particularidad sensitiva», obligando al lenguaje a adoptar una forma. Otra manera de expresar la misma idea sería decir que la relación entre imaginación y realidad es demasiado favorable a la imaginación, en el sentido de Stevens.

---

(6) *Vi cuando, obedeciendo a su Palabra, la informe masa / El molde material de este mundo se agrupó: / La Confusión oyó su voz y el salvaje tumulto / quedó dominado, quedó confinada la vasta infinitud.*

Tal vez no sea casual el que la mayor parte, por no decir todos los escritores que emplearon el lenguaje en esta forma, estuvieran influidos por la ambición del momento de llevar su lenguaje vernáculo «a la perfección y la elevación del latín», como dijo Góngora. La latinización pudo haber producido por sí sola una diferente actitud ante el lenguaje. Sea lo que sea lo que hayan pensado los romanos del latín, al extranjero le parece poseer una especial solidez, algo edificado, arquitecturizado, que el griego, por ejemplo, no tiene y que las lenguas vernáculas europeas tampoco poseen naturalmente. La sintaxis parece ejercer un control especial sobre las cosas designadas por las palabras. Decimos que el latín es un «lenguaje monumental», y este tópico tuvo para las mentes del Renacimiento el sentido especial de que, al haber sido restituido recientemente a lo que se creía ser su forma verdadera, parecía estar hecho para resistir al tiempo. Había sobrevivido al naufragio de la civilización que lo creó y había demostrado ser capaz de salvarse de la descomposición, fuese quien fuese el encargado de ocuparse de él. Las lenguas vernáculas, una vez reformadas y hechas lo más parecidas posible al latín, podrían seguramente participar de algún modo del mismo poder. El lenguaje, purgado de sus imperfecciones, ya no «resbala, tropieza, muere» (como se ha lamentado un gran poeta moderno). Por el contrario, las palabras pueden perdurar para siempre, como bloques de mármol.

Tal punto de vista lleva, naturalmente, a un gran orgullo en (y de) el lenguaje. Sugiere también una relación entre el lenguaje y la realidad o entre la mente y la naturaleza, en el grado más alejado del nuestro. Establece una distinción radical entre la «cosa» que ha de ser tratada y el medio verbal, una distinción implícita en la teoría retórica tradicional. Sidney, en un pasaje muy conocido, se reconocía «sacudido más que por una trompeta» por el viejo poema de Percy y Douglas, a pesar de estar tan mal ataviado con el polvo y las telarañas de aquella época inculta ¡Cuánto más grande hubiera sido, pensaba, aderezada con la suntuosa elocuencia de Píndaro! Para nosotros semejante distinción es, desde el punto de vista crítico, un escándalo, y filosóficamente algo aún peor, y sigue siéndolo incluso después de haber oído la advertencia de Rosemond Tuve de que no debemos ser tan ingenuos como para tomar esa vieja metáfora en su sentido literal. (El estilo, explicaba, «provee de una vestidura en el sentido en que la carne es la vestidura del alma, la que la conforma o la que la manifiesta.») Sin embargo, en una u otra forma, la teoría poética del Renacimiento —bien estableciera una distinción entre el mundo sensible y el intelectual, o bien entre el particular y el universal— supuso que

la «mera» realidad, la materia de nuestra experiencia inmediata, tenía que ser llevada a un significado más elevado para ser aceptada en poesía.

Es ésta una suposición que, para unos ojos modernos, cuando no renacentistas, indica una gran confianza en la autoridad de la mente sobre la naturaleza. La poesía moderna empieza en el período romántico con la caída desde la naturaleza, la caída en la disgregación, y de ahí en el apocamiento, en la falta de confianza en sí mismo, y ha dedicado mucha atención a la lucha, al esfuerzo de la mente para levantarse. Por un acto de conocimiento, que es también un acto de amor, la mente del poeta trata de penetrar «en la confianza de las cosas», según la frase de Rilke, y lograr que lo objetivo y lo subjetivo, lo interno y lo externo lleguen a «una íntima coalición» que disuelva la distinción, la diferencia entre ellos. Esta dolorosa diferenciación parece desvanecerse totalmente cuando la palabra y la cosa se fusionan tan completamente que el poema se convierte en «el grito de su circunstancia». / Parte de la cosa en sí misma y no en torno a ella».

Leer la poesía antigua con estas preocupaciones modernas, o simbolistas, puede parecer absurdo. Yo lo hago así «no dogmática, sino deliberadamente», en la creencia de que, a menos de ser puesta en relación con lo que más profundamente nos interesa y contrastada con nuestro sentido de la realidad, la literatura del pasado no podrá ser nunca más que un feudo académico. El conocimiento por vía «histórica», aunque ocasionalmente sea un ejercicio necesario, mata la vida del libro si es llevado demasiado lejos. Cuando un autor es puesto en manos de la historia, deja pronto de interesar. En los primeros decenios de este siglo Donne era una auténtica fuerza intelectual. Luego se metió por medio la erudición y lo colocó dentro de su «tradición». La consecuencia ha sido que ya no interesa a nadie. El ensayo excesivamente erudito de Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Imágenes isabelinas y metafísicas) se propone ayudarnos a leer a los poetas de los siglos XVI y XVII; su desgraciado efecto ha sido hacérnoslos paralizadoramente ilegibles.

En realidad, una buena parte de la poesía antigua satisface, o parece satisfacer muy bien nuestras exigencias. Cuando Villon escribe

Sur le Noël, morte saison,
Que les loups se vivent de vent...

satisface la exigencia de Pound de «un tratamiento directo de la 'cosa', ya sea objetiva o subjetiva», y la petición de Stevens de una poesía

que sea «el grito de su circunstancia». Puede, por lo tanto, pasar directamente a nuestro humilde y apresurado lenguaje vulgar:

near Christmas, the dead season,
when wolves live off the wind... (7).

Pero el principio de las *Soledades* de Góngora, que he citado en páginas anteriores, no satisface estas exigencias y no puede ser puesto, o sólo con gran dificultad, en inglés moderno:

It was the flowery season of the year
In wich Europa's perjured robber strays...

El gran interés de Góngora, por lo que respecta a lo que nos interesa en el presente trabajo, consiste en que en sus poemas mayores se emplea hasta el máximo un lenguaje que los lectores más modernos han considerado discutible. La equivalencia que proponen entre la imaginación y la realidad nos choca por su excesiva parcialidad en favor de la imaginación. Y la relación entre la mente y la naturaleza, lejos de sugerirnos una grata penetración en la intimidad de las cosas, parece más bien una tiránica subyugación. Sin embargo, por curioso que nos parezca, la historia literaria de los últimos ochenta años aproximadamente presta su apoyo a la afirmación de Dámaso Alonso (hecha en un tiempo en que el papel de Góngora en la poesía española era comparable al de Donne en la poesía inglesa) de que «un paso más y hubiera sido el primer poeta moderno». Los poetas franceses de finales del siglo XIX lo encontraron interesante, a pesar de que no lo leían mucho. La creencia de Mallarmé de que la poesía debe darnos: «l'explication orphique de la Terre» nos ofrece un sugestivo acercamiento a las *Soledades* y el *Polifemo*. Y no es absurdo, sino meramente antihistórico, decir de Góngora (como Wallace Fowlie lo dijo de Mallarmé) que «veía el lenguaje como una fuerza capaz de destruir el mundo a fin de rehacerlo de forma que fuese interpretado diferentemente». Repito que es posible ver en su obra la hostilidad hacia la naturaleza experimentada por algunos simbolistas e imaginarle reconociendo con Wilde que «La Naturaleza tiene buenas intenciones..., pero no puede realizarlas. El arte es nuestra ardiente protesta, nuestro gallardo intento de enseñar a la Naturaleza el lugar que le corresponde.» A pesar de que en sus dos poemas mayores Góngora canta las energías del mundo natural con una fuerza inigualada en la literatura europea, en cierto sentido no está interesado en modo alguno por la naturaleza, sino meramente por las representaciones artísticas

(7) *Hacia la Navidad, la estación muerta, / cuando los lobos sólo se alimentan de viento.*

de la naturaleza que le son suministradas por las tradiciones de la poesía grecorromana y renacentista. Esta poesía es su «naturaleza», una naturaleza secundaria que le suministra la materia prima con que fabricar una tercera naturaleza, más perfecta, más dócil a nuestros instintos. Trabajando tan lejos del mundo sensible, su poesía debía ser preciosista, desvitalizada. Así la han juzgado muchos críticos. Y así, sin duda, debía ser, si no fuera por algo primitivo y elemental e incluso macizo que late en su interior.

Ha llegado el momento de echar una mirada a los dos poemas.

2

Un joven y una joven (llamémoslos así: Góngora los llama Acis y Galatea) están solos en el campo (en Sicilia, dice el poema, un jardín mitológico visto, *sous un flot antique de lumière,* por un poeta cuyos ojos son tan antiguos como la humanidad y están llenos de remembranzas eruditas) (8). El está enamorado, ella no está dispuesta todavía a entregarse:

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.

Acis, en este celestial tormento, se ve burlado, como Tántalo, por el agua que huye de su boca, por las manzanas que evitan su mano. Gracias a una maravillosa subversión del mito familiar, las ondas y la fruta del primer verso son el blanco cuerpo de Galatea y se convierten, en el último, al intentar resistirle y esquivarle, en «fugitivo cristal, pomos de nieve». Al utilizar las metáforas y los símiles tradicionales en su forma acostumbrada, Góngora suprime el significado literal, con su inoportuna referencia al mundo cotidiano y se concentra en los vehículos que, liberados de sus partes más groseras, y libres, por tanto, de establecer sus propias relaciones subsidiarias, crean esa poesía del segundo término que caracteriza el *Polifemo* y las *Soledades.* Esto no quiere decir que tal método sea peculiar de Góngora. Marino, su contemporáneo, también lo emplea y lo encontramos en una u otra ocasión

(8) Tomo prestada la frase y otras muchas cosas del brillante ensayo de DÁMASO ALONSO «Claridad y belleza de las "Soledades"», escrito en 1927.

en muchas poesías. El verso de Eliot «*the river's tent is broken*» (9) es un gongorismo parcial, al igual que el verso de Virgilio «in lento luctantur marmore tonsae». Los remos luchan en una agua *que es suave y pesada como el mármol,* pero teniendo en cuenta que esta metáfora es muy usada en la poesía griega y romana, el agua no necesita ser nombrada y se puede decir que los remos luchan en «lento mármol». Góngora, sin embargo, hubiera dado un paso más y habría suprimido también los remos, remplazándolos por el vehículo adecuado —como hizo en el verso que utilizó Dámaso Alonso para analizar dicho procedimiento, en el que se describe el barco como «cristal pisando azul con pies veloces». En el verso que ahora estudiamos, Góngora se aprovecha de que en su tradición literaria tanto el agua como el cuerpo de una joven pueden ser comparados al cristal y suprime toda referencia directa a la persona de Galatea. Ella —su cuerpo fresco y desnudo— aparece sencillamente como «las ondas», y su seno (por un camino más fácil) como «la fruta». La muchacha real se convierte en sus atributos —agua que fluye, manzanas, cristal, nieve, una chispeante secuencia de adorables imágenes que la belleza de la mujer ha inspirado a la imaginación mediterránea. Por un proceso similar —de reducción o *intensificación*— Acis se diluye en su paradigma mitológico, Tántalo, emblema del deseo eternamente insaciado (10).

Esta poesía abstracta y rigurosamente estilizada posee una gran intensidad sensual. Aquí las imágenes sugieren, con la mayor economía de medios, el atractivo, para unos labios abrasados, de un agua que fluye y murmura y de unos frutos refrescantes. Lo que indiscutiblemente no ofrecen es «el vaho de lo humano» y si es esto lo que os interesa, entonces Góngora no es vuestro hombre. Las estrofas centrales del *Polifemo* ofrecen sensualidad *à l'état pur,* purgada de sus sudorosos inconvenientes (Lorca la llamó una sexualidad floral, «una sexualidad de estambres y pistilos y el robo primaveral del polen»). Los elementos de estos versos —onda, fruta, cristal, nieve— proceden del mundo de la naturaleza, pero han sido convertidos en *palabras,* y esas palabras alejadas lo más posible de su campo normal de referencia, han sido utilizadas para crear lo que es en esencia una composición formal. Góngora desintegra el mundo real a fin de reconstruirlo (el poder final del arte sobre la naturaleza) en imágenes de electa claridad.

Y el *Polifemo* ofrece ejemplos de una estilización aún más radical. Algunas estrofas antes de la que he estudiado, Galatea, huyendo de

(9) «La tienda del río está rota.»

(10) Me valgo libremente de los admirables comentarios de ALONSO *(Góngora y el 'Polifemo'*, Madrid, 1961) y ANTONIO VILANOVA *(Las fuentes y los temas del 'Polifemo', de Góngora,* Madrid, 1957), aportando varios elementos de mi propia cosecha, sobre cuya autoridad, sin duda, fruncirán el ceño.

sus enamorados, llega a una umbrosa floresta a la orilla de un manantial y se echa a reposar:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.

El hecho de que sea un laurel a la sombra del cual se detiene, pone en movimiento un mito familiar. El laurel «que roba su tronco al sol ardiente» recuerda a Dafne, que huyó de la ardiente persecución de su enamorado, Apolo, el dios del sol, de la misma forma que Galatea está huyendo de sus enamorados. Dafne fue transformada en un laurel: también Galatea está a punto de ser transformada, en jazmines primero, en nieve luego.

Esta criatura semejante a una flor se recuesta ahora a descansar. Así es como lo habría dicho un escritor corriente. Pero Góngora vuelve a suprimir toda referencia a su persona y dice en lugar de esto, manteniéndose fiel a los términos secundarios y metafóricos: «Da a una fuente tantos jazmines como hierba esconde la nieve de sus miembros.» Esto quiere decir, probablemente, que se echa a la orilla de la fuente y, donde antes había hierba, sólo níveos jazmines —su blanco cuerpo— pueden verse ahora. (Algunos comentaristas han interpretado que ella ofrece el *reflejo* de sus jazmines a la fuente). Surge luego Acis en escena y se lava las manos en el agua. Galatea, al oír el ruido hecho por «la sonorosa plata del arroyuelo», al momento..., pero citemos el texto de Góngora:

La ninfa, pues, la sonorosa plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,
cuando, a los verdes márgenes ingrata,
segur se hizo de sus azucenas.

Mostrando falta de gratitud hacia las verdes orillas del arroyuelo que la habían protegido, Galatea «segur se hizo de sus azucenas». Es decir, como opinan por igual Alonso y Vilanova, se levantó, y de esta suerte separó las azucenas (de su cuerpo) de la hierba. Esto es, indudablemente, lo que sucede, pero tal vez la imagen tiene un poder visual mayor. Considerando que segar es un acto vigoroso, se nos invita seguramente a imaginar el momento en que las blancas flores caen bajo la hoja acerada: es decir, a ver la abrupta transformación de la blanca y quieta forma del cuerpo de Galatea en un agitado complejo de planos, ya que no se limita meramente a ponerse en pie, sino que lo hace de un salto.

Se podría decir de estos pasajes que Góngora ha tomado los elementos de nuestra experiencia visual, y, al presentarlos de manera nueva y sorprendente nos ha obligado a ver más claramente lo que hacemos en la vida corriente... o en la literatura corriente. Hay ocasiones, sin embargo, en que sus métodos son tan extremados que nos sentimos inclinados a decir no que nos hace ver más claramente, sino que ha creado un mundo que debe ser visualizado de una manera diferente. Hacia el principio de las *Soledades* describe la forma en que un viajero observa a lo lejos «el breve esplendor tembloroso» de una luz que, vista más de cerca, resulta ser tan grande que «una robusta encina yace en ella, como una mariposa deshecha en cenizas»:

... y la que desviaba
luz poca pareció, tanta es vecina,
que yace en ella la robusta encina
mariposa en cenizas desatada.

Empezando sencillamente, se tiene la impresión de que el fuego es tan grande que hace parecer el árbol tan pequeño como una mariposa. Considerándolo con más interés, la referencia a la mariposa sirva para sugerir que el poder de atracción del fuego ha atraído al viajero. Visualmente, sin embargo, un gran tronco no se parece en nada a una mariposa..., ni siquiera si, como hacen e insisten, al contrario de Góngora, la mayoría de los traductores, nos referimos a su tamaño («enorme mariposa en cenizas desatada», Wilson; «como una gran mariposa desintegrada en llamas», Cunningham; «deshecha en cenizas como enorme mariposa», Alonso). Lo que se dice es, seguramente que «el vacilante breve esplendor» de la luz, *cuando el viajero lo vio por primera vez,* parecía realmente un pequeño ser aleteante. (Ariosto dice de alguien que ve una luz distante, «lontan vide un splendor batter le penne», OF 12.86.) Aunque cronológicamente no sea posible, es difícil resistirse o establecer el paralelo con el cubismo. Del mismo modo que un pintor cubista toma las superficies o los perfiles de un objeto tridimensional y los presenta simultáneamente como si se desplegaran en forma plana unos al lado de los otros, de igual suerte Góngora ha tomado las imágenes visuales sucesivas del fuego y, sacándolas de la secuencia cronológica en que habían sido vistas por el viajero, las presenta en el mismo momento del tiempo (11).

Aisladamente, tales pasajes podrían parecer los ejercicios de un in-

(11) Existe un ejemplo aún más sorprendente hacia el final de las *Soledades*, bellamente analizado por ALONSO, aunque no lo hace sobre este punto determinado. Los halcones, que descansan posados en los guantes de los halconeros, son llamados «los raudos torbellinos de Noruega» a los que se parecen *cuando están volando.*

genio rabiosamente analógico moviéndose libremente en un mundo de correspondencias. Pero no están aislados. En los más importantes poemas de Góngora, en el *Polifemo* y en las *Soledades,* son casi continuos. El discurso ordinario casi ha desaparecido. En un poeta metafísico o barroco «normal», la lectura del libro analógico de Dios y la búsqueda de las correspondencias ocultas en él, son un medio de penetrar en la naturaleza de la realidad y descubrir el plan divino. Pero aunque en sus magníficos sonetos del final de su vida Góngora muestra un grave sentido de nuestra mortalidad, impregnado de cristianismo, estos dos poemas parecen hacer una mínima referencia al mundo habitual de Dios. Las analogías que importan son las analogías entre los términos secundarios del arte, con los cuales Góngora edifica su universo poético. Y, sin embargo, la paradoja persiste: si se aleja de la naturaleza es a fin de acercarse más a ella. Por medio de todos los exquisitos rodeos que le suministra la gran tradición en cuya órbita vivió, está celebrando las energías primarias del mundo natural.

3

Empecé hablando de las dificultades de traducir la poesía del Renacimiento y del siglo XVII. Tengo ahora que referirme (cueste lo que cueste a mi argumentación) a tres interesantes realizaciones en este aspecto. El *Polifemo* y las *Soledades* de Gilbert Cunningham y las *Soledades* revisadas de E. M. Wilson. Si el éxito del profesor Wilson es debido a haber encontrado «un momento presente» para Góngora, un aspecto de su poesía que tiene cierta relación con el interés poético contemporáneo (o que lo tenía cuando fue hecha su traducción, en los años veinte), Cunningham triunfa al traducir como si el problema de verter el complicado y suntuoso español del siglo XVII gongorino al inglés moderno no existiera. La explicación consiste en que Cunningham no emplea el inglés moderno. Tiene una robusta fe en los recursos de la tradición poética inglesa y una gran habilidad para manejarlos. El inconveniente consiste, naturalmente, en que donde Góngora puede sorprendernos por su «modernidad», Cunningham pertenece inequívocamente a una época anterior. Y, sin embargo, no existen en la poesía inglesa octavas como las *octavas reales* del *Polifemo,* y Cunningham, ateniéndose al sentido literal del original con gran fidelidad, al mismo tiempo que ha conservado la cadencia apretada de la estancia, ha traído algo nuevo al inglés. Por lo menos, la persona que no conozca el español puede obtener de esta versión un sentido

más exacto de la forma de trabajar de Góngora, de lo que podía esperar. He aquí algunos versos del principio del poema, la portentosa descripción del «paisaje ciclópeo» que suministra su marco apropiado a Polifemo y arroja sus sombras hacia el resplandor paradisíaco de las estancias centrales:

Where, as it treads on the Sicilian surge,
Marsala's foot is shod with silver foam
(Either a vault that houses Vulcan's forge,
Or serves the bones of Typhon for a tomb)
Upon an ashy plain pale signs emerge
From this one's sacrilegious wish, or from
The other's toil, and there a lofty rock
Muzzles a cave, whose mouth it seems to block.

For garniture some rugged tree-trunks grow
Round this hard boulder, to whose matted hair
Even less the cave's recesses seem to owe
Than to the rock for light and purer air;
Above the murky den, as if to show
What black and midnight depths are hidden there,
A flock of nightly birds defiles the skies
With ponderous wings and melancholy cries.

Earth, yawning hugely, leaves a dismal space
Which makes the terror of the countryside,
The Cyclops, a barbaric dwelling-place... (12).

En sus mejores momentos, la versión de Cunningham de las *Soledades* tiene la misma confianza en el mundo antiguo y también una

(12) *Donde espumoso el mar siciliano*
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
—cuando no del sacrílego deseo—
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío...

gran cantidad de gracia, como en esta descripción de una *fête champêtre:*

Her homely linen Ceres here unrolled,
Laden with fruit, preserved in hay, so sweet,
The apples might have made a curb of gold
For Atalanta's feet (13).

Sin embargo, la habilidad métrica que tantas ventajas demostró para el manejo de las octavas reales del *Polifemo* no se mostró tan dúctil en la libre combinación de los versos de siete y once sílabas empleada por Góngora en las *Soledades.* Cunningham se adapta exactamente al verso y a la rima, pero como la rima española es mucho menos enfática que la inglesa, su versificación suena a veces demasiado duramente al oído. Y algo más grave, comete a veces la equivocación de simplificar y alargar la frase de Góngora y desenredar la apretada madeja de su sintaxis. Así, al hablar de un barco, dice «whitening the surge with frost» (blanqueando las olas con escarcha), cuando Góngora, mirando únicamente la estela del barco, emplea tres palabras «las ondas escarchando». El inglés hubiera ofrecido tres palabras de igual valor (Wilson ha escrito «frosting over waters» —escarchando sobre las aguas—) y semejantes condensaciones metafóricas se encuentran por todas partes en la poesía moderna. Igualmente en el verso 1540 Góngora describe a algunas campesinas que avanzan bailando a lo largo de un arroyo que, literalmente «roba»

pedazos de cristal, que el movimiento
libra en la falda, en el coturno ella...

escribe Wilson:

it took...
The crystal fragments that their movements freed
Between the skirt and buskin... (14).

---

(13) Wilson traduce los dos últimos versos así:
Sweet apples, that in Atalanta's way
Had been a rein of gold.
(Dulces manzanas, que en el camino de Atalanta
habían sido una rienda de oro.)

Rizando así el rizo en un brillante y tal vez involuntario gongorizamiento del texto de Góngora, ya que poco antes se había hecho referencia a «the *rain* of gold» («la pluvia luciente de oro fino»), por medio de la que Júpiter poseyó a Danae. Aunque Góngora no puso en relación ambos mitos, está dentro de su manera de mantener encubiertamente en función una alusión mitológica, como en el verso 1.579, donde la descripción de una roca rodeada de narcisos es seguida poco después de una velada referencia a la leyenda de Narciso (585 ff.).

(14) ... tomó ...
los fragmentos de cristal que sus movimientos liberaban
entre la falda y el coturno...,

mientras que Cunningham tiene el arroyo (la cursiva es mía)

... mirroring
Flashes *of crystal, which the moving knee*
Released between the skirt and buskin... (15).

El agua refleja los resplandecientes miembros... una descripción bastante convencional. Pero Góngora, que altera con regularidad las relaciones entre las cosas y en otra parte convierte al mar en un centauro que asalta la orilla, ofrece algo aún más extraño: un río, disponiéndose a encarnarse, alzándose hacia las jóvenes que han sido convertidas en estatuas, en objetos fragmentariamente esculpidos. Otro ejemplo, uno de los primeros pasajes de la *Primera soledad* (353-355), en el que Góngora habla de un rústico amante que reposa la cabeza

sobre la grana que se viste fina,
su bella amada, deponiendo amante
en las vestidas rosas su cuidado.

Cunningham traduce:

Against the crimson dress his sweetheart wore,
To find repose for weary limbs and rest
His amorous yearnings on a rosy bed (16).

Mucho me temo que es ésta una traducción bastante pobre, y una pobre réplica a toda la ramificación de insinuaciones del texto español. «Las vestidas rosas» implica que la carne de la muchacha está oculta por su vestido; y rosas *usadas* o *llevadas,* puesto que el vestido que lleva puesto es rojo. El hipérbaton que se inserta entre «cuidado» y su modificante «amante» sugiere la forma en que la joven pareja, en su amorosa fatiga, parecen fundirse uno en otra, una fusión típicamente gongorina de la abstracción («cuidado»), del artefacto («vestidas», refiriéndose a los vestidos) y la sustancia viva («rosas», en su doble sentido de flores y carne). Las construcciones latinizantes de Góngora parecen con frecuencia pedantes, pero son verdaderamente poéticas; eluden la fijeza de la sintaxis ordinaria de una manera que es común en la poesía clásica (en Píndaro sobre todo: los dos grandes poetas se iluminan mutuamente, en el esplendor de sus medios formales y hasta cierto punto en su espíritu), pero muy rara en la poesía tradicional

---

... reflejando
(15) *relámpagos de cristal, que la moviente rodilla*
liberaba entre la falda y el coturno...
(16) *Contra el vestido carmesí que lleva su amada,*
Para encontrar reposo a sus cansados miembros y descansar
Sus amorosos anhelos en un lecho de rosas.

europea (17). Wilson salva por lo menos una pequeña parte de lo que se expresa en el original:

Upon his loved one's dress of scarlet fine;
The lover leaving there,
In roses clad his care (18).

(Tal vez la coma retórica al final del segundo verso sea una equivocación.)

La versión de Cunningham no deja de ser una verdadera proeza y sólo la reimpresión de la traducción de E. M. Wilson permite formular algún pequeño reparo. Dámaso Alonso ha calificado la versión de Wilson como de «casi milagrosa», y aunque ésta sea la opinión de un erudito extranjero y no la de un especialista de la poesía inglesa, se puede decir que el profesor Wilson ha prestado un gran servicio a Góngora. La mejor manera de leerlo es echando una ojeada al texto español y deteniéndose para preguntarse cómo es posible que haya habido alguien capaz de traducir *eso*... y luego mirar a la página de enfrente y ver todo lo que Wilson ha vertido allí, no meramente del sentido, sino de la poesía. Al igual que Cunningham, no se asusta de los arcaísmos y en su prefacio de 1965 aparta con gesto imperioso a los lectores que «se niegan a admitir inversiones y contracciones, 'thous' y 'thees', 'adust' e 'hydroptic'...». Su utilización de esta última palabra, nos muestra cómo sabe aprovecharse de estas ventajas. En el verso 1108-109 Góngora escribe:

No en ti la ambición mora
hidrópica de viento...

que Cunningham ha traducido:

Here is no lust for power,
No thirst for windy fame... (19).

---

(17) Compárese, por ejemplo, el pasaje en el noveno canto Pitio, 97-100:

πλεῖστα νικάσανα σε καὶ τελεταῖς
ὡρίαις ἐν Παλλάδος εἴδον ἄ' ωυοι
ϑ' ὡς ἕκασται θιλτατον
παρϑενίναι ποσιν ἢ
νιονεύκοντ', ω Τελεσικρατες ερμεν

Es decir, poco más o menos: «A menudo, cuando las mujeres te veían ganar en los juegos estacionales de Palas, en silencio, cada una según su clase, las jóvenes que su querido esposo o (las madres) que su hijo, pedían, Telesikrates, tú pudieras ser.

(18) *Sobre el vestido de fina escarlata de su amada,*
Dejando allí el amante,
De rosas vestido su cuidado.

(19) *Aquí no hay ambición de poder*
Ni sed de la ventosa fama...

Wilson, sin embargo, conserva el ingenio del siglo XVII y la palabra del siglo XVII (animado, tal vez, por el ejemplo de su amigo William Empson, cuyo nombre, junto con el de Alonso, figura en la dedicatoria: «But oh beware, whose vain / Hydroptic soap my meagre water saves» (20), y traduce:

Here no ambitious care
Can dwell, hydroptic of the empty air... (21).

Como escribía en el decenio 1920-30, Wilson se percataba naturalmente del paralelismo entre el reciente redescubrimiento de Góngora en España y el redescubrimiento en Inglaterra de los poetas metafísicos y en este sentido, su traducción, cuando fue publicada, estuvo considerada como algo en relación con lo que interesaba en poesía a sus contemporáneos más bien que como un ejercicio sobre una moda anticuada, como podría parecerlo hoy. Escribe con un oído puesto en Marvell (que era entonces y aún es, naturalmente, un gran nombre) y hace un hábil uso de la estrofa final de la estancia horaciana:

One hundred birds in crimson leather shod,
That here, among uncultivated hills,
Insult the Berber's state,
Whose garb they imitate (22).

Incluso cuando versifica por su cuenta, su verso de seis sílabas tiene a menudo el anillo marvelliano, que le va abriendo paso hacia la cadencia perfecta..., como en esta descripción de la carrera de los dos barcos, una de las más asombrosas relaciones que establece Góngora entre las más alejadas bellezas:

The greater, frosting over waters, flew;
The lesser with more slothful movement bore
Onward to meet the sea, whose foamy hoar,
Of the sharp, dark prow had made
The splendid throat of the Peruvian queen,
To whom the South its hourly tribute paid:
A hundred ropes of pearls (23).

---

(20) «*Pero, oh, teme de quien el hidrópico jabón ahorra mi pobre agua.*»

(21) *Aquí ningún cuidado ambicioso*
puede habitar, hidrópico del aire vacío...

(22) *Cien aves calzadas de rojo cuero,*
Que aquí, entre las colinas incultas,
Insultan el estado del bereber,
Cuyo atuendo imitan.

(23) *El mayor, escarchando las aguas, vuela;*
El menor, con más perezoso movimiento,
avanza al encuentro del mar, cuya canosa espuma

Nos hemos ido resignando poco más o menos a la idea de que una traducción en verso, si hay alguna buena, será infiel al original. Wilson, con notable frecuencia, logra escribir en un verso inglés agradable, fiel a los procedimientos poéticos de Góngora, y lo bastante aproximado al sentido del original para ayudar al lector con un conocimiento insuficiente del español. He aquí el original de estos versos:

Aquél, las ondas escarchando, vuela;
éste, con perezoso movimiento,
el mar encuentra, cuya espuma cana
su parda, aguda prora
resplandeciente cuello
hace de augusta Coya peruana,
a quien hilos el Sur tributó ciento
de perlas cada hora.

4

Estas tres traducciones, mucho más bellas de lo que teníamos derecho a esperar, pueden ser consideradas como el estadio final de esa gran labor de recuperación (cuyos primeros pasos fueron dados por la inspirada erudición y el criticismo de Dámaso Alonso, el magnífico ensayo de Lorca y la *Tercera soledad* de Alberti) que resucitó a Góngora tras dos siglos de olvido. Una vez más, Góngora es accesible a nosotros. Y académicamente, es ahora, naturalmente, respetable por entero. Ya no existe ninguna discusión sobre su obra, observa Alonso en una nota puesta a su ensayo sobre las *Soledades,* escrito hace cuarenta años: «Ha sido incorporado al marco natural de la literatura europea.» Luego el profesor Alonso añade estas tres inquietantes palabras: «*Eso es todo.*» ¿Qué ha querido decir exactamente? ¿Qué es lo que le sucede a un poeta cuando llega a formar parte de la literatura europea?

Lo ideal sería que cada poema pudiera ser leído como si acabase de ser escrito. En la práctica esto no es siempre posible y la erudición tiene que suministrarnos la información suficiente para que podamos enfocar el poema en la forma conveniente. R. O. Jones, en su útil edición popular hecha en Cambridge, *Poems of Góngora* (1966) se ocupa de la relación del poeta con la sociedad de su tiempo y halla un

---

hace de la afilada, oscura proa
el espléndido cuello de la reina peruana,
a la que el Sur paga su tributo cada hora:
un centenar de hilos de perlas.

contraste entre la isla paradisíaca de las *Soledades* y el mundo en decadencia de la España imperial. «A menos que se tenga presente el fondo histórico en la poesía de Góngora» —nos dice el profesor Jones—, «la poesía pierde mucho de su gracia». Dos preguntas, señor. Primero, ¿puede una poesía de esta clase perder alguna vez «su gracia»... por mucha que sea nuestra ignorancia histórica? Segundo, un paraíso terrenal siempre contiene implícitamente una crítica de las corrupciones del mundo real, pero aunque tal crítica pueda haber sido especialmente adecuada a ese período, cuesta trabajo creer que un poeta cree un auténtico paraíso a fin de criticar a la sociedad. En un artículo en que desarrolla por extenso esta argumentación, el profesor Jones califica, más bien de una manera extraña, las *Soledades* de «pastoral anticomercial» y defiende al poeta de la acusación de ser un escapista, «un 'playboy' literario que escribe poesía principalmente como una exhibición de su orgullo literario» (acusación indudablemente demasiado vulgar para que valga la pena recusarla), basándose en su supuesto interés por «los males sociales de su época» (24). El poema, se nos asegura, sólo puede ser apreciado totalmente si se lo coloca ante «el fondo de la decadencia económica del siglo XVII español, la excesiva urbanización de las costumbres y el desprecio del trabajo manual». No. Estos temas son interesantes por sí mismos, pero no son en modo alguno un preludio necesario a una lectura de las *Soledades*. Rellenar con demasiada facilidad el fondo histórico tiene el inconveniente de oscurecer el primer plano poético. La historia puede convertirse en una forma de eludir la poesía.

La erudición también puede ayudarnos dándonos a conocer las creencias de un autor. La mayor parte de la antigua literatura de Europa fue escrita por cristianos; el lector moderno puede no ser cristiano e incluso si es creyente, puede estar mal informado doctrinalmente. Necesita ayuda..., pero, probablemente, no tanta como la que se le facilita. Si nos situamos en la Europa del siglo XVII nos quedaríamos, sin duda, impresionados considerando hasta qué punto el cristianismo caló en todos los aspectos de la vida. Probablemente encontraríamos también zonas donde no penetró con tanta fuerza, parcelas de territorio no reclamado que nos llamarían la atención como neutrales, e incluso «paganas». No podemos estar seguros de ello en modo alguno, y me parece que una gran parte de la erudición literaria moderna —carente, tal vez de fe cristiana, pero decidida a tenerla históricamente— comete el error de cristianizar tan completamente el pasado, que casi lo pone fuera de nuestro alcance. El lector, observa el señor

(24) «The Poetic Unity of the *Soledades* of Góngora». *Bulletin of Hispanic Studies* (octubre, 1954).

Empson, «debe penetrar en un mundo ajeno, llamado 'histórico', del cual están excluidos su propia conciencia y su conocimiento de la vida» (25). Esta es una tendencia reciente. El Renacimiento fue considerado alguna vez, y admirado frecuentemente, como un gran momento de liberación de la prisión dogmática del cristianismo. Ahora se nos dice que fue un período realmente muy cristiano, y que, aunque una cierta cantidad de obras paganas puedan haber sido impresas en él, fueron ampliamente rebasadas por las ediciones de los Padres de la Iglesia. La piedad de Maquiavelo y de Leonardo sigue siendo, me parece, muy discutible, pero es muy probable que se nos enseñe a considerarlos como pilares de la Iglesia. Montaigne nos pareció en algún tiempo, en algunos de sus ensayos, como un escritor subversivo, y Pascal, que es de suponer entendía bastante en la materia, le consideraba como un gran peligro para la fe. La ortodoxia sustancial de Montaigne está actualmente, al parecer, bien demostrada. Shelley opinaba que en *El paraíso perdido* Milton nos presentaba a un Dios que, moralmente, era inferior al diablo, pero el Milton de una gran parte de la moderna crítica es un personaje a tal extremo piadoso que a veces nos preguntamos cómo pudo robar para su poesía un tiempo que más bien hubiera preferido emplear en oraciones. Incluso el Dante ha tenido que ser lavado de la mancha de ser un pensador peligroso. Se acostumbraba considerar como una señal de gran generosidad el que no privase a sus condenados de todas sus virtudes humanas, que permitiese al herético Farinata alzar la cabeza «como si sintiese un gran desprecio del infierno». Un pecador que desprecia el infierno creado por el gran amor de Dios es de todos modos algo excesivo para la culta piedad de nuestra época y un crítico reciente, la piadosa Miss Irma Brandeis, nos advierte severamente que «despreciar el infierno cuando uno está en él es despreciar la condición de nuestra propia alma, la fuente de nuestra propia angustia...» (26).

En sus últimos sonetos, Góngora escribió con gran elevación, como español cristiano y católico, pero en la plenitud de su imaginación —en el *Polifemo* y en las *Soledades*— creó un mundo de tan enorme vitalidad e independencia que no deja espacio para el Dios cristiano

(25) *Milton's God* (Londres, 1965), p. 34.

(26) *The Ladder of Visiòn (La escala de la visión)* (Nueva York, 1962), p. 49. Un ejemplo todavía más impresionante de esta *docta pietas* puede encontrarse en un ensayo sobre *Beowulf* por Miss MARGARET E. GOLDSMITH, en el que se dice: «Los hijos espirituales de Caín son todos aquellos que 'edifican sus ciudades' en este mundo, como Hrothgar en Heorot, poniendo todas sus esperanzas en un falso dios» (en *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur* [1963], p. 75). Sin embargo, es el espíritu maligno Grendel el que el poeta incluye entre los hijos de Caín, y la mayoría de los lectores han creído que él presenta Heorot como el Buen Lugar. El ensayo de Miss GOLDSMITH se intitula muy apropiadamente «The Christian Perspective in *Beowulf*».

(«Góngora, el poeta, no es cristiano», observa Octavio Paz). Esto es algo que los eruditos contemporáneos no toleran con facilidad y el profesor Jones trata de ponerle remedio. No es cosa fácil cristianizar esos dos poemas, pero donde falla Cristo, Platón puede servir y el profesor Jones ha descubierto que Góngora estuvo influenciado por el neoplatonismo. Armado de una oscura observación de un texto literal, en el que cualquier lector que sepa mirar por debajo de lo superficial en las *Soledades* podrá encontrar algo llamado «la primera verdad», el profesor Jones arguye que la visión que tiene Góngora de «una Naturaleza rebosante de vida, regida por una armonía en la que se resuelve toda discordancia, sugiere que su pensamiento tenía un molde neoplatónico». He aquí una noticia tranquilizadora, pero existe una dificultad: «Es cierto que el meollo del neoplatonismo —las emanaciones que irradian de Dios y descienden de plano en plano por toda la creación— se halla ausente...» Si el *meollo* del neoplatonismo está ausente, ¿por qué ha de ser Góngora un neoplatónico? Es evidente que se hallan en juego serios intereses profesionales, puesto que el profesor Jones vuelve al tema al final de la introducción a su edición de los poemas. «Tal vez encontremos la última palabra en Plotino», sugiere. «Al imaginar el Universo como un árbol que hunde sus raíces en su Creador, describe sus múltiples ramas adoptando todas las variadas formas de las cosas creadas...» Teniendo en cuenta que el profesor Jones admite que su autor puede no haber leído las *Enéadas* o cualquier otro tratado neoplatónico, es curioso que «la última palabra» pueda encontrarse más bien en Plotino que en Góngora. Y la dificultad de atribuir a Góngora el pensamiento de que el Universo es un árbol enraizado en su Creador reside en que, mientras Góngora emplea muchísimo tiempo en celebrar el abundante follaje del árbol, omite toda referencia a su Creador. Una faceta del universo neoplatónico que incluso este maestro del rodeo no se habría dejado sin duda en el tintero.

La explicación del encariñamiento que siente el profesor Jones por su tesis está, creo yo, en que un poeta del siglo XVII que escribe un poema que pretende llevar a sus lectores a «la primera verdad» y que, sin embargo, no hace la menor mención de Dios, es, académicamente hablando, un escándalo. Es ofensivo para ese sentido histórico de que se enorgullece la erudición moderna. Al ser redescubierto, Góngora fue tratado como un poeta moderno. En su conferencia de 1927, «La imagen poética en Góngora», Lorca habla de él como si se tratase de un contemporáneo, y más recientemente, Jorge Guillén hizo lo mismo... y fue, como es debido, castigado con un golpe de regla en los

nudillos por un crítico del *Bulletin of Hispanic Studies* (27). Pero Góngora ha sido metido ahora «dentro del marco normal de la literatura europea» y se le debe suministrar el adecuado traje histórico. Es posible que el neoplatonismo no le siente particularmente bien, pero servirá para cubrir sus desnudeces.

No pretendo negar que Góngora *puede* ser leído de una manera neoplatónica. La interpretación que hace el profesor Jones de las *Soledades* es bastante convincente (28) y es posible que el propio Góngora pensase algo por el estilo al hablar de «la primera verdad». Mi opinión es que si existe otra interpretación que haga igual justicia al texto y que hable más fuertemente a nuestro sentido de la vida de lo que hace el neoplatonismo del siglo XVII, debe ser preferida. Hemos entregado la literatura del pasado a los eruditos, y hemos reconocido demasiado apresuradamente su pretensión de establecer la única manera de interpretarla. Si un libro es merecedor de ser conservado en los estantes (demasiado llenos) de una biblioteca, ha de ser porque todavía tiene el poder de operar en nosotros y todo lo que tienda a disminuir este poder debe ser rechazado..., ya se trate de objetividad erudita, de cultivo del sentido histórico o simplemente del tedio del aula o de la revista especializada. Teniendo en cuenta todo lo que aún se argumenta sobre la influencia humanizadora de los estudios literarios, no tiene sentido dejar las nueve décimas partes de la mejor literatura del mundo en manos de hombres que sólo pueden tratarla como un juego erudito, regido por reglas establecidas por ellos mismos.

El profesor Jones demuestra ciertamente algún atrevimiento en la forma en que coloca a Góngora en su puesto histórico. Algunos de sus colegas son menos emprendedores. Alexander Parker, de la Universidad de Edimburgo, observa en su introducción a la traducción de Cunningham del *Polifemo* «que existen pocos poemas más sutil y penetrantemente eróticos», aunque se apresura a añadir, «en el mejor sentido de la palabra». Indudablemente uno sólo quiere el mejor erotismo. Luego sigue diciendo:

> Góngora, sin embargo, no es un sensualista neopagano ni tampoco un esteta que adora la belleza a través del arte. Su mente está demasiado abierta a la experiencia para ser tales cosas. La naturaleza y la vida en este mundo pueden ser amadas, pero no adoradas, por serles inherente la imperfección.

(27) L. J. WOODWARD: *Bulletin of Hispanic Studies* (abril 1962). Mr. Woodward explicó, sin lugar a dudas, que no se puede confiar en Guillén sobre la sustancia de la poesía de Góngora. Reconoció que «en cuanto a la estructura y el ritmo... hay algo que aprender de este experto poeta».

(28) «Neoplatonism and the *Soledades*». *Bulletin of Hispanic Studies* (enero, 1963).

¿Góngora un sensualista neopagano? ¡Claro que no! Es un respetable miembro de la tradición literaria, digno de ser estudiado en la universidad de Edimburgo. Sin embargo, hace algunas décadas, se habló con cierta libertad del tema y todavía es posible que tú, *hypocrite lecteur,* si no tomas las debidas precauciones, te encuentres con que, a causa de la lectura del poema, te conviertas en un sensualista neopagano. La afirmación de que para Góngora la naturaleza y la vida «en este mundo» (una rememoración en una mañana dominical de nuestra condición de mortales) pueden ser amadas, pero no adoradas, «por serles inherentes la imperfección», no me parece que cuadre con el poema tal como es. No se nos ofrece ninguna demostración, y tras unas breves observaciones sobre la fealdad y la muerte se nos lleva a un tema menos peligroso, el estilo barroco del *Polifemo.*

Los cautos razonamientos del profesor Parker apuntan contra las inquietantes afirmaciones hechas sobre Góngora en los primeros años de su restauración, en las que su obra fue elogiada por sus cualidades «puramente poéticas». Creó un mundo, escribía Alonso en 1927, «iluminado, no sólo por la luz del día, sino por su propia irradiación interna». Un mundo de «*claritas.* Hiperluminosidad. Luz estética». Pero la luz estética decae a medida que la vida avanza hacia las sombras, y en los últimos años Alonso ha escrito con menos fervor sobre Góngora. Parece ser que no ha soportado del todo bien la prueba del tiempo, y Fray Luis y San Juan de la Cruz nos hablan ahora más directamente. La crítica inglesa, sin haber experimentado los primeros arrobos, acepta, como hemos podido ver, esta estimación más tibia y la fortuna del poeta en los Estados Unidos parece hallarse a un nivel más bien bajo. Elias Rivers, en su introducción a la traducción de Cunningham de las *Soledades,* se lamenta del «desconocimiento de la poesía gongorina en las universidades del mundo de habla inglesa» y cree que esto debiera ser imputado en primer lugar «a la inercia crítica del hispanismo norteamericano». Como yo no soy un hispanista estadounidense, no puedo opinar sobre el particular, pero me pregunto si la «ignorancia» de que se queja el profesor Rivers (supongo que quiere decir que sus colegas y alumnos no están realmente interesados por Góngora) no será meramente un ejemplo de lo que le sucede a la gran literatura del pasado cuando se convierte en objeto del estudio académico..., un ejemplo tanto más vivo cuanto que no es fácilmente posible comparar la forma en que los poetas hablaron de este autor hace cuarenta años con la manera en que lo hacen los eruditos de hoy. Después de dos siglos de olvido y una década o poco más de gloria, Góngora ha zarpado hacia su puerto terminal. Ha entrado en la tradición: ese osario donde los profesores cavan en busca de huesos.

—Pero esto es injusto y carente de sentido. ¿A qué otro lugar puede ir a parar un poeta? ¿Qué morada puede tener a excepción del aula y la biblioteca, y los libros de los eruditos?

—El preferiría decir más bien *Volito vivus per ora virum*. Preferiría vivir en los labios de los hombres.

—Sus labios tienen otras palabras para hablar. Además, Góngora es muy difícil. ¿Quién lo leería, a excepción de los eruditos?

—El *Polifemo* no es más duro de pelar que las *Notes toward a Supreme Fiction (Notas hacia una suprema ficción).*

—Pero Stevens es de nuestro tiempo, nos pertenece. Góngora no.

—Sí, ésta es la pregunta. Debería ser hecha periódicamente respecto a todo escritor antiguo. ¿Los necesitamos? ¿Qué puede ofrecernos que justifique el tiempo que se emplea en leerlo?

—¿Qué puede ofrecernos Góngora?

—Admito que...

—Empieza usted por admitir. ¿Qué es lo que admite?

—Que su poesía sólo puede hablar a alguien que se ha familiarizado con la tradición...

—¿Así que podemos hablar de la tradición?

—Naturalmente, si hablamos con propiedad. Para leer a Góngora lo primero que hay que hacer es familiarizarse con una gran cantidad de poesía clásica y renacentista. Hay que ser capaz no sólo de entender las alusiones mitológicas, sino reconstruir su manera de pensar el mito. Hay que poder reconocer las figuras retóricas...

—¿Y dónde se pueden adquirir esas capacitaciones sino en el aula, en la biblioteca y en los libros de los eruditos?

—Indudablemente. Pero existe la erudición del poeta y la erudición del profesor.

—De acuerdo, supongamos que hemos llegado a ser cultos en poesía. Se ha limitado usted a llevar la pregunta a un plano más atrás. Pero no la ha contestado. ¿Qué tiene Góngora que ofrecer?

—Bueno, pues... ¡Sí! Sus dos grandes poemas son doctrinal y ejemplarmente de nuestro tiempo.

—Explíquese, por favor.

—Lo intentaré. Pero recuerde: lo que concierne al crítico son las cualidades formales de un poema. Si quiere hablar también de sus valores, tiene que salirse de la literatura... y, por lo tanto, de la crítica.

—Los juicios de valor están implícitos en toda buena crítica.

—Stevens dijo: «Los grandes poemas del cielo y del infierno han sido escritos. Falta por escribir el gran poema de la tierra.» Lo que yo

afirmo de Góngora es que con el *Polifemo* y las *Soledades* compuso algunas de las estrofas necesarias.

—*¡Demuéstrelo!*

Góngora —el Góngora que me interesa, el Góngora de los dos poemas absolutos— está muy alejado de nosotros en muchos aspectos. Su poesía (como Eliot ha dicho de Milton) es «poesía en el límite extremo de la prosa». No tiene nuestras preocupaciones de lo antipoético, aunque virtualmente lo excluya, porque lo feo se convierte aquí en estéticamente hermoso. No cree que el lenguaje sea en sí un fenómeno artístico y que todas las palabras puedan pertenecer a la poesía. Su vocabulario es aristocrático, depurado, exclusivo. El equilibrio que establece entre la imaginación y la realidad es, a nuestra vista, demasiado favorable a la imaginación. Cuando nos habla del paraíso, parece hacerlo desde dentro del paraíso en vez de crear su poesía de la lucha por retornar a él. No comporta mucha materia de la experiencia diaria y su poesía exhala muy poco «vaho humano», pues aunque profundamente sensual, se trata de una sensualidad destilada, purificada. El goce, en tal intensidad, aleja las fronteras de la conciencia individual; la vitalidad se halla difusa en todas partes y tal vez sea más fuerte en sus formas naturales y animales que en sus figuras humanas. Finalmente, nos exige una considerable cultura poética de una clase que no poseemos, ya que o bien nos hemos olvidado de sus maestros o bien los hemos leído de manera diferente a la suya.

Sin embargo, en el mismo extremo y osadía de sus medios formales y de sus ambiciones, hay algo que nos grita desde el siglo XVII, y los simbolistas no estaban totalmente equivocados al ver en él un alma gemela. El simbolismo ha terminado de recorrer su camino, pero es la última gran tradición poética a la que tenemos acceso directo y debemos utilizar nuestra instintiva comprensión de sus procedimientos para que nos sirva con Góngora.

En sus dos grandes poemas, Góngora sitúa la acción «en el candor primero» —así lo dice textualmente— de un paraíso mediterráneo. El tono es más rudo que en el usual idilio renacentista y, según observa el profesor Wilson, admite detalles terrenales, realísticos, que generalmente hubieran sido excluidos. También es admitida la violencia, y la muerte violenta, especialmente en la segunda parte de las *Soledades*. No es éste un mundo en que los animales vivan en paz consigo mismos y con el hombre. La descripción que hace el viejo pescador de las proezas piscatorias de sus hijas es, por lo menos para el gusto moderno, netamente sanguinaria, y en la magnífica escena de cetrería el poeta acentúa el poder y la crueldad de las grandes aves en versos ásperamente silabeados. (El neblí que, relámpago su pluma / rayo su garra...)

Y sin embargo, como han descubierto la mayoría de los críticos, ambos poemas son himnos al amor y a la belleza. La violencia se halla presente porque es una forma especial de energía, y la muerte puede ser admitida porque no apunta fuera del universo poético hacia algún otro esquema de valores, sino que es más bien una parte del eterno retorno de la vida.

Y hay otro aspecto insólito en este paraíso..., por lo menos en el *Polifemo;* su presencia en el inconcluso de las *Soledades,* sólo puede conjeturarse. Nuestra más profunda intuición del paraíso terrenal es que no dura. El título de Milton se adapta exactamente a nuestro sentido de las cosas, y el poeta inglés atendió a otra necesidad igualmente profunda al hacer la promesa de un nuevo y mejor paraíso futuro, «un paraíso dentro de ti, mucho más feliz». Sin esta esperanza escatológica, la descripción del paraíso, del «buen lugar», debe ser trágica o por lo menos profundamente irónica, como lo es en *Beowulf,* en donde la construcción de Heorot sirve al mismo tiempo para dar suelta a las fuerzas destructoras del espíritu del mal, Grendel. El *Polifemo,* desde cierto punto de vista, presenta el tradicional mito de la caída en su forma más pura. El *Polifemo* de Góngora está asociado con el mar (lo mismo que Leviatán y la Serpiente Midgarda) y con la oscuridad subterránea (lo mismo que Satán y Tifón). Es una criatura demoníaca que desea a la diosa de la naturaleza y destruye la felicidad que él no puede conocer. Góngora, sin embargo, hace decir al mito familiar algo insólito. El *Polifemo* empieza y termina con el mar. Empieza asociándolo con el poder destructor del gigante (también en las *Soledades* el mar es al principio el elemento hostil del que se salva el viajero); el poema termina asociándolo con la graciosa deidad marina, Doris, que da la bienvenida a Acis, después de su muerte a manos de Polifemo, como a un yerno. El mar es el destructor, pero es también la fuente de todo lo existente, la continuidad vital a la que Acis regresa y de la que indudablemente resurgirá para amar otra vez a Galatea —en la forma, tal vez, de un río— y ser nuevamente destruido por Polifemo:

Courons à l'onde en rejaillir vivant!

(Un esquema similar puede ser observado en las *Soledades,* como en los hermosos versos sobre los dos cisnes:

y mientras dulce aquél su muerte anuncia
entre la verde juncia,
sus pollos éste al mar conduce nuevos...

Para Góngora, pues, el paraíso no está perdido. El *Polifemo,* estructuralmente y a través de las compeledoras sugestiones de la energía pánica y la fertilidad presentes en casi todas sus estrofas, es un poema circular. Canta una visión cíclica de la realidad, un mundo de eterna repetición en el que la vida es autorrealizada y autorrealizante y en el que la muerte no es temible, ya que es un simple estado del incesante proceso de la vida. Además, no existe un mundo caído, fuera del poema, al que el hombre pueda ser desterrado, ni un cielo suprasensible al cual pueda aspirar. Con una intensidad sin igual en la poesía europea, Góngora «propone la ficción mínima, la de la brillante tierra». Tal vez es esto lo que ahora quiera significar (cualquiera que haya sido su significado en el siglo XVII) con «la primera verdad».

El *Polifemo* y —aún en su forma inacabada— las *Soledades* son lo que llama Stevens poemas de la tierra. En una edad que se supone secular, tales obras deberían ser comprendidas bastante rápidamente. De hecho, pudieran haber sido aceptadas más fácilmente en un período cristiano. El lector cristiano tradicional, con sus preocupaciones principales puestas en otra parte, podía entregarse al paraíso vitalista de Góngora sin temor. Siempre podría alegar que se estaba tomando unas vacaciones morales y que volvería a sus deberes el lunes por la mañana. El lector poscristiano se encuentra en una posición más expuesta. Lo admita o no del todo, echa sobre la literatura la carga explicatoria que antes era llevada por la religión. Sentirse en comunicación con un gran escritor es correr el riesgo de adquirir una nueva teoría de la vida. Por lo tanto, conviene averiguar detalladamente en qué consiste dicha teoría. Y si el lector corriente tiene sus dificultades (o las tendrá si intenta leer a Góngora) los especiales intereses del lector académico le impedirán cualquier revelación directa del texto. He insistido sobre este punto porque la reputación no del todo merecida de inextricable oscuridad de Góngora significa que se encuentra casi totalmente abandonado en manos de los eruditos. Y como creo que sus grandes poemas son, o podrían ser, muy valiosos para nosotros en la actualidad —un valor en relación directa con la aparente dificultad de su aceptación—, se debería hacer todo lo posible para incluirles en nuestros mejores catálogos de obras que hay que leer.

Imagino que los dos grandes poemas deberían ser puestos bajo la luz directa de unas sentencias semejantes a estas de *Zarathustra:*

> ¡Manteneos leales a la tierra, hermanos míos, con la fuerza de vuestra virtud! ¡Que vuestro amor entregado y vuestro conocimiento os conduzcan hacia la significación de la tierra! Así lo pido y os lo ruego.
>
> ¡No le dejéis que huya de las cosas de la tierra y bata sus alas

contra los muros eternos! ¡Por desgracia, siempre ha habido mucha virtud que se ha escapado!

¡Haced, como hago yo, que la virtud huida vuelva a la tierra...; sí, que vuelva al cuerpo y a la vida; que pueda dar a la tierra su significado, un significado humano!

A lo que podríamos añadir la frase con que Nietzsche nos conmina «a valorar lo más breve y lo más efímero, el seductor rayo dorado sobre el vientre de la serpiente *vita*».

Lo malo de estas exhortaciones es que resulta muy difícil hacer que *signifiquen* tan intensamente, tan retadoramente, como la exhortación cristiana a que seamos leales al otro mundo. Incluso en boca de Nietzsche pueden sonar un poco trivialmente. El enemigo ha realizado su trabajo muy a fondo y sus argumentos no han sido menos persuasivos por haber tomado nuevas formas. Nietzsche parece pedirnos que sigamos el camino más fácil y natural..., mientras que el que tradicionalmente nos propone el cristianismo afirma que es muy arduo. Si su llamada parece tan poco atractiva, creo que la explicación consiste en que el cristianismo siempre ha insistido en que el hombre está siempre ligado a las cosas de esta tierra, y sólo con mucha dificultad se le puede persuadir de que preste atención al otro mundo. Además, esta afirmación es anterior al cristianismo, ya que en el *Hipólito,* de Eurípides, el aya asegura —aparentemente como si se tratase de un poco de la sabiduría popular— que «nos sentimos ardientemente atraídos a esa cosa, sea lo que sea, que brilla sobre la tierra». Tal vez esto fue cierto alguna vez; ha sido repetido muchas veces. Dudo que sea verdad hoy día y sospecho que siempre ha ofrecido una imagen demasiado halagüeña de la naturaleza humana. Porque esta «desesperada fidelidad» al brillante aquí y ahora, y que Nietzsche nos asegura que es nuestro más elevado deber, es extremadamente difícil, por lo menos después de pasados los primeros entusiasmos juveniles. (Como lo comprendió el cristianismo, hay que ser un santo para vivir en el momento... lo que Kierkegaard llamaba «el momento como eternidad».) Atribuir un valor supremo al momento, por lo que es y no por adonde lleva, echa sobre nosotros la carga de vivir aquel momento lo mejor posible. Y al mismo tiempo parece que también le niega cualquier objetivo a nuestra vida. Al hombre le gusta pensar que su vida tiene un «significado», y esto se comprende más fácilmente si se expresa como dirección hacia un objetivo. Una visión lineal es confortadora: las cosas pueden ser mejores en otra parte, más allá de la línea. Quitad el objetivo y sustituidlo por el presente absoluto y lo más probable es que lleguéis a alguna versión de la dura doctrina del eterno retorno: vive de tal manera que puedas

desear vivir este momento una y otra vez. La visión cíclica de la realidad tiene una gran belleza estética, sobre todo cuando logra asociar el breve paso del hombre con el proceso eternamente creador, eternamente destructor, de la naturaleza. Se dirige directamente a los que rechazan o son rechazados por la trascendencia platónicocristiana. Pero considerada fríamente como una manera de vivir, requiere más heroísmo, más resolución y más alegría de lo que la mayoría de nosotros puede pedir. Además, el momentáneo aquí y ahora no parece ser muy brillante la mayoría de las veces. A la pregunta del sacerdote de la novela de Camus: «¿Ama usted, pues, la tierra a tal extremo?», uno tiene que contestar casi siempre: «No.»

Las dificultades para mantenerse fiel a la tierra se complican con el hecho de que el enemigo dispone de infinidad de argumentos para demostrarnos que tal lealtad es realmente una deslealtad para con algo más elevado. Siempre ha sido maestro en paradojas. Como la antigua vestidura de sus argumentos se ha gastado hasta la trama con los años, nos los presenta ahora con nuevos atavíos. Actualmente suele presentarse disfrazado de budista. (En occidente, naturalmente. En oriente supongo que es más probable que sea un marxista milenario.) Olvidándose de que hubo un tiempo en que consideró que el mundo era bueno, ahora afirma a una generación a la que repele la explotación industrial que el gran obstáculo es el «materialismo» y predica el renunciamiento que conduce finalmente a la libertad, eso que Philip Rieff llama tan encantadoramente «la idea oriental de la salvación por medio de la manipulación autocontemplativa». *El sabio acaba por cansarse de los ojos, por cansarse del conocimiento de lo visible, por cansarse del contacto con lo visible...* Es un canto seductor, pero, como de costumbre, tiene un truco verbal. El materialismo es ahora una palabra muy ruda que significa el deseo adquisitivo de un tercer automóvil y una nevera más grande. (Para ciertos espíritus delicados, un crítico francés observa «être matérialiste, c'est avoir un peu de ventre».) Pero el materialismo puede ser también una creencia muy respetable referente a la bondad de la materia.

Siguiendo un razonamiento no muy diferente, se le puede encontrar repitiendo las palabras que en cierta ocasión susurró a Hegel y procurando atraernos fuera del mundo sensible, que ya no puede ofrecer un hogar al espíritu, hacia los infinitos retrocesos del puro *Innerlichkeit.* Entrad conmigo, dice, el trabajo visible está terminado, el reino de las cosas (es decir, el *materialismo)* se ha acabado. Y una vez que nos tiene dentro, en la pura vacuidad del espíritu, nos encontramos indefensos, puesto que éste es su coto de caza. Somos mucho más capaces de resistir cuando nos hallamos fuera, en el exterior («Má-

tame en la luz», suplicaba Ajax), ligados lo más cerca posible al mundo visible, sensible. Nietzsche lo vio a través de la Estratagema Subjetiva y contraatacó con los griegos que, decía, sabían cómo «detenerse en la superficie, en los pliegues, en la piel; adorar la apariencia; creer en formas, tonos, palabras, ¡en todo el Olimpo de la apariencia! Esos griegos eran superficiales... ¡estaban *fuera de la profundidad!*». El enemigo, que sin duda aprecia la paradoja, se apresura a replicar que, por desgracia, el Olimpo de la apariencia no es lo que era cuando lo contemplaban los griegos. El mundo visible ha sido tan corrompido por el industrialismo, que mucha parte de él se ha hecho inhabitable para el espíritu. Y esto es cierto..., con frecuencia emplea la verdad. La primordial y más importante tarea con que nos enfrentamos es la de recuperar el sentido de la santidad de las formas del mundo natural, hacer que el dios vuelva a habitar las cosas. (¡Estupendo! —sonríe el enemigo—. Esta ha sido siempre una de mis mejores bazas, ¿te acuerdas?)

Lo que Hegel llamó «la secularización de la espiritualidad» le suministra otro poderoso aliado. La espiritualidad moderna es religiosa en un sentido tan fluido que no puede apelarse a ella, puesto que no se la puede definir; y es tan acomodaticia que aceptará toda clase de compañías. (Todos somos «compañeros del Espíritu Santo..., todo el mundo está habitado por el Espíritu Santo», afirma Allen Ginsberg entre los brillantes artículos de lujo anunciados en *Playboy*). Confundida a menudo con algo llamado «verdadero cristianismo», se está convirtiendo en la marca de una persona superior, en la señal de una rica e interesante vida interior. Para los menos favorecidos espiritualmente tiene medios de aproximación más sencillos. Hace algunas décadas andaba muy atareado recuperando a los que le habían dejado por el dios de la política, que, como era de presumir, «falló». ¿Por qué no darle una nueva oportunidad a la Roca de los Tiempos?, preguntaba a la gente que, en aquel entonces estaba dispuesta a probar lo que fuese. Su último truco es aún más simple, pero tal vez más eficaz: anunciar que ya no existe. Basándose en que *de mortuis nihil nisi bonum,* ha llegado a parecer poco caritativo que no nos guste el cristianismo. Un delicioso sistema antiguo de creencias que un tiempo llenó el mundo de hermosos templos y de interesantes doctrinas teológicas y que ofrecía al corazón inquieto una certidumbre que nosotros, por desgracia, ya no podemos permitirnos..., indudablemente, ¿quién iba a oponerse a *eso?* Un humanista anticuado, tal como William Empson, puede lamentarse de que, aunque «en los tiempos que corren parecemos bastante bien inmunizados contra sus formas más virulentas, no

es sensato hablar del cristianismo tan tranquilamente como hoy día es habitual, olvidando su teorética maldad, no haciendo caso de su uso consecuente del potro, los grillos, las empulgueras y el fuego lento». Tales exabruptos son recibidos con risas y carcajadas. ¡Pobre Empson! ¡Es un tío muy brillante, claro, pero está loco de atar!

En mi opinión, Empson tiene razón, pero es, evidentemente, demasiado optimista. El enemigo sigue siendo tan activo como siempre entre nosotros... y mucho menos vulnerable a los razonamientos de lo que solía ser. Hubo un tiempo que estuvo confinado hasta cierto punto a un cuerpo de doctrinas que, aunque impenetrable y contradictorio (= paradójico), podía en cierta medida ser entendido y, por lo tanto, atacado, con mayor o menor riesgo personal. Ahora se ha desprendido de sus incómodas doctrinas y puede revestirse con cualquier atractiva o profunda idea que pueda parecer elegante. Dada la variedad del pensamiento cristiano en una larga extensión de tiempo y la aún mayor variedad de maneras en las que neocristianos se sienten en libertad de interpretar ese pensamiento, es casi imposible discutir un aspecto cualquiera del cristianismo sin que se os responda que no habéis comprendido su profundidad, o que no habéis sido capaces de apreciar sus paradojas. ¿Discutís, en el aspecto moral, la doctrina de la condenación eterna? «¿Qué tiene que ver la moral con ella? ¡Es *poesía, una manera maravillosa de expresar (negativamente, se entiende) la* inmensidad del amor de Dios!» Si os quejáis de que el cristianismo atormentó durante casi dos mil años la vida sexual del hombre, se os replica que no había nada más que le importase a Cristo que una sexualidad sana, vital. Si os lamentáis entonces de que, siendo así, escogió una forma de lo más curiosa para venir a este mundo, se os contesta que es una paradoja que no habéis entendido. No es posible acertar.

Existe, sin embargo, un cierto número de objeciones poderosas a las actividades del enemigo, aún en vigor, pero él las ha tratado de diversas maneras. Los ataques de Voltaire son fácilmente ridiculizables, ya que los cristianos no hacen ahora las cosas que a él le disgustaban..., condenar a muerte por tortura a un muchacho por haber ridiculizado a la Virgen María, por ejemplo. De un golpe muy certero la actitud de Voltaire hacia el cristianismo se ha hecho que parezca *beata*. Goethe, que en un epigrama poco conocido ponía a Cristo (o tal vez a los cristianos) junto con las chinches, el ajo, el humo del tabaco y otras cosas que le molestaban, ofrece en sus obras más importantes y, aún más, en su vida un ideal de plenitud humana e independencia, que resulta inaplicable al cristianismo. Pero Goethe no es un peligro, pues se ha convertido en un falso humanista «olímpico», leído prin-

cipalmente por los germanistas profesionales. Un ejemplo, tal vez, de lo que les sucede a los que no le dan importancia al enemigo. Nietzsche, a pesar de que ha sido acogido por algunos cristianos existencialistas como uno de los suyos, es un caso mucho más inquietante. Las dos maneras mejores de afrontarlo son afirmar: *a)*, que no quería decir lo que dijo, o *b)*, que no entendía aquello que atacaba. Jaspers adopta la segunda manera cuando observa —como al descuido, se puede creer— que Nietzsche «jamás penetró o comprendió las profundidades de la teología cristiana». Walter Kaufmann prefiere generalmente la primera manera, más prudente. Al estudiar la cuestión de «el repudio de Cristo por Nietzsche», sugiere, entre un gran número de angustiosos esfuerzos para andar con tacto, que lo que Nietzsche «denuncia no es el cristianismo sincero, sino el falto de sinceridad..., lo que propone a cambio de él puede muy bien estar más cerca del cristianismo que lo que denuncia como "cristiano"».

El problema es menos agudo hoy día, en que atacar al cristianismo está considerado innecesario o poco caritativo, anticulto y, naturalmente, superficial; pero el caso de Wallace Stevens es instructivo. Stevens escribe como lo hacen hoy día muy pocas criaturas, como un ateo convencido. No discute; hace algo mucho más destructivo, diciendo simplemente, una y otra vez —y «diciéndolo» con todo el poder persuasivo de un gran poeta—, lo feliz que se siente la tierra cuando se ve liberada del Dios cristiano:

It seems
As if the health of the world might be enough.

It seems as if the honey of common summer
Might be enough, as is the golden combs
Were part of a sustenance itself enough,

As if hell, so modified, had disappeared,
As if pain, no longer satanic mimicry,
Could be borne, as if we were sure to find our way (29).

Es curioso observar cuán pocos de los comentaristas de Stevens, con la excepción de Frank Kermode, han tomado en serio su rechazo del cristianismo. También vale la pena hacer notar que el libro de Kermode sobre Stevens está considerado hoy día como «pasado de moda».

(29) *Parece / Como si la salud del mundo pudiera ser suficiente. / Parece como si la miel del común verano / pudiera ser suficiente, como si los dorados panales / Fueran parte de un sustento por sí mismo suficiente, / Como si el infierno, así cambiado, hubiera desaparecido. / Como si el dolor, al no ser ya un remedio satánico, / pudiera ser soportado, como si estuviéramos seguros de hallar nuestro camino.*

La crítica se ha vuelto hacia cuestiones de más importancia, prefiriendo no luchar con este ángel tan especial.

Los versos de Stevens nos vuelven a Góngora. Ambos poetas pueden ser considerados como pertenecientes a la misma tradición espiritual. Ambos compusieron una parte de la necesaria poesía de la tierra, ambos escribieron las palabras que podían contribuir a «devolver a la tierra su objetivo y al hombre su esperanza» y lograr «redimir a la realidad de la maldición echada sobre ella por el ideal que ha prevalecido hasta ahora». Si Stevens tiene importancia ahora, Góngora (menos directamente) también debería tenerla.

Esto puede dar la impresión de que se espera demasiado de la poesía. Porque, ¿acaso no nos ha abandonado? Empezamos hace unos cien años a pedirle que nos salvara y aquí estamos tan faltos de salvación como siempre. Tal vez, aunque nos lo tomamos muy en serio, lo hacemos con una clase de seriedad que no es la adecuada. Nuestras costumbres críticas no le permiten enseñar y, sin embargo, la poesía, cuando no está entreteniendo (cosa muy conveniente a ella), está siempre enseñando, es, siempre, en el sentido de Milton, doctrinal y ejemplar. Cuando Stevens canta la bondad del mundo sin Dios, suponemos que debe estar diciendo algo mucho más complicado. Al igual que los alegóricos, desatendemos la superficie (no la superficie verbal, que se nos ha enseñado a escrutar, sino la superficie enunciativa) para ocuparnos de las abstrusas insinuaciones subyacentes. Pero tal vez esto sea lo que verdaderamente está diciendo Stevens..., con los rodeos necesarios para la recepción de una doctrina tan difícil.

La poesía no puede salvarnos, pero los poetas podrían hacer mucho para que nuestra mente y nuestros sentidos regresaran al natural objeto de su amor. Desear una restauración de la piedad natural, ahora que la tierra ha sido profanada aparentemente más allá de toda redención, pudiera parecer una empresa desesperada. Y, sin embargo, puede haber base para la esperanza, paradójicamente, en la misma extensión y enormidad del ultraje que estamos cometiendo. Contemplar una hilera de árboles florecientes derribados por la excavadora para dejar sitio a un nuevo tramo de la carretera; conducir por esa misma carretera pasando sobre los animales atropellados por personas que no iban a ningún sitio determinado; que incluso se nos ofrezca, en vez de pan, pulpa de celulosa con el sabor y el tacto del algodón en rama..., estas experiencias diarias creo que podrían ser elevadas desde su sentido negativo de violación a un sentido positivo de qué es lo que está siendo violado. De tales semillas pudiera crecer un respeto por las

formas naturales y por esas antiguas creaciones de la mano del hombre que están impregnadas de su sentido de lo sagrado. Sería un trabajo largo, penoso y —como se apresuraría a observar el enemigo— ingenuo. Resuena la risa de sus amigos en mis oídos mientras escribo esto. ¿Realmente tiene usted que volver a la edad de piedra?, me preguntaría. De todo esto se ha ocupado mucho mejor mi sistema. Y, de todos modos, ahora que hablamos de religión, ¿por qué no se une usted a mí contra las fuerzas del moderno materialismo?

En tales momentos de duda y desaliento es cuando los poetas podrían brindarnos su ayuda. Abramos Homero casi por cualquier página, y si leemos con la intensidad suficiente, nos encontraremos con una epifanía, una revelación de la energía sagrada encerrada en los contornos de un objeto natural o de una criatura viva. En el mundo de Homero, escribe un crítico alemán, «lo divino no está sobrepuesto como un poder soberano sobre los acontecimientos naturales; es revelado en las formas de lo natural, como su auténtica esencia y ser» (30). Después del reconocimiento, el acto de la celebración. Y para ello no tenemos que volver a Homero, pues el moderno poeta norteamericano que he citado tan a menudo nos ofrece, con palabras de arcaico esplendor, el texto adecuado:

Supple and turbulent, a ring of men
Shall chant in orgy on a summer morn
Their boisterous devotion to the sun,
Not as a god, but as a god might be,
Naked among them, like a savage source.
Their chant shall be a chant of paradise... (31).

Es conmovedor pensar que se haya compuesto poesía religiosa como ésta en nuestra época y en el país más industrializado del mundo. Y no menos conmovedor captar el eco de voces más antiguas tras la voz del gran norteamericano..., el anónimo poeta homérico, por ejemplo,

---

(30) WALTER F. OTTO: *The Homeric Gods* (Boston, 1954), 7. BLAKE lo expresó aún mejor: «Los antiguos poetas animaban todos los objetos sensibles con dioses o genios, dándoles sus nombres y adornándolos con las cualidades de los bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones y cualquier cosa que sus múltiples y ampliados sentidos podían percibir» *(The Marriage of Heaven and Hell —El desposorio del Cielo y el Infierno—*, lámina 11). BLAKE prosigue describiendo desaprobatoriamente la institucionalización del sentido religioso que llevó a la creación de «formas de culto sacadas de relatos poéticos... De esta suerte los hombres se olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano». Esto pudo haber parecido que era lo que convenía decir entonces; pero la creencia de POUND de que «nuestra época ha ensombrecido los misterios al dar una excesiva importancia al individuo» es una afirmación que resulta hoy día más pertinente.

(31) *Agil y turbulento, un corro de hombres / cantará orgiásticamente en una mañana de verano / su clamorosa devoción al sol, / No como un dios, sino como un dios podría ser, / desnudo en medio de ellos, como una fuente salvaje. / Su canto será un canto del paraíso...*

que habló del «padre de los dioses y de los hombres bailando en medio de ellos».

Las primeras semillas, el reconocimiento de lo sagrado en el dévastado paisaje de nuestro mundo, tendrán que proceder de nosotros mismos. Pero los poetas podrían adelantar su llegada y suministrarnos las formas del culto. Toda poesía es, desde el punto de vista del enemigo, una actividad profana —o sea, desde el punto de vista que aquí proponemos, una actividad sagrada—, incluso la poesía que parece ponerse de su parte. (Auerbach llamaba al Dante *Dichter der irdischen Welt.)* La poesía está enamorada del mundo, incluso cuando parece negarlo. Pero los poetas que más podrían ayudarnos son los de la tradición mediterránea —Homero, en primer lugar, y Píndaro, si tenemos la suerte de saber algo de griego—. El genio mediterráneo jamás ha retirado su pleito homenaje a la brillantez del mundo visible, e incluso hoy día, a pesar de la creciente industrialización, los objetos naturales han conservado allí algo de su aspecto sagrado. Resulta significativo que Pound, que ha hecho tal vez más que ningún otro escritor moderno para suministrarnos las formas de una auténtica religión natural, haya pasado la vida en Italia.

Lo que yo afirmo de Góngora es que pertenece a esta clase de poetas. Sus manierismos formales, la intensa estilización que asusta a muchos lectores, el poder soberano con que domina todos los artificios de la poesía clásica y renacentista..., todo ello podría parecer que lo relega a su propio período histórico. Pero emplea todos esos trucos del oficio como nadie lo hizo antes, para ofrecernos una visión de la naturaleza, incorrupta y que a sí misma se renueva, existiendo por propio derecho y en su propio y eterno girar. Poco tiene que decir acerca de la suerte del hombre; nada conoce de nuestras perplejidades. Pero al recrear la imaginería del paraíso, el paisaje

del mejor mundo, del candor primero,

también él ha participado en la tarea de redimir la realidad de la maldición que el enemigo ha echado sobre ella.

Traducido del inglés por
Carlos R. de Dampierre

D. S. Carne-Ross
The National Traslation Center
2621 Speedway
Austin, Texas 78705 (USA).