

Laura Repovš

DOI: 10.4312/vh.25.1.269-283

Ljubljana



Entre Cervantes y Borges: Góngora y Darío, renovadores del lenguaje poético

Palabras clave: poesía de lengua española, Luis de Góngora, Rubén Darío, renovación del lenguaje poético

1 Introducción

Igual que toda cosa viva, el lenguaje poético ha experimentado, desde sus principios hasta el día de hoy, numerosas transformaciones. Podríamos decir que es posible reconocer en su movimiento un oleaje entre los períodos de evolución, ampliando las posibilidades de un mismo código, y los momentos de revolución, al llevar el lenguaje poético existente más allá de sus límites, hasta que irrumpa un lenguaje nuevo, fresco. Éste, igual que el anterior, también se expande y asienta y luego se vuelve una convención con la que surge la necesidad de un nuevo lenguaje que rompa el *status quo* de la práctica artística existente¹. La creatividad, que es esencia y propulsora del arte, exige superar las convenciones y buscar siempre el frescor del lenguaje artístico o poético. El propio Rubén Darío afirma: «La primera ley, creador: crear» (Da-

¹ Varios escritores y críticos han observado este fenómeno en el desarrollo de la poesía en el tiempo. Citamos aquí tres ejemplos. En primer lugar, al crítico francés Paul Bénichou, que subraya la importancia de las revoluciones en el lenguaje literario: «Et qu'est-ce que l'histoire d'une littérature, sinon celle de ses révolutions successives?» («Y qué es la historia de la literatura, si no es la de sus sucesivas revoluciones?») (Bénichou, 1982: 19). Por otra parte, uno de los poetas más importantes del siglo XX, T. S. Eliot, afirma que el desarrollo de la poesía es una fluctuación entre los períodos de evolución y de revolución: «[En poesía] hay épocas de exploración y épocas de explotación del terreno ganado» (Eliot, 1959: 30). Asimismo, el importante comparatista español Claudio Guillén ha observado que en la historia, y por lo tanto en la historia del arte, el movimiento principal que rige su desarrollo es el de la contraposición y oscilación: «La Historia es un contrapunto de continuidades y discontinuidades superpuestas» (Guillén, 2003: 35).

río, 1987: 37). La misión del creador consiste en perseguir un lenguaje propio (o varios), y por tanto, nuevo, distinto: así el lenguaje poético se perpetúa en renovación constante. «La poesía,» escribió C. M. Bowra en su conocido estudio *La herencia del simbolismo*, «vive del cambio» (Bowra, 1970: 23).

Cabe observar la revolución siempre con respecto al contexto del que emerge, pues éste la ha engendrado. Por tanto, la revolución nunca significa una ignorancia total de la tradición, sino que siempre la integra de una u otra forma, bien por afirmación, bien por negación. Es hermosa la imagen kantiana de la paloma y el aire que Antonio Alatorre recuerda en su ensayo «En torno a creación y tradición»:

La paloma, sintiendo que el aire de la atmósfera presenta una resistencia, pide a los dioses que se la quiten, para poder volar con una libertad sin límites; los dioses escuchan su ruego, le suprimen el aire – y la paloma cae en tierra. La inercia del aire es la condición del vuelo. Para el poeta, para el artista, esta inercia es la tradición. Hay que superarla, hay que elaborarla, pero la inercia existe. Debe existir (Alatorre, 1993: 27).

La creación es, entonces, una fuerza, y la revolución se produce cuando esa fuerza vence la resistencia del lenguaje convencional y emprende el vuelo de un nuevo lenguaje, inseparable del empuje del aire.

En el amplio transcurso de la lengua española como lenguaje artístico se han producido, así como la crítica ha observado ya varias veces, tres renovaciones principales de la expresión y el oído poéticos: en primer lugar, la renovación poética de Garcilaso en la época del Renacimiento, seguida por la de Góngora, ya contemporáneo de Cervantes, y por último la de Rubén Darío en el umbral de la época moderna, poco antes de que apareciera la obra de Borges. Todas ellas tienen en común el doble sentido del aire de la tradición: por una parte, éste les ha servido de base imprescindible para poder crear un nuevo lenguaje poético, y por otra, han tenido que enfrentarse a una fuerte corriente de resistencia por parte de sus contemporáneos, puesto que ese nuevo lenguaje que proponían cambiaba radicalmente el oído poético de la lengua española.

Del primer gran giro, que aquí sólo mencionamos de paso, existe un testimonio epistolar de Juan Boscán a la duquesa de Soma, conmemorando su encuentro con el humanista veneciano Andrea Navagero en los jardines del Generalife en Granada durante la celebración de la boda de Carlos V e Isabel

de Portugal. Escribe Boscán que Navagero le propuso probar «en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiziese ...» (Boscán, 1999: 118). Se trataba de introducir en la lengua española los rasgos de la lírica petrarquista. En primer lugar, los métricos: el mayor cambio se cumplió al adaptar el oído español al ritmo del endecasílabo, pero también se introdujeron otras formas poéticas, matrices, tópicos temáticos y estilísticos del petrarquismo. Si a Boscán, como en la epístola afirma él mismo, la lengua española todavía se resistía a adaptarse a la nueva métrica, Garcilaso – desde sus estancias en Italia – lo secundaría con todo éxito:

[...] fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su jüizio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda (Boscán, 1999: 118).

El primer cambio decisivo del lenguaje poético español ocurrió, entonces, con la fusión de las voces poéticas españolas y la tradición poética del Renacimiento italiano². La época áurea del arte español trajo, con Luis de Góngora, la segunda gran renovación del lenguaje poético del español³. Ésta nos interesará aquí particularmente.

2 Luis de Góngora

La poesía de Góngora sigue siendo, hasta hoy en día, objeto de incontables estudios que confirman su gran relevancia y modernidad⁴. Uno de los más célebres testimonios de lo dicho fue la conmemoración del tercer centenario

2 Así lo ha observado también Alberto Blecua, uno de los mayores especialistas en el Siglo de Oro: «El libro [*Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*] produjo la mayor revolución de la lírica española. Nunca una obra tan breve ha abierto, por su originalidad y variedad, tantos senderos nuevos en la tradición literaria hispana» (Blecua, 2002: 47).

3 Igual que en el caso anterior, nos apoyamos aquí en las reconocidas ideas críticas acerca de las grandes renovaciones del lenguaje poético español; citamos aquí, como ejemplo, al escritor y crítico mexicano Alfonso Reyes, que ha constatado lo mismo: «[La revolución de Góngora] es sólo comparable a la que antes hizo Garcilaso, cuya tradición modifica sensiblemente» (Reyes, 1958: 186).

4 Varios historiadores y críticos literarios (en las dos orillas de la lengua española) han subrayado la importancia y la excepcionalidad de la obra de Góngora. Citamos aquí, como ejemplo, al prestigioso gongorista español Antonio Carreira: «Cuando se comparan las *Soledades* de Góngora con la poesía anterior, las innovaciones resaltan de tal manera que [...] casi no se ven los precedentes» (Carreira, 1998: 225).

de su muerte por parte de los jóvenes poetas de los años 20. Sin embargo, el interés por Góngora se anuncia en varios creadores de la época que le sacudieron el polvo a la poesía del gran poeta barroco: poetas y críticos como Ungaretti o Guillén empiezan a relacionar la obra de Góngora con la obra de Mallarmé. Según escribe Andrés Sánchez Robayna, los poetas modernos pudieron acercarse de nuevo a la poesía de Góngora *desde o a través* de Mallarmé, porque «[e]n el Simbolismo, la reflexión sobre el mundo es indistinguible de la reflexión sobre el lenguaje. [...] Es a partir de esta fase del lenguaje poético moderno cuando la obra de Góngora puede ser leída cabalmente» (Sánchez Robayna, 1993: 63). ¿En qué consistía, entonces, la gran innovación con la que el autor de las *Soledades*, *Polifemo* y otras numerosas piezas, escritas en diversas formas poéticas, transformó el lenguaje poético español, y que hasta cuatro siglos más tarde nos resulta extraordinariamente compleja?

Para Góngora, el punto de partida fue el recién canonizado modelo italiano que se había introducido hacía unas décadas con Garcilaso, pero Góngora llevó ese lenguaje a tal extremo que se produjo una nueva transformación del lenguaje poético español. Dámaso Alonso observa que «Góngora violentó el idioma pero exagerando una tendencia que estaba implícita en él» (Alonso, 1974: 151). Se ha escrito abundantemente sobre las cualidades del lenguaje poético de Góngora y resumirlas todas aquí resultaría una tarea inabarcable. Me limitaré, por tanto, a solamente dos aspectos que me parecen fundamentales y que corresponde subrayar en este contexto.

En primer lugar, acordémonos de los llamados *cultismos*. Podríamos decir con Dámaso Alonso que el cultismo en Góngora «es el modo de esquivar la palabra desgastada en el comercio idiomático y sustituirla por otra que abre también una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el mundo de la tradición grecolatina» (Alonso, 1974: 142). Podemos observar los cultismos en dos niveles: en el léxico y en el sintáctico. Los dos se alimentan, ya por definición, en su origen latino: en la latinización, Góngora encontró un medio posible de hacer más culto el lenguaje poético español. En cuanto al nivel léxico, el poeta rescataba los usos antiguos y valores semánticos que en latín todavía estuvieron presentes, pero que en las lenguas vulgares provenientes del latín no se han preservado como tales. Según Dámaso Alonso, muchos de esos cultismos en realidad ya tenían cierto uso literario, pero Góngora insistía en usarlos, los repetía abundantemente, y así contribuyó a que ese léxico se popularizara. En el nivel sintáctico, el elemento que más salta a la vista es el hipérbaton, es decir, un orden de palabras particular que en latín era hasta natural, y que

la flexibilidad del español pudo soportar. Con él, Góngora – combinándolo con otros efectos poéticos – refuerza la expresividad del verso y la intensidad rítmica. Dicho esto, no cabe entender la función del cultismo, sea léxico o sintáctico, como un vestuario poético, sino, otra vez en palabras del gongorista, como «algo que impregna toda la masa poética del mundo» (Alonso, 1974: 141).

En segundo lugar, el lenguaje poético de Góngora se distingue por ser fuertemente alusivo. Allí reside la dificultad que tantas veces le ha sido reprochada y de la que él mismo fue del todo consciente. Ésta es su defensa ante las críticas adversas: «[el entendimiento del lector] quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la obscuridad, asimilaciones a su concepto» (Alonso, 1974: 134). En esas palabras existe una consciencia clara del poder evocativo del lenguaje poético. Góngora es maestro de la metáfora (para citar un conocido y bello ejemplo del *Polifemo*, el poeta dice ‘cueva’ con los versos «De este, pues, formidable de la tierra / bostezo, el melancólico vacío»), pero su universo retórico comprende toda clase de medios utilizados de manera condensada – metáforas, metonimias, sinécdoques, perífrasis y hasta aliteraciones – para evocar imágenes y construir realidades que el lenguaje convencional no puede expresar. De la misma manera el poeta logra llamar a la presencia elementos mitológicos y fabulosos de la antigüedad grecolatina, e iluminarlos de nuevo. Afirma Dámaso Alonso que

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, realzada, con especial intensidad estética. Esto se verifica centralmente en la metáfora, sustitución total... (Alonso, 1974: 173).

Precisamente esto llegaría a ser, tres siglos más tarde, la sustancia del crear poético moderno.

Es posible observar varios de los elementos mencionados arriba en un poema como el soneto número 239 según Millé y del año 1584 según el manuscrito Chacón.

No destrozada nave en roca dura
tocó la playa más arrepentida,
ni pajarillo de la red tendida
voló más temeroso a la espesura;

bella ninfa, la planta mal segura,
 no tan alborotada ni afligida,
 hurtó de verde prado, que escondida
 víbora regalaba en su verdura,

como yo, Amor, la condición airada,
 las rubias trenzas y la vista bella
 huyendo voy, con pie ya desatado,

de mi enemiga en vano celebrada.
 Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella,
 dura roca, red de oro, alegre prado.

Se trata de un soneto de índole humorística que tempranamente anuncia la necesidad de superar las usadas convenciones de la lírica italianizante, algo que Góngora perspicazmente realiza a través de la parodia de tal visión del mundo. La distancia irónica le permitió al poeta criticar las normas poéticas desde dentro, con los propios medios del lenguaje literario convencional. Más rápidamente huye el poeta (o si se prefiere: el sujeto lírico) de la encalladura, la prisión y el veneno de las normas convencionales – un amor esclavizante y la insuperable belleza de la desdeñosa dama, celebrada en vano – que la nave, el pájaro o la bella ninfa huyen de sus amenazas representadas por roca, red y prado que esconde una víbora venenosa. Todo este vocabulario con el que opera el poema evoca y transforma – como ya hemos querido subrayar antes – motivos bien conocidos en la tradición literaria, tópicos de la poética petrarquista que Góngora disemina y recoge a lo largo del poema: la bella ninfa que huye de la víbora nos recuerda a Eurídice con su pie desnudo; red de oro, de la que escapa el pájaro, y las rubias trenzas a la ‘cárcel de cabello’, igual que «la condición airada» y «la vista bella» nos remiten a la descripción característica de la dama, como ya ha analizado detalladamente Andrés Sánchez Robayna en su ensayo «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)»⁵.

Subrayamos también los elementos de la ya mencionada tendencia a la latinización: por ejemplo, el ablativo absoluto, típico del latín, en el verso quinto: «bella ninfa, la planta mal segura»; otro intento de acercar el español al latín representa la supresión de varios artículos a lo largo del poema («ni pajarillo» o «que escondida víbora regalaba» etc.); y por último, el hipébaton en función de sublimar e intensificar el lenguaje poético. Véaselo, por ejemplo, en combinación con el encabalgamiento (sirremático) del verso séptimo y octavo:

⁵ Para más detalles, véase «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)» de Andrés Sánchez Robayna, en *Silva gongorina* (1993).

«hurtó de verde prado, que escondida / víbora regalaba en su verdura») – un elemento retórico que en la poesía moderna se volvería un modo muy característico de tensar el lenguaje.

Dicho de otro modo: el presente soneto de Góngora está repleto de *alusiones* que llaman a la presencia del lector – como sub-texto, de manera implícita – otros elementos constitutivos de la tradición literaria occidental. Esto remite, por otra parte, a la consciencia que Góngora tenía acerca del diálogo entre las realidades poéticas, algo que mucho más tarde se desarrollaría, en teoría y en práctica, bajo los principios de la intertextualidad. El diálogo literario en Góngora, sin embargo, ocurre en una escala más amplia: el punto en que el carácter alusivo del lenguaje poético de Góngora y su tendencia a hacer el español un lenguaje poético más culto, latinizándolo, se relacionan, está en que traen al español – tanto en el plano formal como en el del contenido – otra tradición poética mediante la que Góngora puede renovar el propio lenguaje poético del español.

3 Rubén Darío

Mudémonos, ahora, tres siglos hacia adelante, a finales del XIX, cuando surge la obra de Rubén Darío. Para la sociedad occidental, la vuelta del siglo era un momento especialmente perturbador: grandes cambios sociales y descubrimientos científicos transformaron los fundamentos del pensar y sentir humano. La sociedad moderna se encontró marcada con la inquietud y la ansiedad existencial que el ámbito artístico absorbió profundamente. Las grandes tendencias poéticas, que arrancaron en los años 80 del siglo XIX, llegaron a liberarse del positivismo de la época realista que había apartado el género poético del foco de atención, y plantearon un nuevo lenguaje poético contrastando con el último gran momento para el arte poético que los precedía: el romanticismo.

Los años 80 del siglo antepasado fueron decisivos también para la poesía en la lengua española. Es sabido que con Rubén Darío ocurre por primera vez en la historia literaria española que el movimiento de las corrientes artísticas cambia de sentido: las nuevas tendencias literarias esta vez vinieron desde el antiguo espacio colonial hispanoamericano al ambiente literario español. Sin embargo, también la renovación poética de Darío se alimentaba en las corrientes extranjeras. El centro cultural y artístico en aquella época se encontraba en París, ciudad que durante décadas era frecuentada por una multitud de artistas occidentales de extraordinaria importancia, y era el lugar de un

diálogo fructífero entre las artes. El parnasianismo y el simbolismo, que surgieron en Francia, se divulgaban por todo Occidente. Se trataba de una ola artística heterogénea, puesto que los artistas provenientes de diversos países asimilaban la nueva poética cada uno a su manera. Sin embargo, unía esas voces una actitud artística particular: cambió, sobre todo, la relación con el lenguaje y, por consiguiente, la concepción del proceso creativo. En primer lugar, los poetas modernos reconocieron la autonomía absoluta del lenguaje. El interés se orientó hacia el texto mismo, y de eso venía, en segundo lugar, la tendencia a la impersonalidad de la expresión poética. En tercer lugar, en el modo de entender el proceso creativo se abandonó, definitivamente, el principio de la *imitatio*, ya impugnado por los románticos, al que sustituyó el principio de la *performatividad*, la capacidad que el lenguaje tiene de crear la realidad en cuanto la dice. El espacio literario de la lengua española recibió estos impulsos a través de Rubén Darío, que dio origen al Modernismo y motivó la segunda gran época artística española, la llamada Edad de Plata. La francofilia llevó al poeta nicaragüense a asimilar la nueva poética francesa e introducirla al español, cerniéndola por el tamiz de su propia sensibilidad⁶. Destacamos aquí algunos aspectos clave de la poesía de Darío que renovaron la expresión poética de la lengua española y que, además, tienen más de un punto en común con la renovación del poeta barroco.

De manera parecida a la reforma técnica de Góngora, que volvía a aproximar la sintaxis española a la de su origen latino, también Darío trae al español una nueva música del verso. Ya en el caso del simbolismo, la renovación del lenguaje poético se ejercía sobre todo en el nivel formal, y en ello le seguía también la manera en que Darío transformó el oído poético español. En la poesía modernista, la musicalidad tenía la mayor importancia. Ya Verlaine lo había expresado en su «Art poétique»: «De la musique avant toute chose [...] Et tout le reste est littérature.» La música como principio poético dominante significaba darle la mayor importancia a la forma o a la materialidad del lenguaje. La renovación de Darío ocurrió, sobre todo, en el nivel del verso. Recordemos, en primer lugar, el cambio que Darío introduce en el soneto, compuesto – desde la renovación métrica de Garcilaso hasta aquel entonces – en endecasílabo: el verso se prolonga, puesto que su ritmo es ahora el del alejandrino:

6 Dámaso Alonso coloca la renovación poética de Darío – hecha a partir de la poesía francesa de la época – en el mismo nivel que la de Boscán, desarrollada luego por Garcilaso, a la que nos remitíamos en las páginas anteriores: «Con las *Prosas profanas* de Rubén Darío, llega a España todo un siglo de poesía francesa. Creo que, desde aquel día de Granada [se refiere a la conversación de Boscán y Navagero] no hay un momento más de vaticinio, más lleno de luces virginales de aurora» (Alonso, 1952: 52).

adaptación del verso dodecasilábico francés, con cesura fijada en la mitad del verso, que en español llegó a tener catorce sílabas. Es verdad que este verso ya existía en el español medieval, pero estaba olvidado. El caso del alejandrino es sólo uno entre varias combinaciones métricas que empleaba Darío, entre ellos también los ritmos clásicos basados en el contraste entre las sílabas tónicas y átonas (por ejemplo, el ritmo dactílico, característico de tonos épicos ya en Homero, por ejemplo, en el conocido verso de «Salutación del optimista»: «Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda»).

Existe otra similitud entre la renovación poética del poeta barroco y la del poeta modernista: ambos sentían la necesidad de experimentar con el lenguaje poético y llevarlo a un nivel más culto. Darío busca los motivos clásicos, pero también imágenes de todo lo lejano, de lo exótico, que en su poesía se convierten en símbolos de belleza, de aristocracia del espíritu, de ensueño. El léxico llega a veces a un extremo cultismo (es famosa incluso una broma de Lorca acerca del verso: «que púberes canéforas te ofrenden el acanto», en el que apenas es posible entender más que la palabra ‘que’)⁷.

En el poema «De invierno», que aquí tomamos como ejemplo, se puede observar muchos de estos elementos mencionados anteriormente.

DE INVIERNO

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelotonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco, junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,
en tanto cae la nieve del cielo de París.

7 Varios autores han reproducido esta célebre broma de Lorca. La encontramos también en Polo García (1987: 161).

Situado en una habitación parisina, el poema establece las oposiciones entre lo interior y lo exterior, entre la cálida habitación y el frío invernal, entre la cercanía de los objetos domésticos y la lejanía de lugares de su procedencia, entre lo estático y lo móvil, y el abrigo funciona como símbolo de una fluida transición entre ambos polos. Aparte de que el poema, incorporado más tarde al célebre *Azul...*, es un soneto escrito en verso alejandrino (y no en endecasílabo, como hemos querido subrayar antes), está lleno de imágenes exóticas, de materiales refinados que subrayan la sensualidad (por ejemplo, el biombo de seda japonesa, el abrigo de marta cibelina o el roce de la gata de angora). La sensibilidad modernista asume el poder de lo sensible, de lo que se percibe con los cinco sentidos, porque sólo la alianza de ellos es capaz de alcanzar una realidad superior o suprasensible. Es más, no sólo se reúnen para ello los cinco sentidos humanos, sino también los lenguajes artísticos entre sí, como demuestra el poema «De invierno». Su subtítulo es «Acuarela», un término artístico que inmediatamente nos remite al campo de las artes plásticas. Su carácter pictórico se confirma también con el expresivo colorido, sobre todo blanco y rojo (por ejemplo «angora blanco», «rostro rosado»). Para Darío, el poema tiene el valor de una pintura o, dicho de otro modo, el poeta pone en diálogo la plasticidad de una pintura y la música del lenguaje poético, que hace que la imagen plástica no esté del todo estática, muda, intemporal. «La poesía es pintura que habla,» dice el viejo lema clásico.

A pesar de la extrema plasticidad del lenguaje poético de Darío, sólo podemos acercarnos a su poesía, cuyo refinado lenguaje e imágenes estilizadas hoy nos parecen, quizás, tan lejanos, si hacemos el esfuerzo de ver en ese exotismo – en el que la crítica ha visto muchas veces una actitud escapista – un intento de sublimar el lenguaje. Por otra parte, tampoco cabe olvidar que esta aspiración a lo armónico y lo imaginario fue una reacción a la difícil y confusa realidad de la vuelta del siglo. Afirma Ricardo Gullón que «En la época modernista, la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas» (Gullón, 1990: 65). Sin embargo, la sensación del exilio, tan generalizada en los artistas de la época, hizo a Darío y a sus contemporáneos abrirse a lo extranjero, asimilar las tradiciones ajenas y dar lugar a una simbiosis entre ellas que tanto favorecía el desarrollo del lenguaje poético y las artes en general. Por eso la renovación de Darío no era exclusivamente formal, sino que sensibilizaba el lenguaje poético español para un nuevo modo de ver, sentir y entender la realidad, lo mismo que la renovación poética de Góngora hace cuatro siglos establecía una nueva relación con respecto a la visión del mundo y del lenguaje.

4 Conclusión

Ya para resumir, pongamos en claro las ideas principales acerca de las tres renovaciones del lenguaje poético español, de las que nos hemos propuesto hablar aquí.

En primer lugar, es esencial para cada nuevo lenguaje poético estar consciente de la tradición de la que surge. Podría decirse que lo nuevo se construye mediante una especie de *reciclaje* de la tradición; precisamente esto es lo que une claramente el caso de Góngora y el de Darío, e incluso el de Garcilaso. Las tres principales renovaciones del lenguaje poético español comparten el mismo principio de renovación: las tres eran, principalmente, renovaciones del lenguaje técnicas; sin embargo, todas ellas a la vez introducen o *traducen* una cultura, una nueva sensibilidad, que viene de una tradición literaria extranjera, a la suya propia: Garcilaso *tradiujo* el modelo italiano petrarquista, Góngora *tradiujo* las fórmulas latinas y, finalmente, Darío *tradiujo* la poética parnasiana y simbolista francesa al español, con todo lo que una traducción conlleva. Dicho de otra forma, los llamados ‘culteranismo’ de Góngora y ‘galicismo mental’ de Darío, criticados a lo largo del tiempo, han sido, en su esencia, una traducción de sensibilidad y forma poéticas ajenas, sin la que la renovación del lenguaje poético español no podría haberse producido. Ambas fueron recibidas con un fuerte rechazo inicial, pero llegaron a arraigarse y servir a los poetas posteriores como base a partir de la cual pudieron seguir desarrollando las posibilidades poéticas del español.

Recordemos también lo siguiente: *traducere* significa, en rigor, «pasar de un lado al otro», pero la traducción no es una simple operación de reproducir: traducir significa, como confirman ya varias teorías contemporáneas de traducción literaria, crear una nueva expresión poética con los medios de la lengua a la que se traduce, es decir, es un acto de *transformación creativa*. Así los tres poetas transformaron, en resumidas cuentas, el oído poético de la lengua española.

En segundo lugar, las renovaciones del lenguaje poético español de Góngora y de Darío demuestran que el español como lengua artística – a diferencia del caso de la lengua inglesa en Inglaterra y en los EE. UU., o de la portuguesa en Portugal y Brasil – forma una unidad. Esta unidad, basada en «la patria de la lengua», significa, aparte de la unidad lingüística, una sensibilidad común. En palabras de los antólogos de *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en la lengua española de la segunda mitad del siglo XX*,

Es probable que [...] la unidad lingüística, enriquecida con múltiples aportaciones locales, haya desempeñado un papel decisivo en el devenir de la sensibilidad cultural, y que sea posible hablar de la existencia de esa sensibilidad con un cierto sentido unitario en relación con todos aquellos que piensan y hablan en español (Milán et al., 2002: 16).

Consta, además, que a pesar de la distancia oceánica ha habido entre los creadores y críticos españoles e hispanoamericanos a lo largo de la historia un diálogo fructífero, que impulsaba el desarrollo literario español bien desde una orilla, bien desde la otra, como hemos podido comprobar en el caso de Rubén Darío.

Por último, esta pequeña contribución a la crítica literaria del ámbito hispánico es, por su postura, una defensa del diálogo abierto entre todas las culturas y lenguajes artísticos en el espacio y en el tiempo. Las tres renovaciones poéticas nos enseñan algo esencial sobre nuestro propio presente y nuestro propio futuro: una actitud abierta hacia lo otro, hacia las culturas y las tradiciones que nos son ajenas por cualquier distancia, y la consciencia de que una sin la otra quedarían empobrecidas. En nuestros tensos tiempos que corren ya después de Borges, este consejo venido de la poesía resulta especialmente valioso.

Bibliografía

- Alatorre, A. (1993): *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Alonso, D. (1952): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, D. (1974): *Góngora y el «Polifemo»*, vol. I. Madrid: Gredos.
- Bénichou, P. (1982): «Réflexions sur la critique littéraire». En: Fumaroli, M. (ed.), *Le statut de la littérature: mélanges offerts à Paul Bénichou*. Genève: Droz.
- Blecu, A. (2002): «Garcilaso de la Vega». En: AA.VV., *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*. Madrid: Ministerio de Educación.
- Boscán, J. (1999): *Obra completa* (ed. Carlos Clavería). Madrid: Cátedra.
- Bowra, C. M. (1970): *Nasleđe simbolizma; Stvaralački eksperiment*. Beograd: Nolit.
- Carreira, A. (1998): «La novedad de las *Soledades*». En: *Gongoremas*. Barcelona: Península.
- Darío, R. (1987): *Poesía* (ed. Pere Gimferrer). Barcelona: Planeta.

- Eliot, T. S. (1959): «La música de la poesía». En: *Sobre la poesía y los poetas* (trad. María Raquel Bengolea). Buenos Aires: Sur.
- Guillén, C. (2003): *De la continuidad. Tiempos de historia y de cultura*. Madrid: Real Academia Española.
- Góngora, L. de (2000): *Obras completas* (ed. Antonio Carreira). Madrid: Biblioteca Castro.
- Gullón, R. (1990): *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Jammes, R. (1987): *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- Lida, R. (1984): *Rubén Darío. Modernismo*. Caracas: Monte Ávila.
- Milán, E. et al. (eds.) (2002): *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Polo García, V. (1987): *El Modernismo: la pasión por vivir el arte*. Barcelona: Montesinos.
- Reyes, A. (1958): «Sabor de Góngora». En: *Obras completas*, vol. VII. México: FCE.
- Salinas, P. (1978⁴): *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.
- Sánchez Robayna, A. (1993): *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra.

Laura Repovš

Ljubljana

Between Cervantes and Borges: Góngora and Darío, renovators of the poetic language

Key words: Spanish poetry, Luis de Góngora, Rubén Darío, renovation of the poetic language

Between Cervantes and Borges – important narrators but also poets – two profound renewals of Spanish poetic language took place: one by Luis de Góngora and the other by Ruben Darío. The first one occurred in the Iberian Peninsula and the other in America. Both represent, along with Garcilaso's revolution in the Renaissance, the most significant transformations of the Spanish poetic language. Our intention is to show, discussing one poem by Góngora and one by Darío, the essential contribution of these authors to the evolution of poetic expression in the Castilian language, as well as to emphasize the need to consider Hispanic poetry written on both sides of the Atlantic as a vast unity of meaning. We conclude that the poetic work of both poets has decidedly marked poetic sensibilities in Spanish and has had a great influence on in the Spanish speaking world on both sides of the Atlantic. One can also understand better in the light of these poets' contributions the qualities of Spanish poetic language in the post-Borges era.

Laura Repovš

Ljubljana

Med Cervantesom in Borgesom: Góngora in Darío, prenovitelja pesniškega jezika

Ključne besede: poezija v španskem jeziku, Luis de Góngora, Rubén Darío, prenova pesniškega jezika

Med Cervantesom in Borgesom – pomembnima pisateljema, a tudi pesnikoma – sta se zgodili dve temeljiti prenovi pesniškega jezika v španščini: izvršili sta se skozi pesniško delo Luisa de Góngore in Rubena Daría. Prva se je zgodila na Iberskem polotoku, druga v Ameriki. Obe predstavljata, skupaj z Garcilasovo revolucijo v renesansi, vrhova preobrazbe pesniškega jezika v španščini. Na primeru izbranih pesmi Luisa de Góngore in Rubena Daría skušamo v prispevku pokazati, kako sta pesnika bistveno doprinesla k razvoju pesniškega izraza v kastiljščini, pa tudi poudariti, da je liriko, pisano v španskem jeziku na eni in drugi strani Atlantika, treba dojemati kot razsežno pomensko enoto. Na podlagi analize prihajamo do zaključka, da je pesniško delo obeh avtorjev močno zaznamovalo španski pesniški posluš in imelo velik vpliv na oba bregova jezika. Od tu dalje je mogoče bolje razumeti, kakšne so značilnosti španskega pesniškega posluha v sodobnem času, ki mineva že po Borgesu.