

El Barroco: una relación entre Góngora y Mallarmé

Javier Ignacio Gorraiz

Universidad Nacional de La Plata

En los principios del siglo XX, y ya desde finales del XIX, se volvió a valorar la obra poética de don Luis de Góngora, tomando no sólo al Barroco y a su estética, sino también al particular estilo de este poeta como una de las más claras manifestaciones de la sensibilidad moderna; por lo tanto, partiendo de esta relectura se puede ver la influencia que pudo tener en autores europeos tales como los españoles Federico García Lorca, Jorge Guillén, el italiano Giuseppe Ungaretti, y los simbolistas franceses Paul Verlaine, Jean Móraes, Paul Válerý, y Stéphane Mallarmé, siendo este último autor de quien nos ocuparemos en relación con la poesía de Góngora.

Este trabajo propone demostrar, a partir del análisis de un poema de Góngora, el paralelismo que existe entre la poesía de éste y la estética mallarmeana, planteando los rasgos en común que presentan en lo que respecta a sus recursos estéticos, sus modos de representar al mundo y el parentesco en la selección de temas en sus poemas referidos al amor, que en este caso reflejarán la destrucción de la juventud y la fuga irreparable del tiempo.

A partir de la idea de creación y construcción de un nuevo mundo, veremos las manifestaciones poéticas de Góngora y de Mallarmé como las últimas emanaciones del Renacimiento y del Romanticismo, demostrando la reacción ante la atmósfera que los rodeaba. De esta manera, encontraremos

similitudes entre estos poetas, ya sea en el uso del lenguaje, el empleo del mito, la creación de imágenes a través del símbolo y la metáfora, la oscuridad, las escenificaciones de nuevos universos (los mundos posibles, tan sobresalientes en el Barroco y que se pueden articular con el pensamiento filosófico de Leibniz).

El Barroco se presenta como un arte dual, en constante tensión entre polos opuestos, donde se plantea la contradicción, el contraste entre lo claro y lo oscuro, la desmesura y la medida, el equilibrio y el desequilibrio, lo interno y lo externo, el alma y el cuerpo, la realidad y la irrealidad, el Absoluto y la Nada, en razón de lograr una Armonía. Este estilo se caracteriza por la inquietud y la inestabilidad de sus rasgos, “que oscila entre ser una mera *coincidentia oppositorum* y una verdadera *contradictio o conflagratio oppositorum*”.¹

Para comprender el propósito del trabajo es necesario tener en cuenta algunos conceptos de la filosofía de Leibniz, desarrollados por Gilles Deleuze, que lo transforman en el filósofo del Barroco. El concepto fundamental es el de la *mónada*, que se presenta como algo cerrado, sin entradas ni salidas, cuyos cambios vendrán “de un *principio interno*, puesto que una causa externa no puede influir en su interior.” (*Teodicea*, 396-400; 11, p. 24).² A partir de esto Deleuze señala que “lo esencial de la mónada es que tiene un fondo *sombrio*: de él extrae todo”.³

Entonces, ya que en el arte Barroco todo lo que hay que ver siempre está adentro, y que tanto en la poesía de Góngora como en la de Mallarmé se halla un claro hermetismo, es pertinente destacar el sentido que cumple la oscuridad en las obras de ambos. De aquí que cada poema se asemeje a una mónada, puesto que el concepto saldrá a luz desde el oscuro fondo en el que se encontraba, es decir, en aquella tensión del claroscuro.

A partir de esto se puede entender el Barroco como una función operatoria, un rasgo que no se cesa de hacer pliegues, curvando y recurvando

1. Alonso, Dámaso. *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid: Gredos, 1961, p. 86.

2. Leibniz, Gottfried W. *Monadología*, Bs. As: Aguilar Argentina, 1983, p. 34.

3. Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Bs. As: Paidós, 1988, p. 39.

los mismos para llevarlos al infinito; por lo tanto, el hecho de estar continuamente plegando (disminuyendo) y desplegando (aumentando) es propio de la diferencia que presentan los pliegues, sus dos direcciones: los repieques de la materia y los pliegues del alma, los cuales llevando el concepto hacia el infinito obtendrán la nueva armonía (su devenir o resultado final), que bien resuelve la tensión o distribuye la escisión.

El pliegue tiene un elemento genético que es la inflexión, una idealidad o una virtualidad captada por el alma desde su punto de vista y envuelta, incluida, plegada, siendo esta envoltura la razón del pliegue. Así, el alma se encarga de envolver, de incluir el cuerpo y las inflexiones de éste; el alma tiene pliegues, y no existen actualmente más que en él, consistiendo su acto acabado en una acción interna (desplegamiento interno) en el que se produce una inclusión, una representación del mundo incluida en el alma bajo un punto de vista. Finalmente, el alma o el sujeto son los encargados de definir este paso de la inflexión a la inclusión, pues al envolver mediante los pliegues el concepto se explica, se implica y se complica, se va desarrollando según las variaciones de lo Uno y de lo múltiple; por esta razón Leibniz tomará al alma o al sujeto como un punto metafísico y lo llamará *mónada*. De esta manera, el sujeto es para el mundo constituyendo el pliegue del mundo y del alma, donde el alma es la expresión del mundo (actualidad) en la medida que el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad).

El soneto amoroso de Góngora que nos preocupa, *La dulce boca que a gustar convida*, expone la expresión viva de un sentimiento que va desde el primer verso hasta el último, en los que podemos percibir con claridad el manejo que el poeta hace del concepto, que es plegado y desplegado, mostrando sus dos caras, hasta hacerlo devenir en lo que considera su esencia. El juego o dirección que elige reside en el planteo desarrollado en los cuartetos y el magnífico desenlace en los tercetos, hallando en el último verso toda la fuerza del poema, es decir la idea o el sentimiento en su mayor expresión, logrando la armonía que se busca como resultado de la tensión interna, o bien resolviendo el claroscuro. En lo que refiere al esquema de este soneto, es correcto destacar su perfección no sólo en lo formal, sino incluso en el contenido. Entonces, teniendo en cuenta

la influencia de Góngora en el Simbolismo y la idea de polos opuestos en el amor, podemos citar estos versos de Verlaine correspondientes al *Prologue* de su serie de poemas *Chair*: "L'amour est infatigable!/ Il est ardent comme un diable, / Comme un ange Il est aimable".⁴

Góngora pone en escena el concepto de Amor y la acción que ejerce sobre los seres, mostrando cómo éste, en ocasiones, roba la libertad del hombre atándolo a sus poderes y lo deja en el tormento, viéndose esta noción en el poema con la imagen del amor armado. Al oponerse las dos caras del Amor, surge el concepto de amor como destructor, que sólo deja su veneno y que no abandona al *sujeto-objeto* más que en la muerte. Éste veneno es la esencia del Amor, lo que no puede escapar de una persona que ha probado su *licor*; es ese tósigo que lentamente consume el espíritu y la juventud. Así, todo lo material es mutable, pero no la idea, la esencia, que no sufre cambio alguno (véase *The conqueror worm*, de Poe y *Une charogne*, de Baudelaire).

El amor tiene un aspecto fundamental en este arte, es visto como una relación (con el objeto) que tiende a privilegiar la subordinación/dominación con respecto al intercambio. Entre el amor y los hombres existe una pugna que busca esclavizar a los seres humanos; asimismo, el soneto de Góngora intenta representar la realidad cruel del amor desde el punto de vista del resultado que produce, en lo que deviene, en la pérdida de la esperanza, en la toma de conciencia de su negatividad, ese saber que del Amor sólo queda el veneno. En el soneto este efecto es logrado por medio del juego de las metáforas, las alusiones mitológicas y las hiperbolizaciones atribuidas al objeto.

Aquí, se ha logrado contemplar los dos polos planteados respecto del amor, donde tanto en el primer verso como en el último se puede apreciar la esencia de este sentimiento desde sus dos perspectivas, llegando al concepto de fugacidad propio del Barroco. El concepto de Amor sufre un devenir por medio de esa oposición (negación) existente entre ambos polos que se presentan como algo inseparable, pero que forman parte de una misma síntesis. El Barroco está sostenido desde el punto del vista, donde el objeto se encuentra en perpetuo

4. Verlaine, Paul. *Oeuvres*, Paris: Albert Messein, 1919.

movimiento, metamorfoseando su estatuto; de este modo, el perspectivismo permite un pluralismo, una extensión, en suma, una repetición continua, evidenciada en la multiplicidad que se observa en este arte.

Ahora bien, pasaremos a analizar estas nociones en el poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune*, égloga en que se pueden ver algunos aspectos relacionados con el soneto de Góngora.

Este poema posee los rasgos fundamentales del Simbolismo, puesto que se propone una poesía interior a través de un lenguaje oscuro, hermético y fluido, que muestran una visión hacia dentro más bien que hacia fuera; en virtud de esto, se plantea el concepto de amor con sus respectivos contrastes y el plegamiento sufrido hasta su armonización. Mallarmé muestra, a partir de la introducción de esta figura mítica del fauno, cómo el protagonista adopta un sensualismo intelectualizado como liberación de la sensualidad física, propuesto desde la escapatoria hacia sus imágenes interiores del placer sexual ideal, que parecen más fuertes que el real erotismo físico. En este poema se podrá apreciar cómo en una bruma se mezclan la vida, el amor, la belleza, la poesía, el dolor, el sufrimiento, en fin, todo aquello que acompaña la ternura de los amantes adolescentes, que viven de cerca la destrucción de la juventud por el amor.

El primer verso adquiere un valor significativo en la interpretación que se intenta desarrollar: "Ces nymphes, je les veux perpétuer";⁵ aquí se lee el anhelo del fauno, la conquista duradera del amor de las ninfas, siendo ésta una de las caras de este sentimiento, que se pliega sobre su opuesto y permite la fugacidad del mismo, deviniendo ausencia (esencia si se quiere) al dejar al amante en la contemplación del acontecimiento (resultado final). Se pone de manifiesto la idea de oposición desde el contraste de la pasión, explicando e implicando a esas dos figuras mitológicas, las ninfas; una representa al mundo casto y la otra a la voluptuosidad.

Este poema estaría planteado desde la concepción huidiza del Barroco, en el sentido en que se busca escapar de la realidad a partir del sueño,

5. Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*, Paris: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1945, p. 51. Todas las citas pertenecen a esta edición.

contraponiendo la representación exterior del mundo con una evocación del mundo interior. Por ejemplo, en lo referente al sueño, "los poetas manieristas le dieron un sentido más íntimo: el sueño realiza el deseo, conserva lo prohibido; de ahí su papel de sustituto y su aspecto engañoso".⁶ Del mismo modo, Mallarmé, transmuta la realidad concreta en ideas abstractas, donde la idea pasa a significar palabra, destacándose por su poder evocativo y creador. "Mallarmé a sans doute tenté de conserver ces beautés de la matière littéraire, tout en relevant son art vers la construction (...) il produit, la présence et le ferme dessein de la pensée abstraite".⁷ Por eso, esta obra flota entre la realidad y el sueño, en el universo poético en el que puede darle sentido y explicar su forma.

La realidad enmarcada por la experiencia física puede obtenerse por medio del recuerdo y los sueños, reconociendo su sensualidad interior, o sea captando su esencia. El corazón del fauno, junto a su carne apasionada, evocarán los fantasmas del amor: "Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,/ Pour bannir un regret par ma feinte écarté,/ Rieur, j'étiève au ciel d'étié la grappe vide,/ Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide/ D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers./ O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers".⁸ La escapatoria del placer físico por una idealización de la sensualidad interior se ve en la referencia a la *Syrinx*, instrumento de fuga, de huída alrededor de la belleza interior y llave de la vida interior del fauno, que está hecha de recuerdos.

El poema presenta la desesperada búsqueda por parte del fauno de la verdad de su ilusión, de su sueño, con el fin de conocer qué hay de cierto en toda esa aspiración al amor, en la pasión y en lo que realmente puede ser ese sentimiento. Mas cada vez que el fauno se deja llevar por su ilusión de sentir la pasión del amor se ve contrarrestado por la dura verdad. Este es el devenir que se plantea, cómo el amor al igual que el alma del fauno, abandonada a los sueños, se deshace en el silencio y en la ilusión. La idea del poema estaba presente en los primeros versos donde el fauno se preguntaba si había amado

6. Dubois, Claude-Gilbert. *El Manierismo*, Barcelona: Península, 1980, p. 213.

7. Valéry, Paul. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris: Gallimard, 1950, p. 46.

8. Mallarmé, S. *Op. cit.*

un sueño; ya en el final parece concretarse su ilusión, pero ésta desfallecerá puesto que todo es sombra (*nada*, pero con el concepto de trascendencia de Mallarmé): "Je tiens la reine! O sur châtiment..."⁹ En los versos siguientes se contemplará cómo en esa siesta de belleza, el fauno, comenzará a desengañarse de su persecución para perpetuar el amor de las ninfas, de su ilusión: "Non, mais l'âme,/ De paroles vacante et ce corps alourdi/ Tard succombent au fier silence de midi:/ Sans plus il faut dormir en l'oubli du balsphème,/ Sur le sable altéré gisant et comme j'aime/ Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins".¹⁰ Al fin, en el último verso se lee la sentencia final de este devenir, de esta síntesis, que se manifiesta como el cierre y la negación del primer verso, retomando indefinidamente el ciclo de los sueños, para luego volver a plegar infinitamente el concepto en cuestión: "Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins."¹¹ Ahora, el pliegue ya no es el de la materia, el de lo sensible, sino el del alma en el que se lee. En este sentido, si se tiene en cuenta la arquitectura barroca, es posible que se vea esta concepción del amor, este trazado del término como una voluta infinita que se irá enrollando y desenrollando, a medida que el tiempo fluye, deviniendo sin cesar. Y este perpetuo devenir, desplegado sobre el tiempo, será el origen del Absoluto, el trabajo que realizará el espíritu para comunicarse con lo infinito.

El fauno percibe el concepto de Amor a través de los pliegues del mismo, en un proceso onírico en el que alucina las pequeñas representaciones del mundo, que son el resultado de la expresión entera pero oscura y confusa del mundo concebido (plegado) por la mónada, puesto que ésta es finita y el mundo infinito. Entonces, como el fondo de la mónada es sombrío y en él están incluidas las percepciones de los infinitos pliegues, es necesario que despliegue, que exteriorice el afuera de su propio interior. Por eso, el fauno en su ilusión, al igual que en el arte Barroco en general, exalta la Idea en el devenir y la incluye en su alma desde su perspectivismo; así, la mónada es elevada a la razón encendien-

9. Mallarmé, S. *Op. cit.*

10. Mallarmé, S. *Op. Cit.*

11. *Ibid.*

do la luz y produciendo la claridad en su interior. De esta manera se alcanza la armonía, que Leibniz llama *espontaneidad*, y que Deleuze sintetiza: "la mónada produce acordes que se hacen y se deshacen, y, sin embargo, no tienen comienzo ni fin, se transforman los unos en los otros o en ellos mismos, y tienden hacia una resolución o modulación".¹²

Por esta razón, la oscuridad, la abstracción y el hermetismo propios de estos poetas son comparados con el concepto *leibniziano* de *mónada*. El estilo que ambos profesaron se destacó por la complicación de la forma, por medio de la sintaxis (orden poético contra orden gramatical) y el lenguaje; otro recurso es el empleo de la metáfora, que les permitía la evasión de la realidad al crear otro mundo; por último la sugestión, la ambición de eludir el nombre cotidiano de los objetos. El claroscuro se transforma en el nexo entre ambas poéticas o estéticas, que proponen la búsqueda de un trasfondo enigmático y el asombro de los lectores con el fin de hacerlo partícipe del proceso poético.

La oscuridad en estos poetas responde a su concepción de poesía como construcción, de ahí que sea necesario recrear o negar la poesía impuesta hasta el momento, en virtud de desilgarse de la misma. Para Ortega y Gasset "la poesía no es naturalidad, sino voluntad de amaneramiento", siendo este rasgo tan característico en Góngora y en Mallarmé, que transfiguran las imágenes complicando la forma, llegando a concretar una "misión jeroglífica del verso", es decir, "Mallarmé".¹³

Por esa razón, la oscuridad surge de una crisis, tanto en el Barroco como en la Francia de Mallarmé, en que es necesario el rechazo al Dios de sus predecesores, al garante del objeto de la creación y del verbo de los poetas; es en suma, la reacción contra una falsa y peligrosa claridad en la expresión del arte. De esta manera, se ve el arduo trabajo de estos poetas como la exigencia por presentar las ideas de sus obras bajo la preferencia de la lógica, la analogía y el cuidado, puesto que les es provechoso para llegar a representaciones diferentes a las de la observación inmediata y familiar de los objetos. Hay

12. Deleuze, G. *Op. Cit.*, p.169

13. Ortega y Gasset, José. *Espíritu de la letra*. Madrid: Revista de Occidente, 1958, p. 114.

finalmente en Góngora una negación de la realidad y una representación a través de metáforas que harán una realidad más bella, naciendo el poema de esta contradicción; Mallarmé, por su lado dice: "*Nommer un object, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de devenir peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.*"

El Simbolismo remite a lo oscuro, a lo extraño, a la búsqueda excesiva de ejercer el arte por el uso del símbolo que, al evocar un objeto, exterioriza un estado de ánimo por una serie de desclaramientos, siendo, así, una designación infinita y no finita como es la del hecho de nombrar. Esto es importante respecto a las imágenes del mundo que ambos poetas proponen, ya que la identidad del mundo con la palabra legitima la analogía de los absolutos lingüísticos de Góngora y de Mallarmé.

En la nueva poesía se puede ver una relectura de Góngora vía Mallarmé, y al mismo tiempo una revisión de Mallarmé a partir del estudio de la estética barroca y gongorina, en el sentido que estos poetas son el punto de partida de claros exponentes del siglo XX y del Neobarroco, reflejo de la inarmonía y el desequilibrio, donde el arte se transforma en puro juego y artificialización. Quizás esto no sólo se deba a la extravagancia y la oscuridad legada por el español y al hermetismo del francés, sino incluso a la ejercitación del lenguaje y la forma de Góngora para fortalecer el interior con la dirección poética que Mallarmé ha dejado para la poesía europea y la sensibilidad moderna.