

DISCUSIONES Y POLÉMICAS EN TORNO A GÓNGORA Y EL BARROCO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE

GUSTAVO NANCLARES

University of California, Santa Barbara

El 11 de septiembre de 1923, dos días antes del golpe del general Miguel Primo de Rivera, varios escritores e intelectuales se reunían en Madrid para rendir homenaje a Stéphane Mallarmé en el veinticinco aniversario de su muerte. Entre los asistentes se encontraban José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín y Mauricio Bacarisse, a los que se añadía el mexicano Alfonso Reyes. Azorín, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna habían excusado sus respectivas ausencias. El segundo volumen de la *Revista de Occidente* dedicó varias páginas a dar cuenta del acto, bajo el significativo título de «El silencio por Mallarmé. Encuesta sin trascendencia».

Existen importantes puntos de contacto entre el mencionado homenaje a Mallarmé y el que se rindió en 1927 a la memoria de Góngora. Los poetas franceses del arte puro profesaron gran devoción al autor de las *Soledades* y a ellos se debe en parte —como a Rubén Darío— el creciente interés de los años veinte por su obra, pese a que Dámaso Alonso insistiera en que su conocimiento de la poesía gongorina no pasó de ser superficial¹. La mayor

¹ Dámaso limita el conocimiento de Góngora que pudieron tener Verlaine y Mallarmé, y considera que Darío fue un lector superficial de las *Soledades* y el *Polifemo* («Góngora y la literatura» 547-71). Elsa Dehennin llega a una conclusión semejante a la de Dámaso Alonso (52). Gerardo Diego, por su parte, otorga gran relevancia a la labor de Darío y los franceses en la recuperación y rehabilitación de Góngora (*Antología* 70).

parte de los autores que estuvieron presentes en el homenaje a Mallarmé desempeñaron un papel destacado en la preparación del tricentenario². De todos ellos, Eugenio d'Ors es el primero que escribe sobre el barroco, proponiendo una reconsideración global de éste. Antes que él, diversos autores franceses y alemanes habían sugerido una interpretación más indulgente de Góngora y el barroco español en obras que tuvieron relativa influencia en España, a pesar de la opinión de Machado, que en 1928 afirmaba que «el concepto de lo barroco dista mucho del que han puesto de moda los alemanes en nuestros días, y que —dicho sea de paso— bien pudiera ser falso, aunque nuestra crítica lo acepte, como siempre, sin crítica, por venir de fuera» (358). Dámaso Alonso, por el contrario, consideraba en 1927 que «la lección gongorina traducida del francés fue enseguida aceptada por una generación sedienta de novedades, ansiosa de descubrir aspectos vírgenes de la sensibilidad y artistas *raros* y *exquisitos*» («Góngora y la literatura» 560). La discusión en torno al barroco a finales de los años veinte funcionó como catalizador de numerosas visiones antagónicas no sólo de la poesía, sino del arte en general, su función en la sociedad y el papel del intelectual y del artista. Fue, aunque a veces de forma soterrada, la versión autóctona de discusiones de más amplio alcance generadas a rebufo de la Gran Guerra y la Revolución Rusa que se plasmaron en las reflexiones teóricas de Lukács sobre la novela, la obra de la *Lost* y la *Angry Generations*, las diatribas de las vanguardias, la literatura europea pacifista de entreguerras, y las discusiones en torno al formalismo y el arte de la revolución en la Rusia Soviética.

En su libro *Lo Barroco*, D'Ors incluye «La querrela de lo barroco en Pontigny», donde revisa las discusiones en torno a este concepto que durante diez días del año 1920 reunió a un grupo de intelectuales en la abadía cisterciense del mencionado rincón

² Alfonso Reyes había comenzado su labor de erudición filológica hacia 1911, y en 1927 publicó sus *Cuestiones gongorinas*. Asimismo, se comprometió a editar las *Letras* de Góngora, aunque no llegó a terminarlas. Ortega y Gasset publicó desde la editorial de su revista cuantas ediciones y trabajos en honor de Góngora prepararon los organizadores del homenaje. Moreno Villa, según relata la «Crónica del centenario» de *Lola*, era el responsable de recopilar y editar una serie de dibujos relacionados con el poeta cordobés. Bacarisse, Bergamín y Marichalar participaron con diversos artículos en el número especial de *La Gaceta Literaria* del 1 de junio de 1927, dedicado a Góngora, como también hicieron Reyes y Ortega. Díez-Canedo hizo lo propio en la *Revista de las Españas*.

de la Borgoña. D'Ors otorga a lo barroco el estatuto de categoría estética constante y ubicua, llamada por él *eón*, que se define no tanto por las coordenadas y peculiaridades históricas, estéticas e ideológicas que definen el arte español del siglo xvii, sino por ciertas estructuras y tendencias atemporales que pueden rastrearse en infinidad de periodos y lugares. Su propuesta tuvo el inconveniente de llevar demasiado lejos el alcance de lo barroco, toda vez que pretendió ver huellas de él en casi toda manifestación artística y cultural, desde el arte bizantino a las vanguardias. Sus ideas, pese a todo, tuvieron la virtud de revalorizar tanto la tendencia como a los autores del barroco histórico español, además de atraer la atención sobre ese retorno a las formas barroquizantes que practicaban por entonces los autores de la llamada generación del 27. Este interés de los poetas vanguardistas por el autor de las *Soleidades* se debía, según D'Ors, a cierto afán reivindicativo de una figura tantas veces denostada: «Góngora era, para nuestros jóvenes compatriotas, lo que pudiéramos llamar, a la Verlaine, el «poeta maldito» condenado por la torpe injusticia de los filisteos» (68).

La nómina de *filisteos* que habían criticado o ignorado la obra del poeta cordobés es considerable. En 1903 la revista *Helios* recogía en sus páginas una encuesta sobre la poesía de Góngora entre cuyos participantes se encontraba Miguel de Unamuno, que reconocía que su primer acercamiento a la poesía gongorina se había producido como consecuencia de la pregunta planteada por la revista. El resultado de tal acercamiento resultó infructuoso: «A los cinco minutos estaba mareado... aquellas violentas transposiciones, aquel hipébaton, con el cual no hay rima que resista, aquellas alusiones mitológicas, todo aquello me impacientaba y acabé por cerrar el libro y renunciar a la empresa» (cit. Dehennin 31). Su conclusión era taxativa: «Poetas hay, ya en nuestra lengua, ya en otras, que creo me darán más contento que Góngora y me costará menos leerlos. Me quedo, pues, sin Góngora» (cit. Alonso, «Góngora y la literatura» 567). Según cuenta Dámaso Alonso, cuando veinticuatro años después —en 1927— los jóvenes promotores del homenaje se dirigieron a las figuras más destacadas de la cultura española con el fin de recabar sus testimonios y opiniones, la respuesta que obtuvieron de Unamuno consistió en «las mismas ideas, aunque expresadas esta vez en tono más templado y respetuoso» («Góngora y la literatura» 567).

En efecto, en el número que *La Gaceta Literaria* dedicó al poe-

ta cordobés el 1 de junio de 1927, los editores decidieron incluir algunos fragmentos de las cartas en las que Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y Antonio Machado se disculpaban por no corresponder a la invitación que la revista les había cursado. Machado decía no tener tiempo, Baroja —emulando a Quevedo— se enfrascaba en una discusión sobre la ascendencia semítica de Góngora, mientras que Valle-Inclán aducía falta de sintonía con su poesía: «Releí a Góngora hace unos meses —el pasado verano— y me ha causado un efecto desolador, lo más alejado de todo respeto literario. ¡Inaguantable! De una frialdad, de un rebuscamiento de precepto...» («Valle-Inclán» 1). Unamuno se justificaba de modo semejante: «no he tenido ocasión de comprender, ni menos de consentir a Góngora. Lo leí, algo de prisa y flojamente, y como por cumplir un deber de poeta español [...], pero se me escapó y no logré congeniar con él, con Góngora. Sigue, pues, siendo para mí un desconocido» («Unamuno y Góngora» 1). Unamuno se despedía amablemente e incluso se ofrecía a enviar a los editores de la revista «cualquier otra cosa, una poesía mía o cosa así» («Unamuno y Góngora» 1). La carta, de carácter privado, estaba fechada en febrero de 1927, y es probable que Unamuno no esperara encontrársela en la portada del homenaje publicado tres meses más tarde. Sin embargo, ésta no sería su única sorpresa. En el mismo volumen, una página después de su misiva, aparecía un artículo firmado por Dámaso Alonso en el que el joven crítico arremetía con dureza contra todos aquéllos que habían repudiado la obra de Góngora acusándola de «obscura». Dámaso distingue cuatro grupos de detractores: los que no han leído a Góngora, los que lo han leído en malas ediciones, los que lo han leído sin tener un buen conocimiento de la lengua, y los que no pueden comprender a Góngora «por ser, fundamentalmente, incapaces de comprensión poética» («Góngora y Ascálafo» 2). Para Dámaso el último caso es «el más triste» y no le duelen prendas a la hora de definirlo:

Hemos encontrado, por fin, al verdadero Ascálafo, ave nocturna y de mal agüero. Para él —no podía ser de otro modo—, Góngora resulta totalmente indescifrable. Será un antigongorino nato. No porque entienda a este poeta menos que a los otros grandes poetas españoles —ya que, por lo que se refiere al valor poético, es incapaz de comprender a ninguno—, sino porque a su congénita vulgaridad, repugna, especialmen-

te, todo lo que en Góngora hay de extraordinario, de extravagante. Éste es, pues, el búho, *el deforme fiscal de Proserpina*, cicatero rebuscador de granos de granada, condenado eternamente a la monstruosidad, a la torpeza y a la noche. («Góngora y Ascáfo» 6)

¿Pensaba Dámaso en Unamuno al escribir estas palabras? El epistolario de Gerardo Diego durante los meses del homenaje, recopilado y editado por Gabriele Morelli, nos ofrece algunas pistas sobre la identidad oculta tras la referencia a Ascáfo. En carta personal a Gerardo Diego —coordinador del homenaje— del 1 ó 2 de abril de 1927, Dámaso daba cuenta de la edición de las *Solledades* que acababa de terminar y hacía referencia al prólogo «poco personal y bastante razonable» que le había añadido. Pese a todo, afirmaba, «eso no impedirá que Ascáfo y C[ía]. me pongan verde». Y proseguía:

A propósito: yo pensaba escribir un artículo capadito —filológico— en la *RFE* (República Federal Española): una cosa informativa diciéndole al Justo García: Vd. se ha equivocado en esto y en esto (Vd. se ha equivocado en todo), y otro agresivo en *La Gaceta Literaria*. [...] En último caso aunque los dos rebatamos las afirmaciones concretas de D. Judas (digo, Don Justo), lo mismo da: repito que lo que interesa es *la mayor difusión posible* de la defensa gongorina: el evitar que los Hurtado, Northrup y sucesores de Fitzmaurice metan definitivamente en sus necrópolis toda esa mierda. (Morelli 56-58)

El artículo «agresivo» para *La Gaceta Literaria* es sin duda el mencionado «Góngora y Ascáfo», y el «D. Judas (digo, Don Justo)» es una referencia explícita al crítico Justo García Soriano. Gabriele Morelli considera que «Góngora y Ascáfo» está dirigido a este mismo crítico, que en 1926 había publicado un trabajo titulado «Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo» en el que reivindicaba a este autor como precursor del culteranismo gongorino³. En efecto, Dámaso echa pestes del artículo en su carta a Gerardo Diego. Pese a todo, y asumiendo que Morelli puede estar en lo cierto, Dámaso se refiere en su carta a «Ascáfo y C[ompañía]», y parece bastante claro que Unamuno —como Valle-Inclán y otros— podía encajar perfectamente en esa

³ García Soriano se reafirmaba en su tesis en el artículo «Reivindicaciones», incluido en el número-homenaje de *La Gaceta Literaria*.

cohorte de seguidores del delator de Proserpina a los que la poesía de Góngora resultaba ilegible. De hecho así debió de considerarlo el bilbaíno, a quien no gustaron ni el homenaje a Góngora, ni el número especial de *La Gaceta Literaria*, ni el artículo de Dámaso.

Aquel año de 1927 Unamuno se encontraba en su exilio de Hendaya, desde donde daría a las prensas argentinas la versión comentada y definitiva de *Cómo se hace una novela*. En dos de estos comentarios, el autor se refiere a la cuestión del gongorismo y la poesía pura. La bilis que rezuman sus críticas se debe en parte a la escasa estima que sentía por Primo de Rivera, responsable de su destierro en Fuerteventura y posterior exilio en Francia. Tras recibir el número de *La Gaceta Literaria*, Don Miguel abandona el tono «templado y respetuoso» al que hacía referencia Dámaso:

Y ahora en estos días mismos de principios de junio de 1927, cuando la tiranía pretoriana española se ensoece más y el rufián que la representa vomita, casi a diario, sobre el regazo de España las heces de sus borracheras, recibo un número de *La Gaceta Literaria* de Madrid que consagran a Don Luis de Góngora y Argote y al gongorismo los jóvenes culte-ranos y cultos de la castrada intelectualidad española. (104)

Unamuno apunta aquí la crítica más utilizada contra el gongorismo, a saber, el carácter antirrealista y escapista que atribuían diversos autores al manierismo estetizante de la poesía de Góngora y de sus nuevos seguidores. En este sentido, ponía sobre el tapete la polémica entre los defensores de una literatura de corte popular y social, y quienes en su valoración del arte otorgaban más importancia a la impresión estética e intelectual, en muchos casos inalcanzable para buena parte de los lectores. El análisis y espaldarazo teórico de esta tendencia lo había proporcionado Ortega y Gasset en su muy discutido ensayo *La deshumanización del arte* de 1925. Aquel mismo año, Unamuno había incluido en el primer original de *Cómo se hace una novela*, que vería la luz en francés al año siguiente, una referencia a su actividad creadora e intelectual de signo claramente opuesto a las ideas defendidas por Ortega. Afirmaba Unamuno:

Existen desdichados que me aconsejan dejar la política. Lo que ellos con un gesto de fingido desdén, que no es más que

miedo, miedo de eunucos o de impotentes o de muertos, llaman política y me aseguran que debería consagrarme a mis cátedras, a mis estudios, a mis novelas, a mis poemas, a mi vida. No quieren saber que mis cátedras, mis estudios, mis novelas, mis poemas son política. Que hoy, en mi patria, se trata de luchar por la libertad de la verdad, que es la suprema justicia, por libertar la verdad de la peor de las dictaduras, de la que no dicta nada, de la peor de las tiranías, la de la estupidez y la impotencia, de la fuerza pura y sin dirección. (113-14)

Si en 1925 Unamuno había hablado del «miedo de eunucos o de impotentes», en 1927 repite la metáfora al referirse a los jóvenes poetas de *La Gaceta Literaria* como «la castrada intelectualidad española». Su postura parece más condicionada por la coyuntura política española y su destierro en Hendaya, que por cualquier otra consideración de índole literaria. Él mismo así lo corrobora cuando afirma que «todo ese homenaje a Góngora, por las circunstancias en que se ha rendido, por el estado actual de mi pobre patria, me parece un tácito homenaje de servidumbre a la tiranía, un acto servil y en algunos, no en todos ¡claro! un acto de pordiosería» (112). Su crítica alcanza también a Góngora y a quienes tratan de seguir sus peculiaridades estilísticas. Recogiendo un eco de las acusaciones de nihilismo que Menéndez Pelayo había arrojado sobre el poeta áureo, Unamuno afirma que «toda esa poesía que celebran no es más que mentira. ¡Mentira, mentira, mentira...! El mismo Góngora era un mentiroso» (112).

En la misma línea que Unamuno, aunque de forma más atemperada, Antonio Machado ofrece una revisión crítica del barroco en su *Cancionero apócrifo*, incluido en la edición de sus *Obras completas* de 1928. El año anterior había declinado participar en el homenaje de *La Gaceta Literaria* aduciendo falta de tiempo: «Por mi desdicha, no tengo tiempo que dedicar a trabajos tan de mi gusto como ese que ustedes me proponen. Todo el día me ocupan clases, prácticas, repasos, etc., en el Instituto» («Antonio» 1). Es difícil no ver cierta ironía en sus palabras, sobre todo a tenor del juicio marcadamente negativo que vierte sobre el barroco un año más tarde. En efecto, Machado critica la ausencia del tiempo y del palpito vital en la poesía del barroco, su enajenación de lo popular: «la poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones. Es —como todo o casi todo nuestro

barroco literario— escolástica rezagada» (357). En este sentido, la poesía del barroco se caracteriza por «un tránsito de lo vivo a lo artificial, de lo intuitivo a lo conceptual, de la temporalidad psíquica al plano intemporal de la lógica» (358). Al analizar las particularidades estilísticas de la poesía barroca, Machado incide en las mismas críticas planteadas por Unamuno y rechaza su «metaforismo conceptual, ejercicio superfluo y pedante del pensar y del sentir, que pretende asombrar por lo difícil, y cuya oquedad no advierten los papanatas» (358). En estrecha sintonía con el airado alegato unamuniano, que reclamaba mayor atención sobre los problemas reales de España, cada uno de los siete aspectos que el sevillano critica de la estética barroca está relacionado, en último término, con la ruptura entre una poesía de gusto popular, accesible a todos los lectores y atenta a las inquietudes y realidades humanas, y un arte puro entregado al alambicamiento, la estilización y la filigrana. De ahí su conclusión: «Claro es [...] que el talento poético de Góngora y el robusto ingenio de Quevedo, Gracián o Calderón son tan patentes como la inanidad estética del culteranismo y el conceptismo» (359).

Los autores anteriores a la vanguardia, y especialmente los que tradicionalmente han sido agrupados bajo el discutido epígrafe de generación del 98, nunca transigieron con la poesía gongorina. Elsa Dehennin, que ha dedicado un libro a la influencia de Góngora en cuatro poetas de la generación del 27, afirma que Góngora «s'est trouvé mêlé, malgré lui, à une nouvelle querelle littéraire, opposant une fois de plus les traditionnalistes aux progressistes, les hommes de Quatre-vingt-dix-huit aux Modernistes» (28). Sin embargo, no parece que la polémica fuera realmente una querrela entre tradición y modernidad, toda vez que las propuestas de Unamuno o Machado eran acogidas por otro sector de jóvenes escritores fuertemente implicados en la lucha contra la dictadura como mucho más progresistas y modernas, al menos en el terreno político y social, que el gongorismo de los poetas vanguardistas. Creo, sin embargo, que la autora acierta con la clave de la polémica cuando afirma que los del 98 «n'ont pas su se pencher sur un poète qui n'apporte aucune solution a leur crise morale» (28). En efecto, es precisamente esta ausencia de preocupaciones morales la que fascina a los jóvenes poetas españoles de entreguerras. Los años veinte y la generación de vanguardia son un oasis de despreocupación entre el hondo pesimismo de la generación

anterior, surgida del desastre colonial, y las fuertes tensiones sociales generadas hacia finales de los años veinte, intensificadas con la caída de Primo y la proclamación de la República, que desembocarían en la guerra civil. En tal contexto surge el desinterés de las vanguardias por la escritura inmediatamente anterior. De ahí también, como apunta Dehennin, las acusaciones de nihilismo, frivolidad, vacuidad, intrascendencia con que los Unamuno, Menéndez Pelayo y otros adjetivan la obra de Góngora (y la de sus jóvenes seguidores). Las acusaciones de castrados y eunucos que hemos visto más arriba pueden entenderse así como una referencia a la esterilidad, a la ausencia de fruto, de enseñanza moral y de adoctrinamiento didáctico, que es característica de la poesía de vanguardia, y van dirigidas a la línea de flotación de movimientos como el *creacionismo* de Huidobro, que disfrutó de gran predicamento en la primera hornada de poetas vanguardistas en España.

La opinión de Unamuno y Machado era compartida en 1927 por un grupo importante de jóvenes intelectuales caracterizados por su decidida implicación en las luchas sociales y políticas contra la dictadura, que veían en el homenaje a Góngora y en el modo en que se había llevado a cabo una forma de condescendencia con el régimen. De hecho, el movimiento de las vanguardias era considerado por autores como José Díaz Fernández, Joaquín Arderius, Ramón Sender y César Muñoz Arconada —agrupados en torno a la revista *Post-Guerra* y fuertemente influidos por la literatura pacifista europea de entreguerras— una distracción de señoritos, una corriente reaccionaria enfrascada en sus metáforas y de espaldas a toda realidad humana. De ahí que Díaz Fernández acuñara el término alternativo de «literatura de avanzada», propuesta con que pretendía fusionar las innovaciones estéticas y formales de la vanguardia con una literatura de fondo social y revolucionario. Como ha señalado Víctor Fuentes, a reforzar la identificación entre el gongorismo y la reacción ideológica contribuía el hecho de que algunos de los implicados en el homenaje —Giménez Caballero, Ledesma Ramos, Guillén Salaya— militaran abiertamente en las filas del fascismo («Polémicas» 315). Éstos, por otra parte, no perdieron la ocasión de explotar el homenaje en beneficio propio. Tal es el caso de Ernesto Giménez Caballero, que el 26 de julio de 1927 publicaba en *El Sol* de Madrid un artículo titulado «Gerardo Diego, poeta fascista» en el que,

a modo de conclusión de los actos del tricentenario, mantenía un interrogatorio militar ficticio con uno de sus principales promotores, Gerardo Diego. El modo en que *Gecé* describía al santanderino es elocuente:

Gerardo Diego dentro de la celda alarga el brazo diestro, todo tenso, para saludarnos. Mientras el izquierdo, caído a lo largo del cuerpo, mantiene en su extremidad —convulso— una cartuchera de métricas clásicas, recién disparadas y humeantes aún. [...] Permanece en pie, encuadrado como un místico, como un soldado, lleno de una exaltación contenida que despierta respeto en quien la contempla. Gerardo Diego, viste pantalón gris verdastro. Una faja negra. Y una camisa-jersey del mismo color. (216)

El atuendo y saludo fascistas, el confinamiento carcelario, el tono grandilocuente y el uso de jerga militar, apuntan claramente a un intento de fascistización del movimiento gongorino. A esto hay que añadir afirmaciones de Giménez Caballero que vinculan a Diego directamente con el régimen dictatorial de Primo de Rivera: «Cuando usted publicó, en 1925, *Versos Humanos*, [...] le ascendieron a la simpatía oficial del estado, con un premio solemne», palabras que vienen a corroborar la observación de Víctor Fuentes de que «en la glorificación del centenario de Góngora [...] estuvo también presente la mano de la política cultural del régimen de la dictadura» («Polémicas» 314). La respuesta al artículo de *Gecé* no se hizo esperar. Cinco días después, Ernesto López-Parra publicaba en *El Liberal* un artículo titulado «Los innovadores» en el que acusaba recibo de la identificación de Gerardo Diego con el fascismo, reclamaba la figura de Unamuno como baluarte de la lucha contra la dictadura y concluía a propósito de la generación de vanguardia:

en el fondo todos estos jóvenes de la minoría selecta, intelectuales universitarios —recordad la frase despectiva de Unamuno—, no eran más que señoritos luises con aficiones irrefrenables al «deporte» de las letras. [...] Trajeron a su época el lastre de la educación primaria en los colegios de jesuitas y toda la cursi erudición de las capitales de segundo y de tercer orden donde nacieron. Casi toda esta señoritada horrida de retaguardistas que invade Madrid nos vino de provincias como una lepra distinguida... [...] Y ahora [...] se atreven a hablar claro, no tienen inconveniente en hacer un acto de fe en el homenaje a Góngora, que les sitúa dentro de las juven-

tudes católicas de España. No se les ocurre otro medio más «literario» y renovador para honrar la memoria del poeta del *Polifemo* que dedicarle un funeral, al que asisten silenciosos y contritos. (220)

El funeral era la misa que habían celebrado en honor de Góngora varios de los homenajeadores, entre ellos Gerardo Diego, como él mismo aclara en el artículo «El señorito Góngora o una víctima del fascismo», publicado en el suplemento *Lola* de enero de 1928, en el que responde a López-Parra y trata de zanjar la polémica en torno a su filiación fascista: «Conste, pues, que yo no soy fascista ni en política ni en arte ni en nada» (223). Diego aprovecha también la ocasión para desmentir la pretendida uniformidad política, ideológica o religiosa de los promotores del homenaje y de los autores de la vanguardia: entre ellos hay capitalinos y de provincias, ricos y pobres, católicos y agnósticos, y todo lo que les unió en torno al homenaje fue, en esencia, el gusto por la poesía y la figura de Góngora. Si es cierto que algunos honraron a Góngora con una misa, otros lo hicieron bañando con sus micciones la fachada del edificio de la Real Academia. Pese a todo, los jóvenes revolucionarios siguieron viendo en los vanguardistas una columna de la reacción, y los autores fascistas siguieron reclamando la figura de Góngora para sí. Guillén Salaya, en un artículo publicado en *El Sol* el 1 de agosto de 1928, un año después del centenario, todavía reivindicaba la figura del autor de las *Soledades* como guía de las huestes fascistas:

La exaltación de Góngora, el poeta católico y romano, netamente romano, me hace ver que la juventud española ha presentido ese momento dubitativo y con fuerte alegría y recio paso de legionario ha tomado la senda que conduce, guiándose por la clara estrella latina, a la nueva Europa, despertada, una vez más, por las rojas auroras de Oriente. (cit. Fuentes, «Polémicas» 315)

La discusión nunca quedó del todo zanjada, y las acusaciones siguieron sucediéndose en las páginas de diversos medios adscritos a uno u otro credo ideológico. Por otra parte, un año después del homenaje a Góngora, en 1928, se cumplía el primer centenario de la muerte de Francisco de Goya, circunstancia que reavivó la polémica entre un arte intensamente estilizado y metafórico como el del poeta cordobés, y un arte como el de Goya, más receptivo a las realidades políticas y sociales, especialmente en su

última época⁴. De nuevo, como ocurrió con Góngora, el homenaje sirvió de arma arrojadiza entre los diferentes grupos. Así, Luis Buñuel, empapado de la iconoclastia aprendida en los surrealistas franceses, le escribía por entonces a Pepín Bello, compañero de la Residencia de Estudiantes: «Hay que combatir con todo nuestro desprecio e ira toda la poesía tradicional, desde Homero a Goethe, pasando por Góngora —la bestia más inmundada que ha parido madre— hasta llegar a las ruinosas deyecciones de nuestros poetillas de hoy» (*Obra* 36). Algunos de los «poetillas» eran también compañeros de la *Resi*, como García Lorca, al que por las mismas fechas Dalí animaba en estos términos: «El día que pierdas el miedo, te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin, el Arte, como se entiende entre los puercos, harás cosas divertidas, horripilantes» (Buñuel, *Obra* 37).

García Lorca había sido uno de los primeros jóvenes en lanzarse a la defensa y rehabilitación del poeta cordobés al pronunciar el 13 de febrero de 1926 una conferencia dedicada a «La imagen poética de Don Luis de Góngora», conferencia que retocó y volvió a pronunciar en 1930 y 1932. El granadino supo ver con acierto la importancia del uso de la imagen poética y la metáfora en el estilo y la estética de la poesía gongorina, que fue su influencia más decisiva en la obra de los nuevos autores. Góngora es para Lorca el responsable de una gran revolución lírica en las letras españolas. El poeta granadino muestra con ejemplos tomados sobre todo de las *Soledades* la fina sensibilidad de la imaginería gongorina, su capacidad para reproducir impresiones sensoriales, su interés en el mundo exterior —percibido por los sentidos— así como la riqueza de su mundo interior y subjetivo. Afirma que las *Soledades* son «el gran poema lírico de proporciones nunca usadas» que «resume todo el sentimiento lírico y pastoril de los poetas españoles que le antecedieron» (120). Como hicieran Dámaso Alonso y otros autores del período, trata de dar respuesta a quienes rechazaron la obra de Góngora por considerarla oscura, ininteligible y vacía de contenido. Para Lorca, la poesía gongorina «peca de luminosa» (112). En la misma línea, Dámaso Alonso afirmaría más tarde que «todo el intento de Góngora va hacia la aclaración y el orden, simplificando el mundo en una estilizada

⁴ Un mes después del homenaje a Góngora, *La Gaceta Literaria* dedica un número al pintor bajo el título «Ante un centenario. Conmemoración de Goya» (1 de julio de 1927).

traducción metafórica de la realidad» («Góngora y la literatura» 572). Lo mismo hace Benjamín Jarnés al afirmar que «Góngora, no tanto se propuso repetir un cuento bello, cuanto inventar un bello idioma. Toda su famosa obscuridad radica en esto: querían leer a Góngora sin conocer su idioma» (2). Antes que ellos, en 1925, en su ya clásica *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre había hablado de una «similitud que nivela a Góngora y Mallarmé en el martirologio de los innovadores: Ambos han sido acusados estúpidamente de abismarse en la oscuridad al no saber conseguir la gloria con sus versos más claros» (308).

En esta misma línea de rehabilitación, Dámaso Alonso ofrece en «Góngora y la literatura contemporánea» un repaso detallado de los diferentes movimientos poéticos españoles en los que se detecta con nitidez la influencia gongorina. Según él, ésta se halla por primera vez en los poetas de vanguardia que proliferan a partir de la Gran Guerra y que se agrupan en torno a la revista *Ultra*. A mediados de los años veinte, la juventud poética proveniente de *Ultra*, la agrupada en torno a *Carmen* —y su suplemento *Lola*— de Gerardo Diego, los seguidores de la *Revista de Occidente* de Ortega o más tarde colaboradores de *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, así como el destacado grupo de poetas andaluces reunidos en torno a *Litoral*, hacían todos ellos gala de su fervor gongorino. Dámaso destaca la confluencia andalucista entre Góngora y dos de sus seguidores declarados: el granadino Federico García Lorca y el gaditano Rafael Alberti. También Francisco Ichaso, cofundador del órgano de difusión de la vanguardia cubana, la recién fundada *Revista de Avance* —entre cuyos editores se encuentra Alejo Carpentier—, en el discurso con que inauguró el acto de homenaje a Góngora celebrado en mayo de 1927 en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana, había señalado la importancia de la revista *Litoral* y el carácter andalucista y sureño de Góngora y sus jóvenes seguidores, cuya nómina ampliaba a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados⁵.

⁵ Uno de los frutos del neobarroco español de los años veinte sería el neobarroco latinoamericano, algo posterior, en cuyos inicios destaca la obra de autores cubanos contemporáneos de Ichaso como José Lezama Lima o Alejo Carpentier. Como afirma Rosario Rexach, «fue Ichaso, así, el paladín del redescubrimiento de Góngora en Cuba que luego tendría tan excelentes continuadores en los poetas de *Orígenes* agrupados en torno a la figura de José Lezama Lima» (594).

La influencia gongorina más importante que Ichaso detectaba en ellos era «aquel barroquismo de expresión, aquel rebuscamiento de vocablos y de imágenes, aquella demofobia en la dicción y aquella pasión desordenada por todas las formas del hipérbaton» (33-34). Algunas páginas antes, Ichaso hablaba de la necesidad de «puntualizar un poco hasta dar con la llave de la demofobia gongorina, que se observa tanto en Góngora como en sus descendientes espirituales, llámense Mallarmé, Rimbaud, Herrera Reisig o Jorge Guillén» (24). El término *demofobia* puede sonar excesivo, pero expresa bien el deseo de aquellos jóvenes poetas de destilar un verso libre de toda ganga en el alambique de la poesía pura, y nos sitúa de nuevo en el centro de la polémica entre los jóvenes de *La Gaceta* y los de *Post-Guerra*. Ichaso afirma que «la característica más señalada del verso actual es el desprecio, no ya del vocablo plebeyo, sino del vocablo que pudiéramos llamar burgués, moneda corriente en el intercambio abstracto del diálogo» (31-32). Lo cierto es que los poetas vanguardistas rechazan toda vulgarización del lenguaje poético, aunque no guardan especiales reservas ante el elemento utilitarista y burgués en la literatura, toda vez que éste forma parte de sus temáticas predilectas. En el tiempo de la máquina, de la industria de guerra, del desarrollo técnico, de la aviación, de la fotografía y el cine, del crecimiento de los grandes núcleos urbanos y de la producción masiva de bienes de consumo, los jóvenes poetas de vanguardia, fascinados por los nuevos aires de desarrollo y modernidad, practican el fútbol y otros *sports* de caballeros y se pasean en sus flamantes autos acompañados por sus muy burguesas amigas de ocasión, como señalaba López-Parra en el artículo que hemos comentado. Uno de los aspectos que caracterizan a la estética e ideología de la vanguardia es precisamente su exclusivismo y autocomplacencia. De ahí que Ichaso afirme que «algunos poetas, como el español Gerardo de Diego, han llegado a insinuar la idea de instituir un lenguaje poético, a modo de clave cifrada, cuya inteligencia sólo sería posible a una comunidad de iniciados, especie de francmasonería literaria, de carácter cerrado y exclusivista» (32). Conviene matizar que esta idea del hermetismo y de un lenguaje para iniciados era precisamente lo que Dámaso Alonso y otros habían combatido al negar las acusaciones de oscurantismo de que era objeto la obra de Góngora. Su intención va más por la línea de la renovación del lenguaje poético, de la superación de las formas ya

gastadas del lenguaje literario. Por otra parte, autores como García Lorca asumieron temáticas de corte popular y trataron de enriquecerlas con un lenguaje poético novedoso que difícilmente se puede definir como «cerrado y exclusivista,» lo cual no evitó las críticas de los autores sociales y revolucionarios contra su obra⁶.

La poesía de Góngora, especialmente el *Polifemo* y las *Soledades*, constituía la fuente de inspiración más valiosa para los jóvenes escritores en su empeño por renovar el lenguaje poético. En este sentido, al igual que hicieran Lorca y Dámaso Alonso, Ichaso señala el uso de la imagen y la metáfora como conexión fundamental entre Góngora y los «liróforos actuales» (37) y llega a afirmar que «*imaginar*, es decir, el acto de crear imágenes, es tal vez el más trascendental del poeta, por cuanto que es el que más lo aproxima al Creador Absoluto, a Dios» (40). Esta referencia a la divinidad creadora apunta al creacionismo como escuela poética y al *dios* de Huidobro como paradigma del poder de transformación y representación artística de la realidad. Las acusaciones de castración e impotencia de Unamuno cobran así nuevo sentido y pueden entenderse como la negación de esa renovación del lenguaje y la experiencia poética a la que aspiraban los jóvenes gongoristas. El crítico cubano señala los problemas que plantea el furor imaginístico llevado al extremo: «una como obsesión de lo desquiciado y de lo absurdo» (44). La idea de la locura, de la pérdida de racionalidad y la escisión entre el artista y el mundo sitúa la discusión de Ichaso en el ámbito del psiquismo humano y del mundo onírico, de la interpretación de los signos y del poder de sugestión de lo simbólico, asuntos que habían atraído la atención de los autores barrocos en el siglo xvii y que en el primer tercio del xx eran objeto de atención por parte del psicoanálisis y de buena parte de las tendencias de vanguardia, especialmente el surrealismo.

El discurso de Ichaso se cierra sobre la idea de la que había partido. La afirmación inicial de que «Góngora fue, esencialmente, un poeta de minorías» (5) queda finalmente reformulada en términos de una «impopularidad congénita de la obra culterana de Góngora» extendida por Ichaso a «la obra de todos los poetas del mundo en la hora presente» (52). Es esta idea de la *demofo-*

⁶ José Díaz Fernández —padre intelectual de la literatura de avanzada— menciona *El romancero gitano* como caso paradigmático del «hurto» de temáticas populares para solaz de las minorías cultas.

bia, presentida por Ortega en *La deshumanización del arte*, la causante del ocaso de la literatura y estética gongorinas en menos de un lustro. Con la caída de Primo de Rivera y la proclamación de la II República buena parte de los intelectuales y escritores españoles se decanta por la vertiente de la literatura social. El texto teórico que recoge de forma más clara esta transición es *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández (1930), cofundador de *Post-Guerra* y uno de los autores que más decididamente había criticado el homenaje a Góngora tres años antes. Sus nuevas propuestas de escritura se definen en buena medida por oposición a las ideas de los gongoristas. Así, afirma que «defender una estética puramente formal, donde la palabra pierda todos aquellos valores que no sean musicales o plásticos, es un fiasco intelectual, un fraude que se hace a la época en que vivimos que es de las más ricas en conflictos y problemas» (73). Poco después dirá, a propósito de la imagen y la metáfora, que son «una creación popular, un elemento que reside en la boca del pueblo. Los nuevos literatos querían arrancarla de esos labios democráticos por donde afluye desde que el mundo es mundo y transformarla para uso de minorías» y menciona la estilización del *Romancero Gitano* de Lorca como caso paradigmático de ese hurto (73-74). Por último, si para Ichaso el poeta podía considerarse un ser *divino* en tanto que participaba de la fuerza creadora de Dios, para Díaz Fernández no es la novedad u originalidad de la imagería lo que diviniza al poeta, sino su poder para adelantarse a los acontecimientos y *a-divinar* el futuro: el poeta «trazará el diseño de la historia que está por escribir, de los movimientos inevitables que han de producirse» (93-94). En la misma línea, Rafael Cansinos-Assens, uno de los padres de la vanguardia y pionero del movimiento ultraísta cuya tertulia del Universal frecuentaban los escritores de avanzada, advertía de los peligros del gongorismo en una entrevista publicada en 1929 en *La Gaceta Literaria*: «Góngora es un bache rocoso en que muchos pueden quedar estancados. (Las carrozas, la custodia, las mitologías teológicas, el Siglo de Oro)» (Arconada 2).

En cuanto a los poetas vanguardistas de los años veinte, para comienzos de la siguiente década estarían ya más o menos separados y dispersos. El fervor gongorino de unos años atrás quedó pronto olvidado. El caso más significativo sería el de Alberti, que pasó de la muy estetizante «Soledad Tercera» de 1927 —en la que

reproducía de forma convincente y a ratos magistral el tono y la forma de las *Soledades* gongorinas— a la poesía revolucionaria de *Consignas* y *Un fantasma recorre Europa* de 1933. Lo dicho y escrito por muchos de ellos en defensa de un lenguaje poético sacralizado, de la imagen y la metáfora como vehículos de creación y expresión de un mundo interior particular y exquisito, la pasión por las sensaciones, el color y los sentidos, quedaba en parte reducido a un juego de juventud sobre el que durante los años treinta debía superponerse la gravedad del compromiso social. En cualquier caso, la revolución lírica de las vanguardias, cuyo baluarte había sido el Góngora del *Panegírico*, las *Soledades* y el *Polifemo*, había quedado asimilada y sus estrategias estéticas habían calado hasta el subsuelo de la nueva poesía.

Las dos actitudes fundamentales de adhesión o rechazo se mantendrían durante muchos años dentro y fuera de nuestras fronteras. Dos décadas después del homenaje a Góngora el poeta californiano Robinson Jeffers reproducía los mismos lugares comunes de oscurantismo e incomprensibilidad y afirmaba que Góngora era ya únicamente recordado como el autor que cedió su nombre a una de las enfermedades de la literatura⁷. Frente a él, Luis Cernuda, uno de los jóvenes autores gongoristas de los años veinte a los que la situación política de los treinta había desplazado hacia la *literature engagée* y el exilio, experiencia cuyo primer fruto sería su poemario *Las nubes*, ofrecía en 1947 una revisión poética de Góngora y le rendía un último y definitivo tributo:

Viva pues Góngora, puesto que así los otros / Con desdén le ignoraron, menosprecio / Tras del cual aparece su palabra encendida / Como estrella perdida en lo hondo de la noche, / Como metal insomne en las entrañas de la tierra. [...] / Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido; / Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado; / Gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con nosotros), / Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada.

⁷ Jeffers afirma: «There was a seventeenth-century Spanish poet named Góngora, a man of remarkable talents, but he invented a strange poetic idiom, a jargon of dislocated constructions and far-fetched metaphores, self-conscious singularity, studious obscurity. It is now only grotesque, but for its moment it was admired in the best circles, and it stimulated many imitators. Then fashion changed, Góngorism [*sic*] was named and ridiculed, and its poet is now remembered because his name was given to one of the diseases of literature» (6).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. «Góngora y Ascálaro». *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 1 y 6.
 —. «Góngora y la literatura contemporánea». *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1960. 540-90.
- Arconada, César María. «Figuras en proyección. Cansinos-Assens». *La Gaceta Literaria* 60 (1929): 1-2.
- Baroja, Pío. «Pío Baroja y Góngora». *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 1.
- Buñuel, Luis. *Obra literaria*. Introd. Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: Herald de Aragón, 1982.
- Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral, 1974.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Prol. Alfonso Pérez Sánchez. Madrid: Tecnos, 1993.
- Dehennin, Elsa. *La Résurgence de Gongora et la Génération poétique de 1927*. Paris: Didier, 1962.
- Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo*. Madrid: Zeus, 1930.
- Diego, Gerardo. «El señorito Góngora o una víctima del fascismo». *Gerardo Diego y el tercer centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*. Ed. e introd. Gabriele Morelli. Valencia: Pre-Textos, 2001. 223-24.
 —. *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- Fuentes, Víctor. «Modernidad, nuevas tendencias y polémicas literarias en la España de los años 20». *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Ed. Mercedes Vidat Tibbits. Newark: Juan de la Cuesta, 1996. 309-21.
- García Lorca, Federico. «La imagen poética de don Luis de Góngora». *Conferencias I*. Ed. e introd. Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1984. 85-125.
- García Soriano, Justo. «Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo». *Boletín de la Real Academia Española* 13 (1926): 591-629.
 —. «Reivindicaciones». *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 6.
- Giménez Caballero, Ernesto. «Gerardo Diego, poeta fascista». *Gerardo Diego y el tercer centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*. Ed. e introd. Gabriele Morelli. Valencia: Pre-Textos, 2001. 215-18.
- Ichaso, Francisco. *Góngora y la nueva poesía*. La Habana: Revista de Avance, 1927.
- Jarnés, Benjamín. «Oro trillado y néctar exprimido». *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 2.
- Jeffers, Robinson. *Poetry, Gongorism and a Thousand Years*. N/P: The Folcroft P, 1949.
- López-Parra, Ernesto. «Los innovadores». *Gerardo Diego y el tercer centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*. Ed. e introd. Gabriele Morelli. Valencia: Pre-Textos, 2001. 219-21.
- Machado, Antonio. «Antonio Machado y Góngora». *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 1.
 —. *Poesías completas*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Morelli, Gabriele, ed. e introd. *Gerardo Diego y el tercer centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Redacción. «El silencio por Mallarmé. Encuesta sin trascendencia». *Revista de Occidente* 2 (1923): 238-56.
- Rexach, Rosario. «Los ensayistas de la Revista de Avance: Francisco Ichaso». *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: U de Toronto, 1980. 593-96.
- Reyes, Alfonso. *Cuestiones Gongorinas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.
- Unamuno, Miguel de. «Unamuno y Góngora». *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 1.
 —. *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba, 1927.
- Valle-Inclán, Ramón María del. «Valle-Inclán y Góngora». *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 1.