

Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española

Góngora and the Spanish Avant-garde: Attraction and Aversion

M^a del Carmen Molina Barea

Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades. Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015
Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 26, 2014, pp. 99-119
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

RESUMEN

El presente trabajo se propone indagar en la ambigua influencia que ejerce Luis de Góngora sobre los jóvenes artistas españoles de las primeras décadas del siglo XX, quienes al mismo tiempo admiran y repudian la obra del poeta áureo. Así, por un lado se pretende articular un análisis pormenorizado de los motivos que condujeron al reconocimiento de Góngora, y por otro, abordar un estudio detallado de las razones que llevaron a criticarlo y desdeñarlo. Con el fin de profundizar en dicha bipolaridad se prestará especial atención a la corriente surrealista y otras filiales de vanguardia, que difieren de la coetánea Generación del 27, la cual secunda sin reservas la revalorización del autor cordobés. No obstante, en este artículo se aspira a superar la prejuiciada dicotomía “Generación del 27 vs. Vanguardias” con objeto de evaluar fielmente la imbricación de tendencias artísticas en cuyo contexto irrumpe el fenómeno gongorino.

PALABRAS CLAVE

Góngora. Generación del 27. Vanguardias. Poesía pura. Metáfora. Imagen múltiple.

ABSTRACT

This paper revolves around the ambivalent influence of Luis de Góngora among young Spanish artists during the first half of the 20th century, whose poetry was simultaneously appreciated and repudiated. Thus, on the one hand, we will try to articulate a detailed analysis of the basis which sustains the revitalisation of Góngora, and on the other hand, we will study the reasons for his criticism. Approaching such bipolarity, this article considers the diverse situation of avant-garde movements in the country, quite opposite to the Generation of '27, which supports directly the approval of the poet. Overall, this essay seeks to overcome the narrow dichotomy “Generation of '27 vs. Vanguardias” in order to appraise fully the artistic interrelations within the creative context in which the phenomenon of Góngora took place.

KEY WORDS

Góngora. Generation of '27. Avant-garde. Pure poetry. Metaphor. Multiple image.

Marco introductorio

*Ironía, ironía. ¡Paradoja de Góngora!
A Góngora no se le entenderá más que mirándole bifrontemente.
E. Giménez Caballero.*

El panorama artístico de la primera mitad del siglo XX español asiste a la peculiar revalorización de una rutilante figura del Siglo de Oro, la de don Luis de Góngora, hasta entonces ampliamente denostada. Restitución que, llamativamente, no vendrá de manos de la Academia, sino de la generación de jóvenes autores que entre los años veinte y treinta inician su andadura entre el poso estético de la tradición y los vaivenes rupturistas de las vanguardias, zarandeados por los ecos del futurismo, dadá, creacionismo y ultraísmo. Artistas que desembocan, por lo general, en las filas del surrealismo o de la Generación del 27. Adviértase que todos ellos, a pesar de ubicarse en distintos frentes estéticos, beben de un mismo ambiente creativo que no conoce parcelas delimitadas, sino fluidas y solapadas hasta tal punto que a veces resulta difícil distinguir una tendencia de otra, al contaminarse entre sí en las obras de sus respectivos representantes. Comparten, pues, un contexto artístico que favorece la fusión de ideas en una época en que las influencias europeas cristalizan gracias al común denominador de instituciones pioneras, de las cuales participa esta joven generación, caso de la Residencia de Estudiantes de Madrid, y de vehículos de difusión referenciales como *La Gaceta Literaria*, *Prometeo*, *Ultra* o *la Revista de Occidente*.

El hecho de que artistas pertenecientes a esta coyuntura revisiten la obra de Góngora se debe sin duda a motivos nada fortuitos, cuya justificación habrá de encontrarse necesariamente en el entorno antes indicado. Las páginas que siguen pretenden desentrañar dichos motivos y esclarecer los elementos que intervienen en que los autores de esta época vuelvan sus ojos hacia Góngora. Abordada en numerosos estudios, es necesario tener presente, sin embargo, que esta revitalización de lo gongorino ha sufrido un importante empobrecimiento en sus matices al ser concentrada principalmente en la Generación del 27, colectivo literario que nace de manera oficial con la celebración del tercer aniversario de la muerte del racionero. No obstante, la constitución de este grupo poético es tan sólo uno -el más célebre, quizá- de los muchos síntomas en que se manifiesta la recuperación de Góngora en esta etapa de la contemporaneidad española. Consecuencia de una angosta perspectiva historiográfica, se ha venido dejando de lado el alcance total del redescubrimiento de Góngora y sus repercusiones en otros autores ajenos al grupo del 27, especialmente relacionados con el ultraísmo y el surrealismo. Cabe decir en este sentido que los escasos trabajos que se han aproximado a Góngora desde las vanguardias adolecen con relativa frecuencia de un tratamiento hilvanado por liviana urdimbre. Es esto justamente lo que se aspira a resolver en estas páginas, por medio de un discurso teórico que complete el hasta ahora conocido.

En esta línea, el presente trabajo busca solventar dichas lagunas y aportar una lectura colateral de las fuentes históricas a la luz de un análisis crítico interdisciplinar. La metodología empleada se encamina hacia la puesta en diálogo de textos no sólo literarios, sino también pictóricos e incluso cinematográficos, para alumbrar un estado de la cuestión integrador en sus múltiples facetas. El acercamiento al estudio de las vanguardias se emprende concretamente desde la perspectiva estético-sociológica de Renato Poggioli (*Teoría dell'arte d'avanguardia*, 1962), que entiende las vanguardias como un fenómeno entreverado y un complejo “centro de ideas y tendencias”. Enmarcada en este panorama, la figura de Góngora se erige en tema candente y en motivo insalvable de debate, ante el cual una respuesta afirmativa o negativa determinaba inclinaciones artísticas y la pertenencia a una línea estética u otra: tradicionalismo o vanguardismo, esteticismo o transgresión. Sin embargo, no queda del todo claro qué bandos, si así podemos llamarlos, se generan en torno a Góngora. Nos hallamos en realidad ante un maremágnum de ideas en el que los jóvenes artistas se esforzaban por encontrar su posición, y en el que, por extensión, los préstamos entre las distintas tendencias estaban a la orden del día. En esta medida nos acogemos a la recomendación de Sánchez Vidal de superar la paupérrima oposición “*vanguardias/generación del 27*”¹, ya

¹ Véase Agustín SÁNCHEZ VIDAL y Luis BUÑUEL, *Luis Buñuel. Obra literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, p. 15.

que ni ésta estuvo exenta de las conquistas de la vanguardias, ni aquéllas quedaron al margen de la moda gongorina.

Lo cierto es que la recuperación de Góngora trajo consigo opiniones y pronunciamientos personales de parte de casi todos los artistas del momento. Una importante mayoría se posicionó a favor del poeta barroco, sobre todo los integrantes de la Generación del 27, aunque al mismo tiempo surgieron también actitudes reacias. Quizá el caso más significativo de este desapego sea el de Luis Buñuel. Mientras su íntimo amigo de la Residencia de Estudiantes, García Lorca, se sumaba a la lista de apoyos de Góngora, Buñuel se desmarca, empero, de dicha senda con rotunda contundencia. En cualquier caso, y como habrá ocasión de comprobar, no resulta del todo improbable rastrear con éxito determinados roces del cineasta surrealista con el autor de las *Soledades*, como ocurre asimismo con otros miembros de la vanguardia. De esta forma, por un lado hallamos autores “pro-Góngora”, y por otro, voces discordantes que, a pesar de todo, no logran evadirse por completo del influjo del cordobés y mucho menos de la polémica que entraña su obra. Lo indudable es que Góngora no dejaba indiferente. Se convirtió en objeto de atención, tanto para admirar como para criticar, para agregarse a sus filas o para alejarse de ellas. La causa de este ir y venir de los artistas atraídos y repelidos por la estrella solar de Góngora se debe especialmente a su intrincada lírica, que reúne aspectos formales y recursos técnicos que encajaban con las preocupaciones estéticas de la época.

En lo que sigue, estudiaremos las razones de esta atracción y aversión suscitadas en torno al poeta culteranista, razones que pueden resumirse en dos polos fundamentales: “claridad” y “oscuridad”, un binomio reiteradamente aludido entre las características adjudicadas al autor del Seiscientos. La organización interna del artículo se vertebra conforme a este esquema básico, jalonado por la dualidad “luz/oscuridad”. Veremos cómo el primer extremo de esta pareja conceptual justifica el nuevo interés por Góngora gracias a la moda de la poesía pura, la frialdad pseudocubista y modernas tentativas de asepsia y “antiputrefacción”. Por su parte, el elemento de oscuridad entablará contactos con la greguería ramoniana y la escritura del joven Buñuel, con los objetos surrealistas y la imagen múltiple creacionista, relacionada asimismo con la paranoico-crítica de Dalí y los preceptos estéticos derivados de Lautréamont. Intentaremos según estos parámetros dilucidar y exponer de forma metódica aquellos aspectos de la obra de Góngora en los cuales tanto los creadores de vanguardia como los del 27 pudieron descubrir paralelismos con su propia producción. Es bien conocida la huella de Góngora en la Generación del 27, pero no lo es tanto en el ámbito vanguardista, ignorándose las causas que operan en una y otro, y sobre todo la finalidad que ambos persiguen en esta contradictoria relación de amor-odio con el poeta barroco.

Góngora en Sevilla: la ambigüedad de sus defensores y detractores

¡Fue un gran año aquel 1927! Variado, fecundo, feliz, divertido, contradictorio.
Rafael Alberti.

En diciembre de 1927 tenía lugar en el Ateneo de Sevilla el histórico homenaje a Góngora con motivo del tricentenario de su fallecimiento, en el que tomó parte un grupo de representantes de la joven poesía, unidos entre sí por una fructífera amistad. Grupo que pasaría a la posteridad de los manuales de literatura como la “Generación del 27”. No todos los autores adscritos a esta designación aparecen en la conocida fotografía que inmortalizó el evento². En ésta figuran Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás,

² La fotografía del homenaje a Góngora esconde un dilema de autoría estudiado por Bernal Romero. Hubo dos fotografías del evento: una de Dubois publicada en *La Unión*, y otra, de Serrano, publicada en *El Liberal* y *El Noticiero Sevillano*. Ello desmorona la idea generalizada según la cual la famosa instantánea habría sido tomada por Pepín Bello. Véase Manuel BERNAL ROMERO, *La invención de la Generación del 27. La verdadera historia del nacimiento del grupo literario de 1927*, Berenice, 2011.

Mauricio Bacarisse, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, faltando otros que el análisis crítico ha querido incluir también entre los miembros “generacionales”, como Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda. Los emplazados al acto sevillano contaron con el patrocinio del torero y también escritor Ignacio Sánchez Mejías, que se encargó de organizar el evento y recibir en su finca de Pino Montano al ramillete de poetas. Las conferencias y recitales celebrados con ocasión de este aniversario iban de la mano de un completo programa de actividades pensadas para rehabilitar la figura del insigne cordobés. Entre ellas, los autodenominados “nietos de Góngora” se propusieron llevar a cabo un proyecto editorial que recuperase la obra completa de don Luis, acompañada de aportaciones contemporáneas que iban a ser realizadas por casi todos los miembros del 27. Un total de 12 tomos que habrían visto la luz bajo la rúbrica de la *Revista de Occidente*, si finalmente la ingenue empresa no hubiese quedado inconclusa³.

A pesar del ilusionante propósito de estos jóvenes de ver renacer a Góngora en el firmamento de las letras españolas, permítasenos argumentar que no fue tal la cohesión de sus participantes. Cierto es que el homenaje revistió connotaciones de autoconciencia de grupo poético y que en este sentido se atribuyen al evento tintes de acontecimiento “fundacional”. Sin embargo, no hubo unidad en la nómina de poetas de la supuesta Generación nacida al amparo de Góngora. La noción misma de “Generación del 27”, que pretende ser una etiqueta aglutinadora, no es más que el efecto de una labor voluntaria de construcción terminológica. El concepto fue en primera instancia una elaboración impulsada por algunos de los protagonistas de la susodicha Generación, en especial por los más teóricos Dámaso Alonso y Gerardo Diego, que junto con Alberti eran considerados los tres grandes “gongorinos”⁴. Si bien quien contribuyó con mayor énfasis a definir la idea del 27 fue Alonso, que en 1948 hablaría de “generación poética” silueteando el esquema de sus integrantes. Aunque en 1934 Diego le tomaba la delantera con un libro antológico: *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Aún así, la primera lista de componentes del grupo apareció ya en 1927, redactada por Fernández Almagro en *Verso y Prosa* bajo el epígrafe “nómina de la joven literatura”, en donde se enumeran autores que no participan de la clasificación canónica, dando lugar a un compendio ecléctico que incluye a Espina, Jarnés, Claudio de Torre, Neville y al propio Almagro. Esto nos lleva a señalar la inexactitud de aquello que tradicionalmente se ha entendido por Generación del 27⁵.

Esta “irregularidad” se ve acusada por la multiplicidad de influencias estilísticas que atraviesan la obra de los poetas “generacionales”, los cuales establecen abundantes conexiones con las vanguardias más radicales. Véase por ejemplo el caso de Gerardo Diego, que siendo partícipe “fundador” de la Generación y uno de los más destacados gongoristas, fue también miembro representativo del ultraísmo y deudor en gran medida de la estética creacionista del chileno Vicente Huidobro. Aparte de Gerardo Diego, ocurre de forma parecida con Adriano del Valle, que adscrito a la Generación del 27 y asistente al homenaje sevillano, fue

³ Para un análisis detallado del proyecto editorial véase Rafael DE CÓZAR (edit.), *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación. Sevilla, 1927-1997*, Universidad de Sevilla/Fundación el Monte, Sevilla, 1998, pp. 205-206.

⁴ No es casualidad que en 1927 Dámaso Alonso recibiera el Premio Nacional de Literatura por el trabajo “La lengua poética de Góngora”. “Dámaso Alonso ha sido el gongorista de mayor trascendencia este siglo en que Góngora fue rehabilitado, ensalzado, estudiado y finalmente situado en el lugar de excepción que le corresponde en la historia literaria”. (Antonio CARREIRA, *Gongoremas. Historia, Ciencia, Sociedad*, 278, Ediciones Península, Barcelona, 1998, p. 17). Alberti, por su parte, en “Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor”, se asigna a sí mismo –aun en tercera persona– el elogio de ser el mejor entre los seguidores de Góngora: “Fue el más perfecto gongorino./ El mejor de todos sus trinos”. (Rafael ALBERTI, *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Editoriales Andaluzas Unidas, Granada, 1984, p. 93).

⁵ “La denominación, hoy común aunque conviviendo con una larga serie de propuestas alternativas, de “generación del 27” se propaga en la década de los cincuenta para lexicalizarse en la siguiente. Antes de la guerra civil, la influencia de las tesis orteguianas sobre el concepto de generación como el “más importante de la historia y el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos”, promovió algunos intentos de periodizar “todo un ciclo de nuestra literatura” (Giménez Caballero) atendiendo a sus formulaciones. Pero los “nuevos poetas” sólo fueron considerados, en un sentido lato y casi metafórico, “una generación que todavía no tiene nombre” (Fernández Almagro), hasta que Dámaso Alonso lanzara en 1948, “no con la precisión científica” del concepto, pero ateniéndose al alcance dado por Ortega hasta en los límites cronológicos de su vigencia, el rótulo de “una generación poética (1920-1936)”.” (José LARA GARRIDO, “La Generación del 27”, en Pedro LAÍN ENTRALGO (coord.), *La Edad de Plata de la Cultura Española (1898-1936)*, vol. XXXIX, Espasa Calpe, Madrid, 1999).

fundador de la revista *Grecia*, órgano difusor del ultraísmo. No es casualidad, entonces, que esta corriente de vanguardia se haya dado en considerar una especie de bisagra respecto al 27⁶. En sentido inverso, un ultraísta destacado como Juan Larrea, amigo y colaborador de Luis Buñuel, demostró también su interés por Góngora, como evidencia en el poema “Centenario”, precedido de la siguiente dedicatoria: “En el de Don Luis de Góngora”. Asimismo, en el poema figuran claros ecos gongorinos: “Mudando pluma a pluma de amor he aquí esta orilla/ mía, este ahora no quererme ahogar”, o “Alta la mar verde vereda”⁷. En este escenario resulta, pues, obvia la filiación de muchos autores del 27 con las vanguardias. Dicha heterogeneidad remarca la relatividad de la definición atribuible a la Generación del 27, que ya no se nos antoja tan orgánica como creímos reunida en nombre de Góngora⁸.

De ahí que el vocablo mismo, “Generación del 27”, asuma una indeterminación de sentido que deviene inherente a su propia acuñación, lo cual nos hace emplearlo con cierta cautela⁹. Así pues, la formación de la llamada Generación del 27 tiene mucho que ver con la tesis defendida por Bernal Romero en torno a la “invención” del grupo y el relativo desinterés de los propios poetas del 27 hacia la organización de los fastos gongorinos. Por ejemplo, el proyecto editorial que se ideó con motivo del homenaje fracasó a causa del escaso compromiso de los que iban a colaborar, entre ellos Lorca, cuya participación presenta a pesar de su relevancia aspectos muy irregulares. Por lo tanto, como dijera Bernal Romero: “Con Góngora o sin él los del 27 seguirían siendo cada cual de su padre y de su madre y estos encuentros solo respondieron a manifestaciones personales que convergían en ser *nueva literatura*”¹⁰. Pese a todo, en esta situación Góngora no es una mera excusa para tal convergencia, sino que tiene su razón de ser, en cuanto revela motivaciones que justifican la simbiosis entre estos universos de creación. Es por eso que se le recordó en su aniversario con actividades que buscaban reivindicarlo frente al abandono al que le había sometido la Academia, y fueron muchos los autores que se emparentaron con esta tarea. No sólo miembros del 27 sino también artistas que, no integrados en la Generación, pero coetáneos en fecha y obra, y aunque partidarios de acciones artísticas más radicales, presentan cierta inclinación hacia lo gongorino. La posición surrealista es una de las más intrigantes.

⁶ “Creemos firmemente que pese al abismo que separa al Ultraísmo del Grupo del 27 en la crítica posterior a los mismos acontecimientos históricos que les afectan, aquella primera vanguardia constituyó sin lugar a dudas el soporte teórico y experimental necesario para la elevación posterior de sus sucesores; sin aquella puesta al día temprana con Europa, que además de hacer moneda corriente de las principales teorías de la vanguardia, marcó el cambio de actitud necesario para toda la juventud creadora respecto de sus predecesores, las generaciones venideras hubieran perdido irremisiblemente el tren de la renovación poética”. (José Luis BERNAL, *El Ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?* Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987, pp. 46-47).

⁷ Juan Larrea explicaba así este singular fenómeno de fluctuante conversación estilística: “Desde cierto punto de vista puede decirse en 1922-24 en España, que Huidobro, Gerardo y yo formábamos un triunvirato aunque un tanto sui generis por compartir un principio que nos unía y otro que nos diferenciaba del medio –aunque Gerardo nunca dejó de tener un pie en la embarcación y el otro en tierra firme–. Por mi parte, nunca tuve la sensación de formar parte de una escuela. Sí la de pertenecer a una especie de familia mental con intenciones comunes”. (Citado en BERNAL, 1987, p. 14).

⁸ “Refiriéndose a la llamada Generación del 27, José Luis Cano, recordando que hay críticos –Ángel González y Vicente Gaos– que niegan a los poetas acogidos tal denominación, prefiriendo usar lo de “grupo de amigos”, plantea si se debe mantener, no obstante, tan clara apreciación, –lo de “Generación”– a la vista de la expresión usada por Federico García Lorca, quien se refirió una vez, en la primavera del año 1936, a “mi capillita de poetas, quizá la mejor capilla poética de Europa”. El lenguaje cofradiero del granadino, comprensible en la Andalucía semanasantera, parece dar la razón a Guillermo de Torre, quien, en su libro *Al pie de las letras* dio esta rotunda definición: “Una Generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil”. (Francisco NARBONA, *Sevilla, Góngora y la Generación del 27 (Crónica y protagonistas)*, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla, 1997, p. 15).

⁹ “Posiblemente, el término “generación del 27” sea uno de los más discutidos entre los críticos de la literatura española que, desde su “entronización” en 1948 por Dámaso Alonso –en pleno fervor hacia la otra “generación”, la del 98– hasta ahora, han venido proponiendo posibles sustitutos de la conocida denominación –con otros aún más aceptables–, cuando no la han aceptado sin más con absoluta resignación y dejando clara constancia de su carácter convencional, hasta el punto de ser habitual entre muchos críticos referirse a la “llamada generación del 27”. (Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, Castalia, Madrid, 1987, p. 14).

¹⁰ BERNAL, 1987, p. 135.

García Lorca da las pistas para entrever esta realidad, algo más tupida de lo que sugiere la somera etiqueta generacional. En su conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora” (1926), indica Lorca cual cicerone: “Yo cojo mi linterna eléctrica, y, seguido de ustedes, ilumino esa gran estatua de mármol que es Don Luis, esa estatua impecable de belleza a quien las Academias no han podido quebrar ni un dedo, pero a quien la luna surrealista ha roto la punta hebraica de su nariz”¹¹. No nos asombre la afirmación. Parece que el surrealismo supo hallar en Góngora elementos de interés que restituyeron al menos el esfuerzo de releerlo. De nuevo, sugerentes paralelismos se producen en este campo: Emilio Prados, directo concedor del surrealismo parisino y pionero español en estas lides de la vanguardia, es otro miembro estipulado del 27, cuya revista *Litoral*, que dirigía junto a José María Hinojosa y Manuel Altolaguirre, dedicó un número triple a Góngora adelantándose tres meses a la celebración del acto en Sevilla. Por otra parte, Luis Cernuda, el más consciente surrealista de entre los poetas del 27, fue otro de los vinculados a la celebración. Citaremos también a Sánchez Mejías, quien siendo patrocinador de la efeméride gongorina, emprende incursiones surrealistas con obras de teatro impregnadas de psicoanálisis, inconsciente y locura, como *Sinrazón* (1928). De igual forma, no es tampoco irrelevante que Pepín Bello, el amigo insustituible de Buñuel, Lorca y Dalí en la Residencia de Estudiantes, reconocido como propulsor innato del surrealismo, por aquel entonces en Sevilla, asistiera al homenaje¹².

En cualquier caso, es Luis Buñuel quien más poderosamente llama nuestra atención. En carta de 1928 a Pepín Bello, el cineasta surrealista deja claro su rechazo hacia Góngora, a quien bautiza con apelativos considerablemente peyorativos (“la bestia más inmundada que haya parido madre...”). En esta línea arremete también contra Lorca, ya que su *Romancero gitano* recogía un cúmulo de amaneramientos estéticos de inspiración barroca, incompatibles con el fervor vanguardista del aragonés. Estando ya en trato directo con el grupo de André Breton, Buñuel era contrario a los experimentos gongorinos de sus compañeros españoles, que él relacionaba con un intolerable neopopularismo¹³. Sin embargo, resulta intrigante que Buñuel desembocara en esta tesitura bajo la influencia de su temprana amistad con los ultraístas, lo que le allanó el terreno para encaminarse hacia el surrealismo. Fueron sobre todo Juan Larrea y Pedro Garfias quienes le mantuvieron ligado al frente ultraísta, en cuyas revistas publicó el joven Buñuel varios de sus primeros textos. También su vinculación con Giménez Caballero, cuyo Cineclub Español dirigió Buñuel durante una época, le proporcionó un importante bagaje vanguardista. Recuérdese cómo en el poema “Primer amor. Y Góngora en el dancing”, Giménez Caballero cargaba contra los partidarios de Góngora. De ahí también la opinión de Buñuel acerca de la obra lorquiana, cuestión que sentencia en su libro de memorias: “Su vida y su personalidad [se refiere a Lorca] superaban con mucho a su obra, que parece a menudo retórica y amanerada”¹⁴.

Puede que las peculiaridades vistas en Buñuel nos permitan aclarar algo más la ambivalente antinomia de admiración y alejamiento que presenta el fenómeno de Góngora. Por un lado, los partidarios que res-

¹¹ Federico GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, vol. II, Akal, Madrid, 2008, p. 236.

¹² Sorprende y despierta también nuestro interés que, según se deduce de varias cartas enviadas a Pepín Bello por estas fechas, Buñuel habría barajado la posibilidad de un proyecto en colaboración con Sánchez Mejías, con quien Bello mantenía una buena relación. En agosto de 1927 el cineasta adelanta a su amigo alguna información: “Proyecto con Sánchez Mejías (muy en secreto)” y al mes siguiente le escribe: “Dime las señas fijas de Sánchez Mejías. No sé si habrá recibido mi carta. ¡Pepín!, sé muy prudente con él porque podría fracasar mi asunto. Lo mejor es que no te des por enterado de que le he escrito. Si acepta mis proposiciones el film podría ser de mucho éxito. Le dirigi mi carta simplemente al “Club Joselito”, Sevilla”. (Citado en David CASTILLO y Marc SARDÁ, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 204-205).

¹³ “A pesar de la amistad que le unía con Lorca, Buñuel no tiene reparo alguno a la hora de calificar el *Romancero gitano* de tradicionalista, falsamente “moderno” y, a fin de cuentas, insoportable [...] a Gerardo Diego le llama “histrión” y, por último, afirma que hay que combatir toda la poesía tradicional “desde Homero a Goethe, pasando por Góngora –la bestia más inmundada que haya parido madre...”. La alternativa propuesta por Buñuel no es otra que la escritura surrealista “ortodoxa”, considerada como auténticamente revolucionaria tanto en su proyección social y política como en esa función libertadora, profundamente vital, que los surrealistas le atribuían en relación al individuo”. (Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, “La escritura de Picasso en el contexto de las vanguardias”, en Jesús GARCÍA GÁLLEGO (comp.), *Surrealismo: el ojo soluble*, *Litoral*, Torremolinos, 1987, p. 111).

¹⁴ Luis BUÑUEL, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982, p. 101.

paldaron la causa –entre ellos, los propios ultraístas¹⁵– supieron detectar en la poesía gongorina procedimientos que superaban la lírica tradicional, de ornamental modernismo rubeniano en vías de depuración, continuada por los autores del 98, y en este sentido comprendieron que era viable conectar la obra del cordobés con las vanguardias. Por el contrario, salta a la vista que Buñuel asociaba todavía la poesía de Góngora con el lastre de una belleza manida, simbolista, “juanramoniana”, que tanto criticaría. Fiel siempre a sus férreas convicciones, Buñuel derriba cualquier sutil disquisición, oponiéndose a lo que para él representaba la figura del gran culteranista. No en vano, Buñuel deseaba ir más allá, abrazar de lleno el surrealismo y sus procesos automáticos, dar rienda suelta al imperio de la irracionalidad¹⁶. Quizá sea éste el punto de disociación latente entre Buñuel y Lorca. Este último, en una carta a Sebastià Gasch, advierte que sus poemas y dibujos están realizados siguiendo una “emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina”¹⁷. Lorca especifica que, aun acogiendo dinámicas ilógicas, no abandona del todo el control de sus creaciones, tal y como demandaban los surrealistas¹⁸. He aquí que Buñuel se deshace de la influencia de Lorca. Y es que para el cineasta, Lorca acabó representando una suerte de equivalencia gongorina¹⁹. Como expresara Sánchez Vidal: “Aunque sería una cuestión que podría llevarnos muy lejos, para Buñuel, Lorca nunca superó las estribaciones del simbolismo”²⁰.

Otro de los grandes nombres surrealistas que tomaría cartas en el asunto de Góngora es Salvador Dalí. En él se aprecia claramente la difícil disyuntiva que entraña la efigie del poeta áureo, que como Jano bifronte, despierta curiosidad al tiempo que invita a ser repudiado. Esto es lo que ocurre, de hecho, con Dalí, que termina alejándose de Góngora, eclipsado por la creciente influencia de Buñuel, a quien se une también en la crítica al *Romancero gitano* de Lorca: “Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja. Tú quizás crearás atrevidas ciertas imágenes, o encontrarás una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas”²¹. Este Dalí “anti-Góngora” no deja de sorprendernos cuando escasos años antes, en 1923, le escribía a su amigo Joaquim Xirau (en una carta conocida como “Impresiones del movimiento de vanguardia en Madrid”), dando muestras de su positivo conocimiento de Góngora y del rol que éste desempeña en la nueva literatura, enfrentada a la caduca novecentista: “Góngora, san Juan de la Cruz, etc., son cada vez más estimados en esta nueva genera-

¹⁵ “Según Cansinos Assens [fundador del ultraísmo], por 1921, los escritores ultraístas caídos en la oscuridad decidieron volver sus ojos hacia alguna luz guiadora. Lo que no quiso decir una vuelta al pasado. Al contrario, su propósito al dirigir sus miradas hacia la Edad de Oro fue el de emprender una interpretación revolucionaria de los valores poéticos en la obra de Góngora. Logrando como resultado la revelación de su propio concepto del arte escondido en ese “genio sin segundo” que tres centurias tras su muerte se convertía en estrella polar de los futuristas españoles”. (Lucy TANDY, *Ernesto Giménez Caballero y la Gaceta literaria (o la generación del 27)*, Turner, Madrid, 1977, p. 15).

¹⁶ Muy claramente lo ha expuesto Sánchez Vidal: “Mientras los antiguos compañeros de la Residencia andan ocupados con un Góngora que Buñuel no duda en calificar, provocadoramente, como “la bestia más inmundada que ha parido madre”, él se adentraba de lleno en el surrealismo y quemaba etapas rápidamente, rechazando el magisterio de Ortega y Juan Ramón Jiménez”. (Agustín SÁNCHEZ VIDAL, “Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (edit.), *El Surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, p. 124).

¹⁷ GARCÍA LORCA, vol. VII, 2008, p. 1035.

¹⁸ Aquí entra en escena el tan traído y llevado interrogante acerca de la pertenencia de Lorca al surrealismo (Véase Estela HARETCHE, “Una cuestión debatida: El surrealismo de Lorca”, en GARCÍA GÁLLEGO (comp.), 1987, pp. 259-268), que Virginia Higginbotham resumió ejemplarmente al afirmar que “Lorca, pues, congenió con los poetas de vanguardia a la vez que permanecía independiente de ellos”. (Virginia HIGGINBOTHAM, “La iniciación de Lorca en el surrealismo”, en GARCÍA DE LA CONCHA (edit.), 1982, p. 242).

¹⁹ Hay algunos casos de similitudes evidentes. Compárese el verso gongorino extraído del poema “Las flores del romero”: “Las flores del romero,/ niña Isabel,/ hoy son flores azules/ mañana serán miel”, con el de “Cancioncilla sevillana” de Lorca: “Amanecía en el naranjel./ Abejitas de oro buscaban la miel./ ¿Dónde estará la miel?!/ En la flor azul,/ Isabel./ En la flor/ del romero aquel”.

²⁰ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2009, p. 124.

²¹ Misiva de Dalí a Lorca, citado en Andrés SORIA OLMEDO, *La Generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Residencia de Estudiantes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Andalucía, Madrid/Sevilla, 2009, p. 153.

ción, que yo creo es ya hoy mucho más sólida que la ya inservible, pero de buena memoria, la generación del 98”²².

Asimismo, en julio de 1924, Dalí manda a su tío librero de Figueras una carta que nos parece interesante en extremo. En ella le solicita una remesa de pinturas y también algunos libros: “Envíame todo lo que encuentres de Cocteau aunque sea en prosa. [¿] De Góngora tampoco encuentras nada? Los que te encargué de Apollinaire me interesaban mucho”²³. Bastan estas escasas frases para vislumbrar los intereses en torno a los cuales se movía por aquel entonces el futuro genio del surrealismo. Y entre ellos aparece Góngora, formando parte del palmarés de autores inspiradores de la vanguardia: los puntales Cocteau y Apollinaire, que sentaron en buena medida las bases del surrealismo. Se extrae de sus palabras que Dalí está en estos momentos rastreando referencias para su arte, indagando en la moda de la época, leyendo la obra de aquellos autores que suenan en su ambiente, los libros que se manejan entre sus contemporáneos. Por lo tanto, recurriendo a los ejemplares que pudiese facilitarle su tío, Dalí se preocupó de acudir a Góngora, de averiguar, en definitiva, por qué circulaba el nombre de Góngora en su círculo generacional. Por eso podemos encajar sin desconcierto la participación del artista en la conmemoración del año 27, ocasión para la que pinta, a petición de García Lorca, un *Homenaje a Góngora* que se incluyó en el número triple de *Litoral*; celebración a la que se agregaron sus admirados Picasso y Juan Gris, así como Jean Cocteau, a quien se debe también un *Hommage à Gongora*.

Sin embargo, conforme se acerca 1929, fecha en que realiza con Buñuel el considerado primer film surrealista, *Un chien andalou*, Dalí abandona este interés por Góngora que en un principio le despertara su amistad lorquiana. Buñuel ocupa ahora el lugar de preferencia que antes había acaparado Lorca. Es la etapa en que pintor y cineasta hacen frente contra el granadino, estimándolo arcaizante, primoroso y despectivamente “andaluz”. Es el momento en que ambos firman una insultante carta dirigida a Juan Ramón Jiménez -maestro del romanticismo popularizante y simbolista (“¡Merde para Platero!”)-, y la época en que Buñuel facilita a su amigo el contacto con el grupo surrealista de París. Siendo éstas las perspectivas de Dalí, Góngora cae, por tanto, en desgracia. “Al final, la conmemoración de Góngora había servido para mucho: había tamizado entre los que habían de ser surrealistas totales [...] y los que no. Dalí se salvaba por los pelos. La nueva definición de surrealista español podía ser ésta: “El que riñe con Juan Ramón Jiménez”.”²⁴. Con todo, pasado el tiempo, ya en 1964, Dalí haría declaraciones tan significativas como ésta: ‘En el fondo, yo le debo muchas de mis ideas a esta especie de masa confusa, hormigueante e integral que es la poesía de García Lorca... Lo que yo he hecho ha sido desarrollarlas; y, cómo soy ligeramente fenicio, he especulado durante mucho tiempo con las ideas que él lanzaba de una manera confusa, con una generosidad realmente deslumbrante. He especulado con ellas y las he sintetizado, las he hecho inteligibles [...]’²⁵. La huella de Lorca no se apaga, pues, a lo largo de la producción daliniana. No se pierda de vista incluso el misterioso y muy gongorino nombre de Galatea, con el que el pintor se refiere a su idolatrada Gala.

Lo visto hasta ahora alumbraba la existencia de un paradigmático equilibrio entre vanguardia y tradición en el seno del grupo del 27. No en vano, siguiendo la opinión de César Real, “la actitud que presentan los escritores de esta llamada Generación del 27 en su defensa del tradicionalismo, es una actitud que se pretende, sorprendentemente, vanguardista; de ahí la paradoja”²⁶. De otra forma no se entendería la dualidad

²² Citado en Agustín SÁNCHEZ VIDAL, “Dalí-Buñuel: encuentros y desencuentros”, en Almudena DE LA CUEVA (ed.), *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Fundació Caixa Catalunya; Fundació Gala-Salvador Dalí, Madrid, 2007, pp. 35-36.

²³ Rafael SANTOS TORROELLA, *Dalí residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, p. 62.

²⁴ Francisco ARANDA, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 69-70.

²⁵ Citado en SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 411.

²⁶ César REAL RAMOS, “El fin de la vanguardia histórica: La tradición como vanguardia en la Generación del 27”, en M. Caterina RUTA (dir.), *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell’Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo 18-20 maggio 1990)*. Flaccovio Editore, Palermo, 1991, p. 164.

que venimos remarcando en torno a Góngora; promesa de futuro y centinela del pasado a un tiempo²⁷. Carlos Clémentson lo ha expuesto con claridad: “Finalmente, los jóvenes vanguardistas de la Generación del 27, trescientos años después de muerto, redescubrirán la modernidad de Góngora, en ese afán del grupo por fundir tradición y vanguardia [...]”²⁸. Por eso Víctor García de la Concha no incurría en ninguna incoherencia cuando sugería que la Generación del 27 debería ser llamada también la “Generación de la Vanguardia”²⁹. Y en dicha tesitura, es Góngora quien centraliza el dilema de una nueva *doxa* estética, difícil de dirimir, a caballo entre la tradición y la vanguardia, que se hace palpable en la atención y desconcierto que su obra provocó en los artistas del momento.

Góngora en Madrid: el homenaje “surrealista”

La ceremonia tuvo la impostura y el propósito de provocación espectacular que caracterizaba las reuniones de los surrealistas.

Pablo Corbalán.

Aunque el de la sede hispalense es con frecuencia el más mencionado, no sólo la ciudad andaluza acogió un homenaje a Luis de Góngora. Antes de partir a la “capital de la poesía”, el grupo de “la joven literatura” había organizado varias actividades en Madrid, con las que esperaban contrarrestar la negativa de la Academia a conmemorar el centenario de la muerte del cordobés. Es de recibo comentar que la figura de Góngora no era precisamente bien considerada entre académicos y profesores de Preceptiva y Literatura, que si por fortuna lo incluían en el programa de sus lecciones magistrales era justamente para hacerle blanco de sus críticas por hermético, oscuro y tergiversador del lenguaje. Tampoco los escritores de la Generación del 98 apreciaron al ilustre racionero. Ni Machado, ni Unamuno, ni Ortega, ni Menéndez Pelayo demostraron demasiado interés en el aniversario³⁰. Es más, muchos declararon su incompreensión y desagrado por la poesía gongorina, y habiendo siendo invitados a participar en el acontecimiento, lo rechazaron o simplemente hicieron oídos sordos³¹. Lorca recoge este castigo institucional hacia Góngora en su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”:

²⁷ Gerardo Diego pone sobre la mesa dicha bifurcación estilística que convive en Góngora y que los jóvenes artistas intuyeron: “Cuando hace cuarenta años leía uno los poemas más cultos de Góngora, las difíciles *Soledades* sobre todo, el placer que experimentaba era contradictorio. Por un lado participaba del goce habitual en el lector de la mejor poesía del Siglo de Oro, de Garcilaso, Fray Luis o Lope. Pero también del goce inhabitual de la sorpresa, del fulgor vivísimo de la imagen o la metáfora, unas veces captada exactamente, otras ambigua y misteriosa y por lo mismo llena de prestigio. *Había en nuestra sensibilidad una mezcla de tradicionalidad y de futurismo*”. (Gerardo DIEGO, *La estela de Góngora*. Universidad de Cantabria, Santander, 2003, pp. 94-95). (La cursiva es mía).

²⁸ Carlos CLÉMENTSON, “Ancho río en Cláusulas de espumas. Presencia fecundante de Góngora en la literatura española del siglo XX”, en Joaquín ROSES, *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, p. 201.

²⁹ GARCÍA DE LA CONCHA (edit.), 1982, p. 10.

³⁰ El testimonio de Unamuno al respecto de las *Soledades* y el *Polifemo* es poderosamente ilustrativo: “No tengo razón alguna para suponer que Góngora no quiso decir allí algo; pero yo no he acertado a dar con lo que quiso decir. [...] A los cinco minutos estaba mareado. Aquellas violentas trasposiciones, aquel hipérbaton, con el cual no hay rima que se le resista, aquellas alusiones mitológicas, todo aquello me impacientaba, y acabé por cerrar el libro y renunciar a la empresa. [...] en todos esos susurros de fuentes y princesas pálidas, nimbadas de oro, no veo nada y siento menos. Me parecen ñoñeces insustanciales”. (Miguel DE UNAMUNO, *De esto y de aquello*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. 22-23).

³¹ “Sin embargo, justo será que consignemos que no todo fueron felices adhesiones a la genialidad gongorina. Tanto el ejercicio de la “poesía pura” como el entusiasmo por el poeta cordobés enfrentaron a los poetas del 27 con los clásicos vivos de su tiempo, Unamuno, Valle, Baroja y Machado fueron invitados a participar en el homenaje a Góngora. El número 11 de *La Gaceta Literaria* publica sus respuestas: evasivas o bien declaraciones de no entender ni apreciar al autor de las *Soledades*.” (José María OCAÑA VERGARA, “Significado vanguardista de Góngora”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXIII, nº 122 (1992), p. 206).

El Góngora culterano ha sido considerado en España, y lo sigue siendo por un extenso núcleo de opinión, como un monstruo de vicios gramaticales cuya poesía carece de todos los elementos fundamentales para ser bella. Las *Soledades* han sido consideradas por los gramáticos y retóricos más eminentes como una lacra que hay que tapar, y se han levantado voces oscuras y torpes, voces sin luz ni espíritu, para anatematizar lo que ellos llaman oscuro y vacío. Consiguieron arrinconar a Góngora y echar tierra en los ojos nuevos que venían a comprenderlo durante dos largos siglos en que se nos ha estado repitiendo... no acercarse, porque no se entiende... Y Góngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora³².

Así, a diferencia de los autores novecentistas, los del 27 ven la obra de Góngora con ojos bien distintos, se hermanan con ella y la sienten como propia³³. Por eso no dudan en atacar a “esos carcamales de la Academia” reivindicando con una serie de actos conmemorativos al poeta que aquéllos maltratan como un apestado³⁴. Entre las actividades que se llevaron a cabo, descritas con sumo detalle por Gerardo Diego en su revista *Lola*, se encuentran una cómica misa de funeral en la iglesia de las Salesas de Madrid, unos “juegos del agua” contra las paredes de la Real Academia Española³⁵ y un auto de fe, espectáculo entre divertido y excéntrico. “No cabe sino asociar al espíritu de provocación vanguardista el que el homenaje comprendiera también la celebración de un “auto de fe”, el 23 de mayo, aniversario de la muerte de Góngora, con un tribunal de inquisidores formado por Alonso, Diego y Alberti, junto a una serie de acólitos. Condenaron al fuego al “erudito topo”, al “catedrático marmota” y al “académico crustáceo” (representativos de los tres enemigos de Góngora), en forma de tres monigotes de trapo confeccionados por Moreno Villa³⁶. Es más, sometieron también a la hoguera una serie de libros pertenecientes a la estética del *ancien régime*, de autores académicos y “antigongorinos”, tanto antiguos como contemporáneos, entre los que se encontraban Lope de Vega, Quevedo, Hurtado y Palencia, Menéndez Pelayo, etc.

Como puede observarse, el homenaje madrileño fue, en suma, un conjunto de acciones de carácter esencialmente lúdico y desenfadado, provocador incluso, y de sesgo considerablemente surrealista. No por casualidad, entre los participantes se contaron varios simpatizantes del surrealismo. Para empezar, uno de los “inquisidores”, Dámaso Alonso, tuvo que ser sustituido a causa de un imprevisto, y con tal fin se nombró a un destacado miembro de la estética surrealista, José María Hinojosa. Se ha visto también que José Moreno Villa, muy emparentado con el ambiente surrealista que absorbió en la Residencia de Estudiantes, aportó a la celebración los muñecos condenados a perecer en la pira incendiaria. Y además, encontramos de nuevo la colaboración de Salvador Dalí, pues fue él quien diseñó para la ocasión las vestiduras del tribunal y quien, al término del acto, leyó, con un pan atado a la cabeza, su poema “Asno podrido” entre proclamas y obscenidades. Pero por encima de todo, lo más significativo es, innegablemente, el hecho de que entre los acólitos de aquel peculiar Santo Oficio nos topemos con Luis Buñuel. En efecto, y aunque resulte extraño, Buñuel participó en esta celebración gongorina. Así lo testimonia Gerardo Diego:

³² GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 1232.

³³ “Así nuestros escritores del 98 es sabido que rebajaron el mérito de los autores del siglo de Oro, para exaltar el brío y la fuerza de los primitivos castellanos: Manrique, Berceo, el Arcipreste de Hita. Y hoy mismo mientras desdeñamos en el olvido a gran parte los valores del XIX, reafirmamos la supremacía de los auténticos clásicos conniventes, en cierto modo, con el espíritu actual: Góngora, Garcilaso, Quevedo, Gracián. Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Lautréamont: de esta línea medular proceden hoy día la mayor parte de los poetas cubistas franceses”. (Guillermo DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2001, p. 163).

³⁴ Pedro Salinas en *Nueve o diez poetas* hace una singular semblanza de Gerardo Diego, a quien recuerda enfurecido por el maltrato a Góngora: “¡Es intolerable! Esos carcamales de la Academia... ¡lo que le han hecho a Góngora...!”. (Citado en Juan Manuel ROZAS (comp.), *La generación del 27 desde dentro*, Istmo, Madrid, 1987, p. 71).

³⁵ “Metidos ya en faenas, los patrocinadores del homenaje protagonizaron una “meada colectiva”, en las paredes de la Real Academia; fue exactamente el 23 de mayo de 1927, en coincidencia con la fecha del fallecimiento de Góngora. Por cierto que Gerardo Diego, en el relato que incluyó en *Lola* hizo una descripción inefable y divertida sobre esa concreta catarata urinaria”. (Rafael DE CÓZAR (edit.), 1998, p. 25). Como dato curioso, el ganador de los “juegos del agua” fue Dámaso, quien irónicamente en el futuro terminaría al frente de la institución que otrora pretendiera ultrajar.

³⁶ SORIA OLMEDO, 2009, p. 180.

“De subdiáconos y acólitos oficiaban José María de Cossío, Buñuel, Pepe Bergamín, Chabás, con la voz más tostada que nunca, y otros varios jovencitos cuyos nombre sentimos no recordar”³⁷.

Es, obviamente, un dato curioso a la par que revelador, ya que antes de denigrarlo como “bestia inmundada” y de abogar por su completo rechazo, el genial aragonés había tomado parte en el acto en honor a Góngora organizado en Madrid. En este contexto, es indiscutible que el modo en que se efectuó el homenaje, en contraste con el más “oficial” e “institucional” realizado en Sevilla, demuestra un estilo deudor de las dinámicas estrafalarias y escandalosas que las vanguardias empleaban para atentar contra el arte precedente y que tanto gustaban al surrealismo. Éste es un punto clave de afinidad con Buñuel. Y por lo que respecta a la cobertura tenebrista que pueda derivarse del auto de fe, tampoco es incompatible con lo buñueliano, dada la afición del cineasta a los rituales litúrgicos y los disfraces³⁸, así como su gusto por el ambiente medieval, que encontraba reflejado en la ciudad de Toledo y en la frialdad extática del Greco (que apreciaron también los ultraístas y hasta el mismo Góngora³⁹). De todos modos, si se atiende a la cuestión con perspectiva, podríamos decir incluso que la disposición “surrealista” puede rastrearse hasta cierto extremo en las actividades que acompañaron el homenaje sevillano: una fiesta de disfraces en Pino Montano, una travesía nocturna por el Guadalquivir, sesiones de hipnosis, y hasta una visita al manicomio. A pesar de todo, es de recibo hacer constar que Buñuel ya apuntaba maneras discordantes por estas mismas fechas. Parcialmente reticente a los fastos en honor a Góngora, decide focalizar su atención en Goya, una figura que él estimaba y que consideraba una contraposición de la del poeta andaluz. Es por eso que se toma la libertad de celebrar un homenaje a su paisano, adelantando la fecha para coincidir y contrarrestar el de Góngora⁴⁰.

Pues bien, se apuntaba con anterioridad que lo que probablemente hizo retroceder a Buñuel fue la belleza adobada que reconocía en el barroco gongorino. En esta época, la obra del maestro culteranista llegaba filtrada a través de la poesía de Verlaine y Rubén Darío, desembocando en un modo lírico, a ojos de Buñuel, estilísticamente rancio. El problema para el aragonés es, por tanto, el eslabón que une a Góngora con lo popular y simbolista. Y a pesar de todo, en la obra del poeta hubo elementos que llamaron la atención del cineasta surrealista, como en general de las vanguardias, no sólo del grupo del 27⁴¹. De un lado, motivos notorios para su atracción son las críticas academicistas contra Góngora, guante que recogen los

³⁷ Andrés SORIA OLMEDO (coord.), *¡Viva don Luis! 1927: De Góngora a Sevilla*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1997, pp. 90-91.

³⁸ “A Buñuel le encantaba disfrazarse: de cura, militar, ujier universitario, monja. En sus memorias cuenta varias anécdotas que giran alrededor de esta predilección suya. El director de Calanda se ponía los ropajes del otro sexo, o se enmascaraba con los hábitos de algunos de los oficios o profesionales más censurados y flagelados por su cine”. (Aitor BIKANDI-MEJIAS, *El carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000, p. 11).

³⁹ En opinión de los ultraístas Alomar y Borges: “Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas. A ellos debemos la existencia de la evolución, que es la vitalidad de las cosas. Sin ellos, seguiríamos girando en torno a una luz única, como las falenas. El Greco, con respecto a sus demás coetáneos, resultó también ultraísta, y así tantos otros”. (Citado en Pablo CORBALÁN, *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, p. 323).

⁴⁰ “En 1927 se celebró, ciertamente, el centenario de Góngora, pero también se adelantó la fecha del de Goya (que, en puridad, debería haberse celebrado en 1928) en intencionada maniobra de contraataque. Simplificando mucho, puede decirse que quienes entonces rinden homenaje preferiblemente a Goya serán más rápidos y avanzados en su salida de la estética que convencionalmente se llamaba “deshumanizada”, sea por vía expresionista, surrealista, neorromántica u otra cualquiera”. (SÁNCHEZ VIDAL y BUÑUEL, 1982, p. 33). Además, en esta época, Buñuel está intentando sacar a la luz un proyecto filmico sobre la vida de Goya junto a Gómez de la Serna, que al final no cuajó. El hecho de colaborar con Ramón no es superficial, pues la admiración del autor de las greguerías por Goya es bien conocida. En el prólogo de su *Goya*, escribe Gómez de la Serna: “Desde la fundación de Pombo tengo por contertulio a Goya, y si elegí el recóndito café fue porque allí se podía haber sentado el atisbador genial. [...] Siempre he tenido por Goya sincero fervor, y no sólo en la hora de sus centenarios”. (Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Goya*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 13)

⁴¹ “El encuentro con Góngora representa una de las elecciones más conscientes por parte de la nueva poesía, que diferenciándose, en la época del centenario, o a punto de diferenciarse en un ala orteguiana y otra surrealista, seguía conservando una amplia zona de elementos ideales en común, desde los cuales don Luis de Góngora hizo sentir su influencia sobre ambas vertientes de la generación”. (Vittorio BODINI, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971, p. 25).

jóvenes artistas para reivindicarlo como incomprendido y marginal: Góngora es un poeta “maldito”, un excluido, y en esa medida, es también un instrumento entre los recursos vanguardistas de subversión⁴². Góngora es poesía, pero *de mal gusto*; una poesía que ataca los convencionalismos tradicionales, una poesía que la Academia no acepta. En palabras de García Lorca: “Góngora ha sido maltratado con saña y defendido con ardor. Hoy su obra está palpitante como si estuviera recién hecha, y sigue el murmullo y la discusión, ya un poco vergonzosa, en torno de su gloria”⁴³. La forma poética de Góngora se había considerado hasta entonces como un delito contra las buenas formas, y eso, claro está, tiene gran similitud con la voluntad de las vanguardias. A este respecto, Giménez Caballero ha sabido como pocos poner de manifiesto la senda propiciatoria del acercamiento entre las vanguardias y Góngora:

Los actuales jóvenes gongoristas españoles, tomando el frente único y tradicional de Góngora, le acaban de honrar con una misa por su alma. La ceremonia no ha dejado de tener sentido. Quizá, demasiado sentido. Se ha querido conmemorar en Góngora, su amistad al decadente “régimen”, su profesión clerical, su adulación con los poderosos y su tolerancia resignada ante la Inquisición, que trató de censurarle sus obras. Se ha querido conmemorar a Góngora como “liquidador de luces”. *Pero creemos que sería menester reparar tal parcialidad y honrar el otro frente gongorino. Ese otro aspecto: juvenil, dadaísta, creacionista, musical y absurdo, de poeta que presentía una clase bárbara avanzando a lo lejos, lleno el corazón de fuerza y alba*⁴⁴.

La claridad gongorina: desinfección, poesía pura y “antiputrefacción”

Je dis pure au sens où le physicien parle d'eau pure.

Paul Valéry.

Llegados a este punto, corresponde profundizar en los principios estéticos y recursos poéticos que vinculan a Góngora con la creación artística de las nuevas generaciones. Nos serviremos para ello del eufemismo tantas veces utilizado para describir la doble vertiente del estilo de Góngora: aquel que se corresponde con el “Góngora de la luz” pero también con el “Góngora de las tinieblas”. Con el apelativo “príncipe de luz y príncipe de tinieblas” le bautizó ya en el siglo XVII Francisco de Cascales, y así haría también Menéndez Pelayo cuando inspirado por esta designación acuñó la suya de “ángel de luz y ángel de tinieblas”. En estas expresiones se resumen dos conceptos clave, en apariencia contrapuestos, que conviven gracias a la armonía disonante del egregio cordobés. Pues bien, tomando como referencia este patrón bidireccional, en primer lugar centraremos nuestra labor en desentrañar aquellos valores relativos al Góngora de la luz, que se convierten en motivos de reapropiación por parte de los autores de vanguardia. Hablaremos, por tanto, en este apartado, de la *claridad* de la poesía gongorina, buscando las razones por las cuales deviene relevante a ojos de la joven literatura: la luminosidad de su poesía, la brillantez de sus descripciones, la pureza de sus imágenes, la perfección inmaculada e impoluta de su léxico, y su composición geométrica y visual, aspectos que no pasan desapercibidos a los intereses creativos de las vanguardias.

Como punto de partida conviene remitir al texto “Claridad y belleza de las *Soledades*” (1927), entre cuyas páginas serpentea el argumento de Dámaso Alonso, abriéndose camino en la agitada selva de lo barroco para precisamente *sacar a la luz* los valores de claridad y medida escondidos en Góngora:

⁴² José Carlos Mainer habla del “ambiente generacional de 1927” como una mezcla de *scholars* y vanguardistas: “La conmemoración del tricentenario de Góngora en 1927 fue otro motivo para que se pusiera de relieve la doble actitud –*scholar* y vanguardista– del grupo de poetas: mientras el gran poeta culterano era estudiado e imitado con rigor casi arqueológico, su condición de escritor maldito y, más aún, su esoterismo metafórico eran acicates de la experiencia artística de cada uno”. (José Carlos MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 214).

⁴³ GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 1228.

⁴⁴ Citado en Manuel BERNAL ROMERO, *La invención de la Generación del 27. La verdadera historia del nacimiento del grupo literario de 1927*, Berenice, 2011, p. 59. (La cursiva es mía).

Pasión y freno; libertad y canon. Exuberancia barroca, sí, pero limitada [...] No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de una lengua de apurada perfección y exacto engarce gramatical, donde las imágenes aceradas han apresado y fijado las más rápidas, las más expresivas intuiciones de nuestra realidad eterna. ¡Difícil claridad que nos satisface, que nos sosiega con un placer cuasimatemático, la de la poesía de Góngora, de esta poesía que es la más exactamente clara de toda la literatura española! [...] *Mundo abreviado, renovado y puro* [...] *Claritas*. Hipperluminosidad. Luz estética: clara por bella, bella por clara.⁴⁵

Al igual que Dámaso Alonso, frente a la creencia de académicos y docentes que tildaban a Góngora de poeta “oscuro”, Lorca expresa sin reparos su “radiante” percepción del cordobés: “¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso”⁴⁶. Esta moda de la “claridad cuasimatemática” de Góngora, no se limitó a la Generación del 27, sino que cundió también entre las vanguardias, gracias sobre todo a las cualidades de asepsia y pulcritud corbuseriana, que se convierten en el estandarte de la estética moderna. Resulta paradigmático el caso de Dalí, quien en estos años se desvive por el léxico higiénico, normativo y cientifista del cubismo, que aplica en depuradas naturalezas muertas y en composiciones paisajísticas de geométricas casas blancas de la playa de Cadaqués. En verdad, mucho tiene que ver esta apreciación de la poesía de Góngora con la herencia del cubismo. Con hábil observación, Lorca conectó ambos factores, certificando su hallazgo en la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” (1928): “La exaltación de Góngora que ha sentido toda la juventud poética española ha correspondido con la madurez del cubismo, pintura de raciocinio puro, austera de color y arabesco, que culminó en el castellanísimo Juan Gris”⁴⁷. Asimismo, el crítico y teórico vanguardista Guillermo de Torre rememora en “La aventura estética de nuestra edad” (1962) la importancia contagiosa del cubismo en estos años, y no olvida mencionar el nombre de Góngora. Se daba, en general, una atmósfera cuyas características diagnosticó acertadamente Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), muy en la línea de los objetivos de vanguardia: mecanicismo artístico, pureza formal, racionalidad arquitectónica, supresión de recargamientos.

Por otro lado, semejante combinación de sobriedad, frialdad estilística y esterilización, de la cual Góngora se erige en bandera, se relaciona directamente con el emblema lírico de la “*poesía pura*”. Debido a Paul Valéry, el concepto de poesía pura se correspondía con una idea de poesía limpia de añadidos, libre de elementos anecdóticos, purificada de aspectos no “propiamente poéticos” (esto es, de todo aquello que “puede decirse en prosa”, y que por tanto resulta prescindible en la composición de un poema “puro”). Una idea de la que beben los autores de la nueva literatura, quienes partiendo de la influencia de Valéry, oscilan progresivamente hacia la componente científica y antiséptica propia de estos años. Jorge Guillén, en una carta de 1926 a Fernando Vela, facilita las claves de este fenómeno: “Poesía pura es matemática y es química –y nada más–, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry, y que han hecho suya algunos jóvenes [...]. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente”⁴⁸. Dicha simplicidad “química” y “matemática” encaja con el sustrato cubista antes referido y subraya el viraje que se le imprime a la noción de poesía pura más allá de Valéry, aplicándosele el barniz modernizador de la asepsia⁴⁹.

No por casualidad, previo a la reivindicación del grupo del 27, la obra de Góngora ya había experimentado un tímido intento de recuperación por parte de los simbolistas: básicamente Verlaine, que como el propio Valéry, decía adorar a Góngora y también a Mallarmé (cuya poesía ha sido relacionada con la del

⁴⁵ Dámaso ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970, p. 90.

⁴⁶ GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 250.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 288.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 233.

⁴⁹ Dámaso Alonso, en “Una Generación poética”, hablaba del influjo del cubismo en sus compañeros de época, y también de otro influjo de “afinidades íntimas”: “el de Paul Valéry. La coincidencia consiste en el empeño de una rigurosa construcción técnica y en cierta desamorada limpidez. Asepsia (en lo poético, en lo pictórico, en lo arquitectónico), ésa era la palabra mágica entonces. ¡Oh científica petulancia de la época de los muebles de deslumbrante tubo niquelado y de las casas como rigurosos cortadiscos de queso!” (ALONSO, 1998, p. 163).

autor de las *Soledades*). Ocurre, sin embargo, que el conocimiento de Góngora que tuvieron estos autores fue bastante limitado (debido a problemas de traducción), frente a lo cual la Generación del 27 propone una nueva lectura de la obra del cordobés, realizada en profundidad, y sobre todo, conforme a los parámetros de una nueva sensibilidad, que entronca con el horizonte de expectativas de tiempos modernos. Nada que ver, por tanto, con la pureza incólume y dulcificada de la poesía pura de la Generación del 98: “El ideal de pureza juanramoniano difiere totalmente de las líneas generales de la poesía pura de los del 27 [...]”⁵⁰. La joven literatura abre así una brecha con sus predecesores, rescatando a Góngora del terreno simbolista para contemplarlo bajo una nueva luz, la de las vanguardias, y así acogerlo como su líder lírico, su *poeta puro* por excelencia. Poesía prístina, antisensiblera y mecánica que cumple los criterios estéticos de asepsia y desinfección recopilados por Dámaso Alonso en su estudio “Góngora y la literatura contemporánea” (1932).

En este contexto, no podemos pasar por alto otra pieza fundamental de dicho marco teórico-estético. Se trata de la noción de “putrefacción”, desarrollada por Buñuel, Dalí, Lorca y Pepín Bello en el ámbito de la Residencia de Estudiantes. Este término se hizo de uso común entre ellos para connotar estilos, acciones e incluso individuos proclives a lo sentimental, primoroso y desfasado. Como explicaba lúcidamente la centenaria memoria de Pepín Bello: “Un “putrefacto” era para nosotros un individuo o cosa que reunía una serie de cualidades decadentes. [...] Lo que rayaba en lo cursi, lo anacrónico, lo provinciano, lo engolado. Para nosotros un putrefacto era una persona muy convencional, muy antigua, católica, con cuello alto, duro y corbata”⁵¹. Dalí le confirió entidad al vocablo por medio de divertidos dibujos de “putrefactos”: caricaturas de artistas bohemios, encorbatados, con sus monóculos y pipas de fumar, que quiso publicar en un libro prologado por Lorca, de título *Los putrefactos*, que finalmente quedó irrealizado. No obstante, la imagen que mejor define lo putrefacto como constructo ideológico es la del burro podrido; las carroñas que, filtradas por el imaginario de Pepín y Buñuel, aparecerán no sólo en las películas del realizador a partir de *Un chien andalou*, sino también en muchos cuadros de Dalí. Burros muertos, comidos de hormigas, que van irremediabilmente ligados al Platero de Juan Ramón⁵².

Asimismo, esta predisposición “antiputrefacta” de las vanguardias repercute directamente en el cine: arte mecánico, lúdico y juvenil, alejado de las artes académicas y sobre todo de la generación novecentista, con la que marca distancias. No en vano, muchos de sus integrantes –caso de Machado o Unamuno (no así Ortega)– se mostraron contrarios a la novedad del medio cinematográfico, que repudiaron inmisericordes. En cambio, los del 27 y coetáneos abrazaron con fervor el cine, en el que reconocieron la expresión de las preocupaciones de su generación, ya desvinculadas del romanticismo rubeniano, la luz de la luna, la belleza femenina o los cantos de amor. El imperio científico de la máquina, la vida moderna de la metrópoli, el deporte, el ocio y la velocidad acaparan ahora la gran pantalla y se convierten en los motivos temáticos en boga. He aquí que dicha actitud de radical subversión estética encuentra su inmejorable personificación en el cómico norteamericano Buster Keaton, de límpida y mecánica expresión, en quien Luis Buñuel halló una muestra encomiable de asepsia emocional y “desinfección sentimental”⁵³. Dalí, por su parte, se vale de Keaton para explicar precisamente en qué consiste la nueva poesía pura: “Buster Keaton

⁵⁰ Francisco Javier BLASCO, “La pureza poética juanramoniana”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, VII, Crítica, Barcelona, 2001, p. 174.

⁵¹ CASTILLO y SARDÁ, 2007, p. 52.

⁵² Muy esclarecedor, en 1927 Dalí escribe a Pepín Bello diciéndole: “La poesía verdaderamente desinfectada es la poesía de los burros podridos. Ya estoy completamente antiartístico y preparo un Manifiesto antiartístico, lo firmarán sastres, motoristas, bailarines, banqueros, cineastas, maniqués, artistas de music-hal, aviadores y burros podridos. [...] Juan Ramón, Jefe de los putrefactos españoles. [¿]Qué te parece esta poesía? Qué lejos de [el] éxtasis ñoño[,] sentimental y anti-poético de un Juan Ramón por ejemplo(?)”. (Citado en Rafael SANTOS TORROELLA, *Dalí residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 198-199).

⁵³ Para la relación de Keaton con la “antiputrefacción”, véase un estudio propio: M^a del Carmen MOLINA BAREA, “Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia”, *Archivo Español de Arte*, CSIC, LXXXVI, 341 (enero-marzo 2012), pp. 29-48.

—¡he ahí la poesía pura, Paul Valéry!—. Avenidas post-maquinistas, Florida, Corbusier, Los Ángeles, pulcritud y euritmia del útil estandarizado, espectáculos asépticos, anti-artísticos, claridades concretas, humildes, vivas, alegres, reconfortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto...⁵⁴.

La *oscuridad* metafórica: imagen múltiple y metamorfosis

Por medio de la metáfora, ¡cómo nos salta a los ojos la imagen pura!
Jorge Guillén.

Resta atender a continuación a la otra cara de Góngora, su lado “oscuro”, pues no sólo su vertiente “luminosa” se relaciona con las vanguardias. Así lo señala Renato Poggioli al referirse al “problema de la oscuridad” en las vanguardias, que vincula con el “culteranismo español”. En este sentido, también el “príncipe de las tinieblas” mantiene aspectos en común con las inquietudes creativas de las jóvenes generaciones. Dicho hermanamiento aparece determinado por la forma literaria de la metáfora, siendo en este recurso técnico donde reside la supuesta oscuridad del poeta culterano. El uso desafortunado de la metáfora indujo a la tradición académica a desaprobador la obra gongorina por opaca y enrevesada, si bien el propio Góngora supo resguardarse ya en su época de los detractores que le recriminaban tal encriptamiento, argumentando que su inspiración se remontaba a las *Metamorfosis* de Ovidio, a cuya “oscuridad” remite para avivar el ingenio del lector⁵⁵. Llegado el siglo XX, Góngora contará con válidos discípulos dispuestos a batirse en su nombre. Pensamos por ejemplo en la defensa que le brinda Lorca: “Es suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia”⁵⁶. De modo que es el lector quien debe instruirse en los ardidés necesarios para penetrar en el poblado jardín gongorino y descubrir el sentido de su escritura. El mayor inconveniente que encontrará será, claro está, la tupida madeja de metáforas que flanquea la entrada al vergel lírico del cordobés.

Así pues, la clave de la oscuridad de Góngora radica fundamentalmente en la metáfora. En atención a la verdad, conviene señalar que esta figura retórica, tan cara a la escritura barroca, es asimismo un elemento que no escasea en la producción de los autores del 27 y vanguardias, que hacen de ella el mecanismo básico de su creación poética. Así lo indica Guillermo de Torre: “Si la metáfora ha tenido siempre una gran importancia, según puede deducirse, en la literatura lírica, sólo en nuestros días es cuando adquiere un desarrollo extraordinario y rebasa todos los límites previstos”⁵⁷. El crítico ultraísta no se limita a señalar este renacimiento de la metáfora, sino que además apunta a Mallarmé y a Góngora como precursores de dicha tendencia⁵⁸. Cabe, pues, preguntarse qué aspectos de la metáfora gongorina animaron el interés de estos poetas para decidirse a emplearla. En primer lugar, observemos la definición de metáfora que dan estos jóvenes de la nueva literatura. En palabras de García Lorca, extraídas de su conferencia “La imagen

⁵⁴ Citado en Ian GIBSON, *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser*. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 193.

⁵⁵ “Eso mismo hallará V. m. en mis Soledades, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren [...] Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda”. (Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 172).

⁵⁶ GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 255.

⁵⁷ Citado en DE TORRE, 2001, p. 340.

⁵⁸ El mismo Guillermo de Torre se hizo consciente de la huella dejada por la fuerza metafórica de Góngora en los movimientos de vanguardia en España, y entre ellos menciona especialmente a los ultraístas, cuyo interés por la obra de Góngora ya fue apuntado en apartados anteriores: “los ultraístas han invocado unánimes, sin previo acuerdo, al autor de las *Soledades*, como precursor cierto y remoto de sus pesquisas metafóricas. Ante el asombro de algunos recelosos que creen simplemente tal precedencia un medio para escamotear parentescos más próximos, y el gesto escéptico de otros que anegados en un convencional clasicismo diputan arbitraria o humorística esta invocación. Mas, no: La conexión de don Luis de Góngora y Argote —el poeta de las sinfonías azul y oro, que escribía Gourmont—, formidable constructor de metáforas en el saturado siglo XVII, con los poetas vanguardistas castellanos, que surgen en el alba contorsionada del trepidante siglo XX es evidente y curiosísima”. (Ibidem, p. 340).

poética de Don Luis de Góngora”: “La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación”⁵⁹. En esta receta que prescribe Lorca se condensa la esencia misma de la aportación metafórica a la que se muestran receptivos estos artistas. La metáfora se constituye en una plataforma desde la que se ejecuta un salto imaginativo que conecta dos o más realidades distintas, obteniendo como resultado un compuesto extraño y sorprendente. Por eso, en la citada conferencia, Lorca alaba a Góngora por su destreza para “cazar” metáforas⁶⁰.

Esta habilidad de la metáfora, que asegura el acceso a mundos inusitados, atraía fuertemente a los artistas del momento, que vieron en ella la posibilidad de romper con la forma poética convencional, abriéndola a nuevas estrategias de composición y creación de imágenes. Dadas estas cualidades, la metáfora es asumida como recurso de alta modernidad, promesa de fuga de las constricciones estilísticas de la tradición, y en este sentido, casi equiparable al antes citado cinematógrafo, tan apreciado por esta generación de artistas. Y valga la comparación, pues no queda en mera anécdota. En esta época la metáfora se asimila como brazo alargado de la imagen cinematográfica, con la que casa en funcionamiento. De hecho, ya Lorca citaba al cineasta Jean Epstein para hablar de la metáfora en Góngora⁶¹. No se pierda de vista que por esas mismas fechas Luis Buñuel se hallaba inmerso en su aprendizaje cinematográfico de manos de Epstein. La metáfora así entendida desencadena realidades autónomas, cambiantes e incomprensibles, que fluyen y se transforman a partir de la unión con otras realidades que nada tienen que ver entre sí. Es gracias a esta potencialidad creativa que la metáfora logra acaparar la atención de la vanguardia poética, siendo muy empleada, entre otros, por el ultraísmo. “La novedad de las metáforas inauguradas por el Ultraísmo reside en lo insospechado de las analogías que sorprende entre cosas muy distintas y remotas. Más aún, diríase que las nuevas metáforas crean analogías inexistentes entre objetos que no guardan ningún parecido entre sí. Es decir, por mediación de la metáfora lo absolutamente distinto se torna idéntico”⁶². De hecho, fue también un recurso predilecto del creacionismo, movimiento a partir del cual nace el Ultra, capitaneado por Rafael Cansinos-Assens⁶³.

Todo ello no resulta extraño sabiendo que tanto el ultraísmo como el creacionismo reciben considerable influencia de la imagen cinematográfica, múltiple y cambiante, metafórica por definición. El propio Dalí se preguntaba: “De todos los poetas, ¿no es el creacionista el que se halla más cerca de lo fotogénico, el de poesía más cinegráfica?”⁶⁴. No casualmente el surrealismo se suma también a esta moda poético-cinematográfica, orientada a la construcción de *imágenes múltiples*, “metáfora de la metáfora”, que diría Soria

⁵⁹ GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, pp. 242-243.

⁶⁰ En su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, Lorca habla de poesía de la inspiración, poniendo como ejemplo a San Juan de la Cruz, y también de poesía de la imaginación, donde remite a Góngora: “Se trata, por lo tanto, de percibir relaciones ocultas en el tejido de lo real. La figura poética privilegiada, “hija directa de la imaginación”, sería la metáfora que revela analogías y semejanzas existentes en el mundo de los objetos y que pasan desapercibidas para la visión no imaginativa. A este tipo de figura había dedicado Lorca su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, donde reelabora la definición de Aristóteles de la metáfora, diciendo que “es un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza”. (Antonio MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 92).

⁶¹ También Guillermo de Torre alude al mismo cineasta para definir el funcionamiento de la metáfora moderna: “Así afirma Jean Epstein: “La metáfora es un modo de comprensión, de comprensión brusca, de comprensión en movimiento. No describe una idea inmóvil y solitaria, sino la relación entre dos ideas, que tan pronto se atraen como se repelen, se juntan o se disocian.” La metáfora que merezca plenamente tal nombre, la metáfora genuinamente moderna no debe limitarse tímidamente a asir aspectos conocidos y relaciones previstas de las cosas; debe perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad, captando analogías remotas y paralelismos insospechados”. (DE TORRE, 2001, p. 333).

⁶² Rosa M^a MARTÍN CASAMITJANA, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1996, p. 270.

⁶³ “Los modernos poetas cuya lírica evoluciona paralelamente al cubismo pictórico, pretenden extremar la posibilidad de sugestión, haciéndola múltiple. Obtienen la imagen doble o triple, como flores polipétalas, mediante una más alta presión en sus invernaderos. Dan así imágenes desdoblables que desorientan a primera vista; pero sólo se trata de una forma de ecuación más compleja, un poco más difícil, porque resume dos o más analogías, pero obtenible siempre por diálisis separadas”. (Cansinos-Assens citado en Gloria VIDELA, *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 192-193).

⁶⁴ Citado en Gabriele MORELLI, “Contra el surrealismo: cartas inéditas de Vicente Huidobro a Luis Buñuel”, en Jaume PONT (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2001, p. 131.

Olmedo⁶⁵. En el caso daliniano, esta imagen múltiple se materializa en el campo pictórico gracias a la “imagen paranoico-crítica”, la cual sirvió al artista para encumbrar la imagen múltiple como paradigma, dando lugar a una “metáfora noviformal”, en la expresión de Guillermo de Torre⁶⁶. Se trata prácticamente de un operativo de mutación asociacionista, que siguiendo a Carlos Bousoño, pudiéramos llamar “imagen visionaria continuada”⁶⁷. En dicho método participa, elevada a su máxima potencia, la capacidad metafórica de moldear un objeto de nuevo cuño a partir de la suma progresiva de agregados inconexos, los cuales se fusionan entre sí produciendo una imagen que nunca termina de verse enteramente por completo, dado que está siempre reconvirtiéndose sobre sí misma. Dalí explicaba en estos términos su “método paranoico-crítico”:

Sobre la base de un procedimiento netamente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente distinto [...]. La obtención de una tal imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y habilidad de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva. La imagen doble, cuyo ejemplo puede ser el de la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la imagen de una mujer, puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo), y así sucesivamente⁶⁸.

Dalí emplea este método de tergiversación visual en cuadros como *El hombre invisible* (1929), *Mujer invisible dormida, caballo y león* (1930), *El enigma sin fin* (1938) y *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940), todos ellos plagados de imágenes múltiples: una imagen que siendo una puede ser múltiples a la vez. En este sentido podría dedicársele la conocida frase de María Zambrano: “Es múltiple la imagen siempre, aunque sea una sola”⁶⁹. Es más, esta práctica típicamente daliniana deriva del gusto entre manierista y barroquizante que el genio del surrealismo reconoció profesar por las fantásticas obras de Arcimboldo, compuestas a base de imágenes múltiples. Por otro lado, este mecanismo artístico supera los marcos restrictivos de la pintura, proyectándose más allá del lienzo en la elaboración de “objetos surrealistas” cuya génesis teorizó Dalí en “*Objets surréalistes. Objets à fonctionnement symbolique*” (1931). El resultado son piezas en sí mismas metafóricas, en la medida en que componen una unidad integrada por elementos independientes, sólo comprensibles como el fruto de ese salto de la imaginación que propugnara Lorca. Algunos de los ejemplos más representativos de estos “objetos estéticos” son *Busto femenino retrospectivo* (1933), *Teléfono-bogavante* (1936), *Venus de Milo con cajones* (1936), o el emblemático *Objeto surrealista con función simbólica* (1975)⁷⁰.

Bien es cierto que este deseo de consecución de la imagen múltiple se hace extensivo a todos los frentes artísticos de la época, influyendo en la mayoría de autores, ya fuesen pintores, escritores o cineastas. “Por los mismos años todos empiezan a exaltar la imagen, no ya simple o comparativa, sino duple, triple, múltiple, de modo que las posibilidades de sugestión o metamorfosis de las cosas parecen ilimitadas”⁷¹. En

⁶⁵ Andrés SORIA OLMEDO (comp.), *Antología crítica. Las vanguardias y la generación del 27*, Visor, Madrid, 2007, p. 38.

⁶⁶ Guillermo DE TORRE, *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 63.

⁶⁷ Joaquín González MUELA y Juan Manuel ROZAS, *La generación poética de 1927*, Istmo, Madrid, 1987, pp. 28-30.

⁶⁸ Citado en Pedro POYATO SÁNCHEZ, *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 2006, p. 153.

⁶⁹ María ZAMBRANO, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1988, p. 34.

⁷⁰ “La finalidad de la metáfora es la creación de un objeto nuevo, pero no de carácter real: el denominado por Ortega “objeto estético”. La formación de este nuevo “objeto” se alcanza mediante dos operaciones sucesivas: 1º, aniquilar el objeto real —o, mejor dicho, los dos objetos o términos de la metáfora— y 2º, dotarlo de una nueva cualidad. [...] Ambos objetos se fluidifican, pierden sus límites reales para adquirir los caracteres de lo imaginativo. Es en la pura imaginación donde se fragua el nuevo objeto”. (Chantal MAILLARD, *La creación de la metáfora: introducción a la razón-poética*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 108).

⁷¹ Guillermo DE TORRE, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 102-103.

cualquier caso, la imagen múltiple se hace especialmente destacada en poesía gracias al uso recurrente de la metáfora, que se bifurca por senderos diversos, tales como las greguerías ramonianas, de raigambre surrealista y ascendencia localizable en las “*parole in libertà*” futuristas y las “*boutades*” creacionistas. Recordemos la afirmación de Gerardo Diego: “la greguería se confunde con la imagen poética, generalmente imagen creada múltiple, o al menos doble”⁷². No en vano, a la hora de definir las greguerías, Gabriele Morelli ha enumerado un conjunto de características que bien podrían aplicarse a la metáfora, como son la “ruptura de la norma”, la “sorpresa” y la “evocación”⁷³. Semejante paralelismo se produce en base a un sentido de dinamismo y una capacidad compartida de recreación onírica, de alienación y efecto sorpresivo, con que ambas fórmulas lingüísticas –metáfora y greguería– subvierten la realidad y sus imágenes. Esta genealogía amplía sus vínculos si aparte de las greguerías consideramos también la impronta metafórica de las “jinojepas” de Gerardo Diego, de las “carambas” de Moreno Villa, y de los “anaglifos” que se componían en la Residencia de Estudiantes.

Aún así, Ramón Gómez de la Serna es, sin lugar a equívocos, el gran maestro del uso metafórico de las palabras, que manipula para obtener imágenes sorprendentes de singular impacto y humorismo. En este sentido es ampliamente conocida la máxima ramoniana “Metáfora + Humorismo = Greguería”. De todas formas, este modo de componer greguerías no resulta un completo neonato: la articulación de las palabras, las ligazones sintácticas, la paronomasia, la dilogía, etc., son técnicas que responden a “un típico juego de ingenio de clara filiación barroca”⁷⁴. El ultraísta Jorge Luis Borges percibió esta filiación cuando se refirió a ‘la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna’⁷⁵. De nuevo, la oscuridad metafórica propia de Góngora. También se percataron de ello otros autores a caballo entre la Generación del 27 y el surrealismo, como Luis Cernuda⁷⁶. Asimismo, Sánchez Vidal ha especificado el sesgo gongorino de las greguerías, que conecta, además, con la obra literaria del joven Buñuel, por aquellas fechas gran admirador de Ramón⁷⁷. Entre las más celebradas aportaciones greguerísticas del acervo ramoniano encontramos, por ejemplo: “Lejanas velas como servilletas en las copas del banquete del mar”, “Se tocaba un bucle como si hablase por teléfono con ella misma”, o “Abrir un paraguas es como disparar contra la lluvia”. Se trata de originales prosas metafóricas de dimensiones poéticas, que nos hacen pensar de nuevo en Góngora, cuando para describir una gruta dice el poeta áureo “bostezo melancólico de la tierra”, o para referirse al rocío, “sudor del cielo”, o a un reloj, “las horas ya de números vestidas”. No nos extrañen estas concomitancias entre Góngora y Gómez de la Serna, pues es sabido que Ramón tuvo la intención de colaborar en el proyecto editorial que se pensó cuando el homenaje sevillano, aunque finalmente su participación quedó en el aire.

Las greguerías son, pues, nuevamente, un salto; “una cabriola” del pensamiento asociativo. Se forman mediante una praxis imaginativa de condensación de objetos o imágenes diversas, que dislocan la percepción racional de la realidad cotidiana. “*Consisting of a single sentence or paragraph, a greguería is a small epiphany, a brief instant of (mis) perception that brings two or more disparate objects into a*

⁷² Citado en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (introd.), *Poetas del 27: antología comentada*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 46.

⁷³ Gabriele MORELLI, *Estudios sobre la Generación del 27 y su modernidad*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2007, p. 66.

⁷⁴ Francisco YNDURÁIN, “Sobre el arte de Ramón”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (comp.), *Época contemporánea. 1914-1939. Historia y crítica de la literatura española*, VII, Editorial Crítica, Barcelona, 1984, p. 224.

⁷⁵ BERNAL, 1987, p. 40.

⁷⁶ “Siguiendo a Luis Cernuda, cabe afirmar que la greguería “se integra en una imagen o una metáfora”. Es certero Cernuda al señalar que hay poco de nuevo en esos recursos, que en lo que tienen de “juegos del ingenio con la palabra” engarzan directamente con la tradición del Siglo de Oro español, la cual sobresale por su explotación de las posibilidades extremas del lenguaje”. (Antonio MONEGAL, *Luis Buñuel. De la literatura al cine: una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 28).

⁷⁷ “El primer trabajo literario buñuelesco de que tenemos noticia se titula *Una traición incalificable*, y fue publicado el 1 de febrero de 1922 en el número 23 del órgano máximo del ultraísmo, la revista *Ultra* [...]. *Una traición incalificable* es muy representativa de su estilo literario, con empedrados greguerísticos (“el viento es el gato de los papeles”) que no olvidan un Góngora muy filtrado por Ramón (“el tejado, donde bostezaban las chimeneas”). (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, pp. 131-132).

*surprising, humorous relationship of equivalence*⁷⁸. Siendo manifestaciones de un mismo mecanismo compositivo, greguería y metáfora tienen en común el hecho de trabarse en virtud de asociaciones libres y mutables, muy comunes en la estética de vanguardia. Tan es así que esta clave metafórica se perpetúa, como es sabido, en la base artística del surrealismo. De acuerdo al precepto del padre y fundador del movimiento, André Breton: “Comparar dos objetos lo más alejados posible el uno del otro o, con otro método, confrontarlos de un modo brusco y sorprendente, es la obra más alta que la poesía pueda sorprender”⁷⁹. Una definición que se nos antoja muy similar a la que diera Lorca al respecto la metáfora en Góngora⁸⁰. Asimismo, este procedimiento instaurado por Breton para la formación de las imágenes surrealistas bebe directamente de Lautréamont, en concreto del conocido verso de *Les chants de Maldoror* que estipula la belleza como el resultado de la unión aleatoria de realidades discordantes: “bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”.

No obstante, éstos no son los únicos puntos de conexión entre la metáfora gongorina y el surrealismo. La oscuridad, obstrucción de sentido y opacidad que identifican la poesía de Góngora son aspectos que culminan en el apuntalamiento de un plano onírico por medio del cual se pretende sortear las barreras tradicionales de comprensión de la realidad⁸¹. En esto encaja plenamente con el surrealismo y con su deseo de evasión del entorno para crear otro, propiamente poético, en el que toda transmutación de formas e identidades, toda transformación de rasgos y cualidades mudadas, sea posible. “Desde sus inicios, el concepto de metáfora se presenta, pues, como el de un instrumento adecuado para traspasar los límites impuestos por la forma literal del lenguaje. El término metáfora manifiesta por sí mismo la capacidad fundamental que tiene la mente para expresar relaciones que trascienden la significación directa o habitual”⁸². De ahí que Ortega y Gasset hablase de la metáfora en su calidad de herramienta para esquivar la realidad y componer otra distinta⁸³. En sus propias palabras: “La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades”⁸⁴. Una evasión especialmente querida por los surrealistas en su afán por alcanzar un nivel inmanente de surrealidad, si bien se trata, como se ha visto, de un objetivo compartido por la obra de Góngora⁸⁵. La metáfora encierra, en definitiva, la propiedad de destruir la realidad habitual, de alterar el paisaje poético y de romper el sentido lógico discursivo gracias al traslado y desubicación de los signos. Por eso, en opinión de Antonio Monegal: “En toda metáfora hay una brecha y un salto en el sentido”⁸⁶.

⁷⁸ Juli HIGHFILL, “Metaphoric commerce: The *Greguerías novísimas* and their circumstance”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 9 (2005), p. 119.

⁷⁹ Citado en Josep M. CATALÀ, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 382.

⁸⁰ Como dijera Guillermo de Torre, “la metáfora implica traslado de las cualidades de un sujeto u objeto a otro, lo que significa una transferencia o transformación; en último término, más ambiciosa y modernamente: la creación. Y a la vez supone un salto sobre el vacío de lo sobreentendido”. (DE TORRE, 1969, p. 98).

⁸¹ “Lo que es peculiar en la poesía de Góngora es o el esquivamiento completo de la realidad, o, más frecuentemente aún, el entrecruzamiento de los dos planos”. (ALONSO, 1970, p. 42).

⁸² MAILLARD, 1992, p. 97.

⁸³ “Veámos, en efecto, que la metáfora se concebía en *La deshumanización* como un instrumento para evitar o escamotear realidades, para suplantar una cosa por otra. Su virtud principal es que arranca las cosas de la sujeción a la realidad, a la prosa del mundo, para reintegrarlas a la “danza de las metamorfosis” en que consiste la poesía. Danza de metamorfosis quiere decir el puro juego de las formas libres en su autonomía respecto de los contenidos, la clave de la ideología fenomenológica de la forma en nombre de la cual se va a rescatar a Góngora como poeta puro”. (Miguel Ángel GARCÍA, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 71).

⁸⁴ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 32-33.

⁸⁵ “Todo el arte de Góngora puede reducirse a un constante intento de eludir la representación directa de la realidad sustituyéndola por otra que indirectamente la evoque, pero ya nítida, realizada, con especial intensidad estética. Esto se verifica centralmente en la metáfora”. (Dámazo ALONSO, *Góngora y el Polifemo*. Gredos, Madrid, 1994, p. 132).

⁸⁶ MONEGAL, 1998, p. 68.

Entiéndase entonces con qué connotación decimos que sólo en los mejores sueños de los surrealistas puede convivirse con el mundo poliédrico y metafórico de Góngora⁸⁷.

Notas conclusivas

En estas páginas hemos pretendido alumbrar, como hiciera Lorca en su conferencia sobre Góngora, la estatua marmórea del poeta cordobés, con el propósito de sacar a la luz el complejo entramado de conexiones teórico-estéticas que circulan en torno suyo a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. El objetivo ha sido desenmarañar la dualidad crítica que, como *leitmotiv*, jalona el acercamiento a la obra de Góngora: esto es, su claridad purista y su enrevesamiento barroco. *Luminosidad y oscuridad*. Un diálogo equilibrado entre el “príncipe de la luz” (el Góngora prístino, de immaculado tratamiento formal) y el “príncipe de las tinieblas” (el Góngora metafórico, de fluido dinamismo, que trastoca apariencias y significados). Es precisamente en esta disonante conjunción donde residen las claves de la ambigua revalorización de Góngora por parte de los artistas de esta época. Un dilema que alterna herencias redescubiertas y airados rechazos. Finalmente, el análisis acometido en torno a esta problemática nos lleva a concluir que esta generación de creadores, a caballo entre la “Generación del 27” y las “Vanguardias”, halló en Luis de Góngora un guía excepcional de sus preocupaciones estéticas, si bien cada cual lo acogió con diferentes expectativas. Rafael Alberti, en *Góngora, el primor de lo barroco* (1987), recordaba el compendio de razones, casi contrapuestas, de la inclinación gongorina que cundía entre sus coetáneos⁸⁸. También Dámaso Alonso puso de manifiesto el paralelismo de intereses entre la obra del culteranista y la de los artistas del momento: “Los jóvenes de entonces nos sentíamos cerca de algunos de los problemas estéticos que habían ocupado a Góngora. Estaba en el ambiente europeo la cuestión de la pureza literaria: se trataba de eliminar del poema toda ganga, todo elemento no poético. Nos preocupaba también la imagen: en la imagen íbamos detrás de movimiento ultraísta –en el que alguno, Gerardo Diego, había participado ya–”⁸⁹.

En este Góngora “reencuentrado” localizaron, por tanto, las semillas de la poesía pura, basada en la imagen límpida, aséptica, desconocedora de la anécdota y de lo prosaico, pero también hallaron el sustento de la metáfora polivalente, madre de la imagen múltiple. Una aparente polaridad que García Lorca unió acertadamente en la figura del racionero: “[Góngora] Dobra y triplica la imagen para llevarnos a planos diferentes que necesita para redondear la sensación y comunicarla con todos sus aspectos. Nada más sorprendente de poesía pura”⁹⁰. De esta doble fuente de inspiración se extrae entonces que Góngora reúne los principios fundamentales perseguidos por la Generación del 27 en sintonía y discordancia con los de las vanguardias, principios que se muestran la mayoría de las veces indistintos, sintetizados e interrelacionados. Ciertamente, Góngora, en calidad de ángel y demonio de la estética moderna, sólo puede motivar una duplicidad de influencias. Resulta, pues, oportuno en estas líneas finales retomar la idea con la cual se inició este trabajo y concluir afirmando que en la figura de Góngora se dan cita intereses compartidos que movieron a desencuentros y apasionadas rupturas entre los creadores de principios del siglo XX. En este sentido, es imprescindible tener en cuenta que ni Góngora mismo, ni la apreciación que se hizo de su obra,

⁸⁷ “Góngora “es antirrealista”, afirma Walter Pabst, aunque su arte tenga por base la realidad –habla de árboles, cabañas, rocas, valles, pájaros, hombres, etc.–, porque “no hay nadie que, a menos de ser en un sueño, haya pasado jamás por el mundo de Góngora”.” (ROBLES, 1976, p. 276).

⁸⁸ “Cuando en el año 1927 iba a cumplirse el tercer centenario de su muerte, mi generación se preparó a celebrarlo. El Góngora nuestro, el que habíamos hecho revivir, convivir con nosotros en todo instante, era muy distinto al de las generaciones anteriores, incluso a la de Rubén Darío, pues aunque ésta también tenía el suyo, era un Góngora bastante superficial, oído casi a la ligera. La estética del poeta cordobés venía a coincidir con la nuestra, o con parte de ella, en cosas muy esenciales: nuestro culto de entonces por la metáfora, la imagen, el nuevo giro sintáctico, el vocablo preciso, el orden, el rigor, hallando en Góngora un maestro y una oportuna bandera que agitar contra viejos profesores, malos poetas, institutos y universidades. Y lo elegimos general en jefe para dar la batalla”. (Alberti citado en SORIA OLMEDO, 1997, p. 129-130).

⁸⁹ Dámaso Alonso citado en ROZAS, 1987, p. 302.

⁹⁰ Citado en SORIA OLMEDO, 1997, p. 121.

pueden abarcarse en términos de una reduccionista oposición “blanco o negro”, sino en virtud de la pluralidad estética de una generación artística que bajo el resguardo inspirador del Siglo de Oro metamorfoseó en Edad de Plata.

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba, galardonada con premio extraordinario por la referida Universidad, y Mención Nacional Fin de Carrera, tiene en su haber un máster en Contemporary Art Theory por Goldsmiths College University of London. Ha realizado su tesis doctoral con Mención Internacional sobre el *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari y su aplicación al surrealismo español. Recientemente ha disfrutado de una estancia de investigación en el EHESS de París. Con anterioridad ganó una subvención del programa “Iniciarte” de la Junta de Andalucía. En la actualidad es beneficiaria de una beca F.P.U. del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que desarrolla como personal investigador en formación contratado en la Universidad de Córdoba. Ha publicado trabajos sobre estética y hermenéutica contemporánea, ontología y producción de la subjetividad, surrealismo y psicopatología, performatividad de género, y filosofía del cine.

mcpalladio@hotmail.com