



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Generación de 1927**  
**Reflexión Poética de los Textos de Homenaje Lírico**  
**Dedicados a Góngora en la Revista Litoral de 1927**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
**DOCTORA EN LETRAS**

Presenta:

ANGÉLICA LUCÍA HIGUERA TORRES

Director de Tesis:

DR. JUAN CORONADO LÓPEZ  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Co-Tutores

DR. GERMÁN VIVEROS MALDONADO      DR. HÉCTOR MANUEL PEREA ENRÍQUEZ  
IIF- CENTRO DE ESTUDIOS CLÁSICOS      IIF- CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS

Asesores

DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA      DR. MIGUEL GUADALUPE RODRÍGUEZ LOZANO  
IIF- CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS      COORDINACIÓN POSGRADO EN LETRAS

Ciudad Universitaria, CD. MX.,      Diciembre, 2018.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*A mi Alma Mater, porque al abrirme sus puertas  
cambió mi destino y me ofreció una oportunidad de vida.*

*Palabras de cristal y brisa oscura,  
Redondas sí, los peces mudos hablan.*

Federico García Lorca

*Creo que lo que más paraliza a los posibles críticos literarios es el temor de guiarse por su propia experiencia, como si ésta fuera anómala o ridícula, y adherirse a lo que opina o siente alguien más experto, para así no equivocarse. [...] se trata justamente de experiencia, y un inexperto puede hacer el ridículo cuando habla de algo que no conoce en la medida suficiente. Pero eso nos pasa a todos.*

A. Alatorre



## AGRADECIMIENTOS

Con estas líneas quiero hacer un reconocimiento para el CONACYT y al posgrado de la UNAM por haberme distinguido con el apoyo de una beca, sin la cual, hubiera sido imposible realizar tanto este trabajo de investigación doctoral como mis estudios de posgrado.

In memoriam, lamento profundamente la partida de mi cotutor y maestro Arturo Souto Alabarce, de quien reconozco que sus charlas guiaron acertadamente algunos análisis de este trabajo y de quien siempre admiraré su profundo y cuidadoso trabajo académico pero sobretodo su gran calidad humana, su memoria se une en mi corazón con la del Arq. Enrique Yáñez y de la Fuente, que por su educación y ejemplo, fincó en mí, el amor al estudio y la lectura, gracias a las cuales se ha construido mi trayectoria de vida y por lo que el recuerdo de ambos me acompaña siempre.

Quiero hacer un especial agradecimiento a mi comité que estuvieron presentes en los momentos difíciles de esta investigación, con su lectura, alentando, motivando y sugiriendo salidas. Muy especialmente a mi director, el Dr. Juan Coronado por su amistad entrañable y porque su guía se convirtió en un gran soporte que no me permitió ni claudicar, ni el naufragio. Así mismo, mi más profundo agradecimiento por la generosidad de su tiempo, la meticulosidad y el consejo de mi cotutor el Dr. Germán Viveros que estuvo siempre al pendiente para orientarme correctamente durante todo el trabajo de investigación y mi profunda estimación a mi cotutor el Dr. Héctor Perea, por su apoyo con fuentes claves de información que hicieron posible la presente investigación y por supuesto, todo mi cariño a mis asesores, la Dra. Yanna Hadatty y el Dr. Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano, por su generosidad y confianza. Así mismo, deseo hacer una especial mención a la generosidad del Dr. Joaquín Roses Lozano de la Cátedra Góngora por obsequiarme algunos materiales bibliográficos actualizados sobre Góngora que enriquecieron la investigación.

Deseo incluir en estos agradecimientos, a todos mis profesores, quienes me han alentado en diferentes etapas académicas de la vida y por cuyo consejo, hicieron que fuera posible lo inaudito para un alumna que como yo, que no ha tenido la fortuna de contar con mayor apoyo escolar que aquel que la propia universidad otorga, logrará alcanzar un doctorado.

Finalmente quiero reconocer la amistad de aquellos que se mantuvieron a mi lado, lloviera o relampagueara, por todo su cariño y paciencia, mi más profundo agradecimiento a Gloria Hernández, Gabriel Ramos y José Luis Martínez.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
PRIMERA PARTE	
<b>I ATISBOS</b>	<b>29</b>
I.1 Homenaje, gongorismo 1927, andamiaje poético del espíritu.	31
I.2 La generación del 27, una Fraternidad Poético-Artística.	57
I.3 Litoral, (I.627-I.927), una efímera levedad de perennidad poética.	69
SEGUNDA PARTE	
<b>II VENABLOS DE CUPIDO</b>	<b>77</b>
<i>In Memoriam ¡Viva Don Luis!</i>	
II.1.1 <i>En Honor de Don Luis de Góngora</i> de Jorge Guillén	79
II.1.2 <i>Noche de Urna</i> de Emilio Prados	101
II.1.3 <i>Poesía, sólo escollos de sombra...</i> de Luis Cernuda	131
<i>Locus Amoenus</i>	
II.2 <i>Poema del Agua</i> de Manuel Altolaguirre	157
<i>Carpe Diem</i>	
II.3 <i>Adolescencia, Idea, Noche, y a Don Luis de Góngora</i> de Vicente Aleixandre	177
<i>Variatio Deserta</i>	
II.4.1 <i>Soledad Tercera</i> de Rafael Alberti	193
II.4.2 <i>Soledad Insegura, (inconclusa-fragmentos) y Muerto de Amor</i> de Federico García Lorca	213
<i>Tempus Fugit</i>	
II.5 <i>Fragmento de la Fábula de Equis y Zeda</i> de Gerardo Diego	243
CONCLUSIONES / ANEXO / BIBLIOGRAFÍA	267
Conclusiones primera parte / Atisbos	269
Conclusiones segunda parte / Venablos de Cupido	275
ANEXO	287
BIBLIOGRAFÍA	291
HEMEROGRAFÍA & WEB	297





## INTRODUCCIÓN



Viva pues Góngora, puesto que así los otros  
con desdén le ignoraron, menosprecio  
tras el cual aparece su palabra encendida  
como estrella perdida en lo hondo de la noche,  
como metal insomne en las entrañas de la tierra.  
Cernuda

La fotografía tomada durante las celebraciones del 16 y 17 de diciembre de 1927 en el Ateneo de Sevilla, en la que figuran algunos de los miembros de la generación del 27, se ha convertido en el gran ícono con el que se identifica a este grupo de poetas y artistas. Las celebraciones quedaron registradas en la revista *Lola*<sup>1</sup> dirigida por Gerardo Diego. Pero su gran legado poético se encuentra editado en el número de homenaje de la revista *Litoral* 5-7, 1627-1927. *Homenaje a don Luis de Góngora*<sup>2</sup>, que apareció en octubre de 1927 y estuvo bajo la dirección de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre.

Este número triple cerró con la primera época de la revista y en sus páginas, cada aportación constituyó un homenaje a Góngora, por lo que, este ejemplar es la primera huella contundente del fervor gongorino en el siglo XX y motivo por lo cual, precisamente es este número, al que se dedica el presente trabajo de investigación cuya temática queda delimitada por el homenaje lírico mismo, editado y publicado en la revista *Litoral* 5-7, con una lectura de los poemas escritos por los miembros más destacados de la propia generación de 1927.

<sup>1</sup> G. Diego, "Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)" en *Lola*, año 1927, época 1, dic., núm. 1. p.1-6 sección: Revistas de la Edad de Plata: edaddeplata.org

<sup>2</sup> *Litoral* 5-7, 1627-1927. *Homenaje a Don Luis de Góngora*, 1927. ed. digital, Bibl. Nal. España: edaddeplata.org

Es más que oportuno señalar, que este estudio no representa la culminación de un trabajo de investigación, sino por el contrario, se le puede considerar como los primeros pasos de lo que, en el mejor de los casos, podría llegar a ser una línea de investigación y estudio académico de vida. En otro aspecto, el homenaje de 1927 a Don Luis de Góngora y Argote en el Ateneo de Sevilla fue el evento que dotó de una identidad y acuñó, tanto el nombre, como el nacimiento de la generación del 27, una celebración que además de reivindicar al poeta barroco, desdeñado por la crítica fue restablecerlo en un sitio dentro del canon literario y creó para la generación del 27, un punto de encuentro, inaudito y armónico, entre la tradición y la modernidad. Inaudito, porque en torno a la figura de Góngora se sumaron y opusieron artistas de muy diversa índole y armónico, por que gracias a la tradición representada por el discurso gongorino con su cuidadosa y elaborada expresión poética, muestra de una verdadera filigrana de la escritura barroca a la que se fundió la poesía moderna influida con las ideas de vanguardia. Los poetas de la generación del 27 lograron innovar el lenguaje poético y tomaron la construcción del verso sostenido por la imagen a la que engarzaron otras imágenes casi inauditas, metáforas fuera de toda lógica, dotando así, de un sentido nuevo a la materia poética en el verso, que obtuvo como único referente poético, al sentido que se encuentra dentro del texto mismo y cuyos linderos están comprendidos dentro del propio poema y no, por referentes externos.

Por esto 1927, no fue únicamente el año de la celebración del tercer centenario luctuoso de Góngora, también representó el momento en que la poesía en español, a contracorriente de las vanguardias con su frenético rompimiento a toda relación con el pasado fue capaz de unir en perfecta armonía a la tradición poética representada por Góngora con los ideales de innovación de las estéticas de vanguardia, sobre todo las posturas del ultraísmo, la poesía pura y el surrealismo, con lo que la generación del 27, al proponer una nueva forma de trabajar la poesía, que no descarta las formas métricas sino que las une con un nuevo decir poético sostenido por la imagen como construcción metafórica, determinaron en gran medida, el quehacer poético en lengua hispana durante el siglo XX. Es por ello, que la memoria de esta celebración, es uno de los precedentes más importantes para comprender el discurso poético, no sólo en España, sino en toda Hispanoamérica.

Esa es la razón por la cual, el presente trabajo, se centro fundamentalmente, en la presencia de Góngora o lo gongorino en los poemas de homenaje en *Litoral* y en aquellos poetas, cuya trayectoria literaria, influyó en gran medida en la literatura hispánica del siglo XX y que corresponden a la nómina habitual considerada como la generación del 27 que aparecen en antologías o libros de teoría

literaria<sup>3</sup>: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén y, Emilio Prados, quienes además de publicar en *Litoral 5-7*, y participar del homenaje a Góngora influyeron con sus ensayos y poemas a la literatura hispánica y por ello, conforman el *corpus* del presente estudio. No se incluye a Dámaso Alonso y Pedro Salinas en los análisis de poemas, salvo para apoyo teórico, porque aún cuando ellos aparecen dentro de la nómina oficial de la generación del 27 y participaron de las actividades e incluso Dámaso, está presente en la fotografía histórica del homenaje en Sevilla y editó *Las Soledades* de Góngora para las celebraciones, por alguna razón, que no fue posible rastrear durante la investigación, ni Salinas, ni Dámaso colaboraron directamente con poemas de homenaje en el número de celebración de *Litoral5-7 de 1927*. Un posterior estudio podrá profundizar en este aspecto, así como, en el trabajo de los otros poetas y artistas que también asistieron y apoyaron las celebraciones e incluso publicaron en este número histórico, pero que, por alguna otra razón, son poetas a los que la crítica ha dejado en un segundo plano: Eugenio Frutos, Juan Larrea, Rogelio Buendía, Adriano del Valle, J. Moreno Villa, José Bergamín, Pedro Garfías y José Ma. Hinojosa.

Esta lectura pretende ser una reflexión del quehacer poético y la forma particular en que cada poeta trabajó sus versos, observando su mirada y cómo fue, que cada uno de los poetas, interpretó e integró los elementos del gongorismo en su poema de homenaje lírico y cómo en estos trabajos poéticos surgió esa unión de la expresión poética con formas innovadoras y de vanguardia dentro de estructuras poéticas clásicas<sup>4</sup> construyendo así, un entramado único y particular, a diferencia de todos los movimientos de vanguardia del siglo XX, que buscaban romper totalmente con el pasado y sobretodo sus formas, colocándose de esta manera como una piedra angular y la punta de la lanza para la poesía hispánica.

---

<sup>3</sup> Al respecto se puede consultar a J. C. Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 1983, p. 142-150

<sup>4</sup> Por referencia al término clásico se ha tomado la definición del DRAE que considera como clásico: *aquel período de tiempo de mayor plenitud de una cultura, de una civilización y al autor u obra, que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia.* [rae.es] Para la generación del 27, Góngora como poeta barroco representó su modelo clásico y, Góngora tomó, a su vez, como clásico a Ovidio con sus *Metamorfosis* entre otros autores y, para los lectores del siglo XXI, tanto los poetas y artistas de la generación del 27 como Góngora, representan un referente clásico, mientras que para el siglo XVII y a principios de siglo XX, tanto Góngora como la generación del 27, fueron innovadores en su trabajo poético, sin pasar por alto que el concepto de “ruptura con la tradición” es un concepto totalmente moderno acuñado como ideal en la mayoría de los movimientos de vanguardia, para Góngora en su momento histórico, el barroco representa un juicio de realidad que se confronta con el ideal de perfección del renacimiento y no existe la idea de ruptura con la tradición, por el contrario su trabajo poético busca alcanzar los más altos ideales de expresión del “ingenio y agudeza” anotados por Gracián y esta labor de orfebre poético en Góngora es el que lo coloca como un extraordinario artífice del ingenio y la agudeza y el más alto ejemplo del culteranismo poético de su época, su trabajo con la imagen y la metáfora será lo que convergerá con los ideales de una nueva estética por parte de los poetas de la generación del 27, quienes retomarán sus imágenes y metáforas desde una mirada moderna y de vanguardia y, no desde los referentes clásicos o mitológicos.

Es prudente enfatizar, el hecho de que, al intentar abordar el contexto de la generación del 27, es enfrentarse, literalmente, con la reflexión de Anthony Geist que consideraba: “hablar de la generación del 27 y la vanguardia es como intentar vaciar el mar con una cuchara...”<sup>5</sup>, una comparación que no podía ser más acertada, ya que el contexto general referente a la cultura e historia de la generación del 27, así como la información biográfica y los estudios especializados en la obra de cada poeta, son tan abundantes que se les puede considerar un verdadero ejemplo de lo que actualmente se ha dado en llamar: “tsunami informativo”.

Para solucionar este problema se decidió hacer referencia únicamente a los trabajos más relevantes de cada poeta acotados en las notas al pie de cada apartado y con preferencia por los estudios y textos elaborados por la misma generación o por aquellos poetas que tuvieron amistad directa con los integrantes de la generación y elaboraron sus propios estudios, además de incluir los materiales más recientes y actualizados por poetas vinculados directamente a la generación del 27. Estableciendo, de cierta forma, un criterio de reflexión para abordar lo poético desde la perspectiva de los propios poetas, casi como si se estableciera un diálogo entre poetas, tanto como creadores como por críticos, comentaristas o estudiosos de la obra poética de la generación del 27.

Por otro lado, entre las introducciones de algunas antologías relevantes de la generación del 27 se encuentra el prólogo de José Gaos a la *Antología de la generación del 27*<sup>6</sup>, en la que reflexiona sobre la vanguardia y su época, la importancia del surrealismo, la poesía pura y vltra en el grupo, la deshumanización del arte, el arte nuevo, el hermetismo y antirrealismo, antirromanticismo o sobrerrealismo, la escritura de lo onírico y el predominio de la metáfora y Gaos ordena su nómina de poetas de la generación del 27 incluyendo a Pedro Salinas y Juan José Domenchina, de la siguiente manera: Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre. Estudios semejantes son las *Antologías de Arturo Ramoneda*<sup>7</sup> y de Manuel Cifo González<sup>8</sup>, quienes cambian el orden de Gaos y le dan prioridad a algunos de ellos, por ejemplo, Ramoneda excluye a Domenchina y los ordena

---

<sup>5</sup> A.L. Geist, “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica” en *Generación del 27, Cuadernos Hispanoamericanos*. núm. 514-515, Madrid abril-mayo 1993, p. 53-64

<sup>6</sup> V. Gaos, Actualización y ed. Carlos Sahagún, *Antología del Grupo poético de 1927*, 2003.

<sup>7</sup> A. Ramoneda. *Antología poética de la generación del 27*, 1990.

<sup>8</sup> M. Cifo González, *Antología poética de la generación del 27*, 2005.

cronológicamente de mayor a menor, de la siguiente forma: Salinas, Guillén, Diego, Lorca, Aleixandre, Dámaso, Prados, Alberti, Cernuda y Altolaguirre. Cifo, por su parte; incluye a poetas como Larrea, Bacarisse, Domenchina, e Hinojosa, subrayando así, la disparidad que existe entre los propios estudiosos para determinar quiénes realmente son miembros de la generación del 27. En fechas recientes y con motivo de las celebraciones de aniversario que ya se encaminan al centenario en el 2027, la prensa y algunos críticos, han comenzado a ampliar la nómina de generación del 27 incluyendo autores de la época, algunos de los cuales, aunque tuvieron buena relación de amistad con alguno de los miembros de la generación, no participaron de la celebración de homenaje, como es el caso de Juan Gil-Albert y a pesar de ello, en 2004, en un congreso en su nombre y tomando como justificación la amistad y su fecha de nacimiento, los literatos participantes consideraron que era prudente que ingresara en la prestigiosa nómina de la generación del 27<sup>9</sup>. Otro ejemplo similar, es la inclusión de Miguel Hernández, quien entró en contacto con la generación del 27 después del homenaje en 1931 y aún cuando recibió claramente la influencia del gongorismo como lo prueba contundentemente su “Perito en Lunas”<sup>10</sup>, y por el cual, Dámaso se refería a él, como el epigono de la generación, por su edad pertenece propiamente a la generación del 36 y obviamente, no participó ni del homenaje, las celebraciones o lecturas y tampoco publicó en *Litoral 5-7*.

Por lo que este estudio, y a pesar de las diferencias y los contextos históricos, propone considerar como criterio para determinar como miembros de la generación del 27, a aquellos poetas que participaron de las celebraciones y el homenaje, además de publicar en el número especial de *Litoral 5-7*. Y es por este motivo, que la presente lectura, se concentra en los textos de aquellos poetas que participaron de las celebraciones, publicaron en la revista de homenaje y además, de que por su trayectoria, los llevó a ser poetas relevantes para la literatura del siglo XX, conformando de esta forma, un corpus de investigación de ocho poetas centrado en sus textos de homenaje en *Litoral 5-7*: Guillén, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Alberti, Lorca y Diego.

Con respecto a los datos generales, la información monográfica sobre la generación y Góngora, se integra en el aparato crítico a lo largo de la investigación, consultando sobretodo, algunos trabajos recientes que abordan un panorama monográfico de la literatura hispánica y que incluyen a la

---

<sup>9</sup> R. Llorente, “El mundo de las letras reivindica a Gil-Albert como autor del 27 y proyecta su legado” en *El País, Cultura*. 9 noviembre 2004. [elpais.com](http://elpais.com)

<sup>10</sup> M. Hernández. “Perito en Lunas” en *Obras I, poesías completas*, 1997. p. 66-88

generación, en la que resaltan los estudios de José Carlos Mainer<sup>11</sup> y de Felipe Pedraza Jiménez<sup>12</sup>, así como la antología de textos críticos tomo 7, sobre la generación del 27, a cargo de Víctor G. de la Concha<sup>13</sup>, con su suplemento 7/1 correspondiente, a cargo de Agustín Sánchez Vidal<sup>14</sup>, que entre otros estudios, abordan los contextos y la propia nómina de los poetas.

El contexto que atañe de manera directa esta investigación es el que comprende el periodo de 1926 a 1928, años en los que se preparó y se celebró el homenaje gongorino y se dio predilección a los datos y reflexiones de los propios poetas, ya que permiten conocer el texto en su proceso de creación y vislumbrar, de esta forma, cuál fue la profundidad de la lectura gongorina que se refleja realmente en los poemas de homenaje lírico. Considerando, sobretodo, como eje fundamental la obra poética de Góngora<sup>15</sup>, especialmente sus poemas de largo aliento: *Las Soledades*<sup>16</sup> y *La Fábula del Polifemo y Galatea*<sup>17</sup>, que fueron los más leídos durante estos años por la generación del 27, en diversas alusiones y referencias de esta época hechas por los propios poetas, como Dámaso recuerda:

Con quien yo más intercambiaba gongorismo era con Rafael Alberti. Rafael, completamente alejado entonces de cualquier preocupación que no fuese exclusivamente literaria, se sabía a Góngora de memoria, él y yo podíamos recitar las *Soledades* y el *Polifemo* de memoria, sin más vacilación, en las que mutuamente nos ayudábamos<sup>18</sup>.

No hay que perder de vista, que los poemas gongorinos fueron leídos, con la mirada de la poesía moderna, momento en que la generación del 27 se encontraba influida por las ideas de vanguardia, sobretodo por los ideales de la poesía pura, vltra y surrealista y por eso, Lorca, en su conferencia sobre Góngora, afirmaría: “oscuro, yo diría que más bien que peca de luminoso”<sup>19</sup>, estableciendo así, una clara postura sobre Góngora como una luz que deslumbra que Dámaso puntualizaría:

---

<sup>11</sup> C. Mainer, José Carlos. *Historia de la Literatura Española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, 2010.

<sup>12</sup> F. Pedraza Jiménez, *Las épocas de la literatura española*, 1997.

<sup>13</sup> F. Rico y V. de la Concha. *Historia y crítica de la literatura Española. Época Contemporánea: 1914-1939*, 2001.

<sup>14</sup> F. Rico y A. Sánchez Vidal. *Historia y crítica de la literatura Española. Época Contemporánea: 1914-1939*, 2003.

<sup>15</sup> Cfr. antologías de Luis de Góngora: Antonio Marichalar, *Antología*, y la *Selección Poética* de M. Romanos, 1983. Para *Obras completas*, se emplearon las ediciones de Juan Millé de 1956, Fundación José Antonio de Castro, 2000 confrontadas con las ediciones digitales de la Biblioteca Nacional de España: el manuscrito Chacón, 1590, García Salzedo de 1645, Gonzalo Hozes de 1648. [bne.es] Jorge Guillén anota haber empleado en su tesis *Notas a la obra de Góngora de 1925*, la edición de Pellicer de 1630 [Google books], también se consultó la edición de R. Foulché-Delbosc, *Obras Poéticas de Don Luis de Góngora*. 3 t. 1921, en: archive.org

<sup>16</sup> L. Góngora, *Soledades*. Ed. John Beverley, 1990.

<sup>17</sup> L. Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Ed. Alexander A. Parker, 1987.

<sup>18</sup> D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, 1976. p. 61

<sup>19</sup> F. G. Lorca, *Conferencias I*, p. 112

Góngora tenía un sentido exacto; y más aún que exacto: nítido, transluciente; en su poesía estaba la realidad como exaltada a hiperrealidad: los colores exhalaban una atmósfera que era como su densidad, como la densidad del color emanando de los objetos; en sus poemas, los aromas adquirían cualidad de color o de nostalgia, los movimientos se expresaban aún más, quedándose como cinematográficamente descompuestos en la retina; y en la selva confusa de su poesía se entremezclaban estupendamente la más distintas realidades por medio de la metáfora. Pero la inteligencia del lector y la del poeta lo presidían todo; ellos, el lector y el poeta tenían todos los hilos, de tal modo que por debajo de lo que primero parecía selva fantástica y borrosa surgía la ilusión de una realidad realísima. Este fue mi descubrimiento. Comprendí entonces que Góngora podía compararse a un castillo o palacio que el caminante nocturno, desde fuera, juzga totalmente sombrío: pero, si penetra al recinto, puede ver que dentro arden con lámparas, a cuya luz todo se perfila y reverbera<sup>20</sup>.

Esta cita, además de ver la imagen con la que la generación del 27 observó los versos gongorinos como claros ejemplos de hiperrealidad, también, abre otra lectura, en la que el poema juega un proceso creativo entre lector y creador, un aspecto que enfatizarán casi todos los movimientos de vanguardia. Además, subraya el hecho de que los poetas del 27 se declaran herederos del gongorismo, los verdaderos lectores de Góngora y, los primeros en comprender a cabalidad la poesía gongorina y en proponer, que la identidad del poeta moderno es un forjador de sentidos, cuya labor poética es similar a la de un orfebre que construye con las palabras imágenes que se funden de su sentido ordinario para transformarse, con el fuego de la creatividad, a manera de golpes en el yunque de los significados, para forjar nuevas formas de expresión poética, es decir; a partir de la innovación metafórica los poetas van cincelandando las palabras e imágenes con sensibilidad y talento, para que surjan, a partir de ellas, un nuevo material poético que va dotando con nuevos significados a las palabras como materia prima de la poética y con las cuales, se forjan los versos y se construye un verdadero poema innovador, que dota de nuevos significados al lenguaje y el poeta moderno, se convierte así, en un creador que construye sus propios mundos y hace de la poesía el crisol donde nace el lenguaje mismo.

Esta es la gran aportación del poeta en el poema a principios del siglo XX, ya que al concebir con palabras comunes vinculaciones inauditas, surge una unión de imagen y sentido que conforma el material poético que busca nuevos sentidos del decir y cómo crear una expresión innovadora que se convierta, en otra forma de mirar la realidad y transformar al poema, en algo más que una expresión escrita. El poema se convierte así, en un objeto único artístico en el tiempo y el espacio, en una especie de poema objeto cuyos linderos de interpretación poética quedan determinados dentro del poema mismo y no por referentes externos, algo muy contrario a la poesía gongorina-barroca o clásica, cuyas imágenes están llenas de referentes externos, sobretodo mitológicos.

---

<sup>20</sup> D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, 1976. p. 60



El poema moderno es también una propuesta de lectura creativa, que invita al lector a imaginar y que lo integra para ser una parte activa del proceso de escritura, ya que sin la imaginación lectora difícilmente se podrá penetrar en esta nueva forma de comprender a la poesía y el poema, por lo que para recorrer ese castillo lleno de luz y color que describe Dámaso es necesario imaginar, ya que sin imaginación, quedará hermético y cerrado. Un aspecto que se une profundamente con la poesía gongorina que requiere del conocimiento mitológico para comprender a cabalidad las diferentes alusiones, imágenes y metáforas creadas en los versos de Góngora.

De ahí que una lectura creativa es la llave que permita vislumbrar como se unieron armónicamente la poesía de vanguardia de principios del siglo XX con la poética gongorina, y por lo que este estudio ha procurado ser tanto una lectura formal como creativa del *corpus* y ha observado con meticulosidad cómo estos versos de homenaje se entrelazan con la poesía gongorina conjuntando en formas modernas, elementos barrocos y cómo es que se construyeron ciertos andamiajes de versificación gongorina a los que se ensamblaron versos cargados de imágenes e ideales de vanguardia. Por otro lado, también se consideraron como un referente general, aquellos estudios críticos que han profundizado en la construcción poética de la generación del 27, como son los trabajos de: Biruté Ciplijauskaitė<sup>21</sup>, Francisco Javier Díez de Revenga<sup>22</sup>, Antonio Gómez Yebra<sup>23</sup> o Juan Manuel Rozas<sup>24</sup>, además de incluir estudios dedicados individualmente a cada poeta con notas correspondientes en cada capítulo.

Al respecto del discurso gongorino de esta época de homenaje, sobresale la tesis de Jorge Guillén de 1925 que aporta la pista más clara sobre las posibles ediciones que se pudieron haber usado durante el homenaje. En la tesis de Guillén se mencionan las ediciones de Pellicer y la edición de Salcedo Coronel de 1626 y en una nota al pie se comenta que, en la propia biblioteca de Guillén se encontró la edición de Gonzalo de Hozes y Córdoba de 1624, también se afirma que fue el ejemplar manejado por Guillén durante su trabajo<sup>25</sup>. Por otro lado, Dámaso en su ensayo sobre Góngora y el homenaje alude a las ediciones de Salcedo Coronel y Pellicer<sup>26</sup>, sin embargo; la omisión de referencia a ciertos textos aportó otros elementos de reflexión que sirvieron para indagar sobre las posibles ediciones que no fueron leídas por la generación entre 1926 y 1928, aún cuando en algunas

---

<sup>21</sup> Ciplijauskaitė, Biruté. *De signos y significaciones. I. Juegos con la vanguardia: poetas del 27*, 1999.

<sup>22</sup> F. Díez de Revenga, *Las vanguardias y la generación del 27*, 2004 y *Panorama Crítico de la generación del 27*, 1987.

<sup>23</sup> A. Gómez Yebra, *Estudios sobre el 27*, 2000.

<sup>24</sup> J. M. Rozas, *La generación del 27 desde dentro*, 1986.

<sup>25</sup> Cfr. A. Piedra y Juan Bravo, edición, notas y acotaciones a J. Guillén, Jorge. *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002, p. 23

<sup>26</sup> Cfr. D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, 1976. p. 60

introducciones se les mencione sólo por que fueron editadas en esta época, como es el caso de la edición de R. Foulché Delbosc<sup>27</sup>, sobre la cual recae la duda de si en realidad fue una edición empleada por la generación en estos años, la duda surge, en primer lugar, por que ellos rechazaron casi todos los estudios de Góngora y sobretodo aquellos que no elaboraron ellos mismos, incluso realizaron una quema en la que destinaron a muchos criticos, que según los poetas del 27, no comprendieron a cabalidad a Góngora, como sólo ellos lo podían hacer y que quedó registrada en la revista *Lola*<sup>28</sup> de Gerardo Diego, una segunda duda se presenta al reflexionar que si la generación del 27 hubiera utilizado, al menos el primer ejemplar de los tres tomos de Foulché Delbosc, en el cual, se editan tanto las *Soledades* como el *Polifemo* se incluyen *Las firmezas de Isabela*<sup>29</sup>, ¿por qué no mencionaron nunca nada la generación del 27 sobre *las firmezas*?

Si se considera que esta obra es un texto cuyas imágenes poéticas alcanzan altísimos niveles de ingenio y agudeza casi hasta romper con la lógica, seguramente habrían causado furor en más de uno de los poetas de la generación y no habría faltado quien considerara a Góngora, por esta obra, como el ejemplo más puro del surrealismo. La duda resalta aún más, si se considera que en el manuscrito Chacón<sup>30</sup>, en el primer volumen, sólo aparecen las *Soledades* y el *Polifemo* pero no las *Firmezas*. Hozes<sup>31</sup> sí incluye las *Firmezas* en su edición, al igual que las *Soledades* y el *Polifemo*. Pellicer<sup>32</sup> inicia sus lecciones con el *Polifemo*, continua con las *Soledades*, el *Panegírico* y concluye con *Píramo y Tisbe* pero omite las *Firmezas* y finalmente, la edición de Salzedo<sup>33</sup> que comenta el *Polifemo*. Sin olvidar que para el homenaje, la generación del 27 se concentró en el *Polifemo* pero sobretodo, en las *Soledades* por haber sido muy criticadas, con lo que avalaron aún más su reivindicación al poeta barroco, pero ninguno de los miembros de la generación hizo alusión a las firmezas durante los años de homenaje, por lo cual, se puede inferir que muy probablemente, las ediciones empleadas por la generación entre 1926-1928 fueron aquellas en las que no aparecen editadas las *Firmezas de Isabela*. Otro elemento que subraya esta duda, sobre el empleo de la edición de Delbosc, es que no se le nombra en cartas, memorias o comentarios hechos por los propios poetas en este periodo.

---

<sup>27</sup> R. Foulché-Delbosc, *Obras Poéticas de Don Luis de Góngora*. 3 t. 1921.

<sup>28</sup> G. Diego. *Lola*. Núm.1. *Lola*, revista editada entre diciembre de 1927 a junio de 1928.

<sup>29</sup> L. Góngora, *Las firmezas de Isabela*, 1984.

<sup>30</sup> L. Góngora, *Obras de D. Luis de Góngora*. Tomo I [Manuscrito], D. Antonio Chacón Ponce de León, 1590. bne.es

<sup>31</sup> Don Gonzalo Hozes, *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por*, 1648. bne.es

<sup>32</sup> J. Pellicer, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas líricos de España*, 1630. bne.es

<sup>33</sup> C. García de Salzedo, *El Polifemo de Don Luis de Góngora comentado*, 1629. bne.es

En cuanto a los poemas del homenaje lírico, no se puede dejar de reflexionar que el gongorismo de la generación del 27 presenta sus aristas y debe estudiarse considerando que similares visiones, pueden generar diferentes puntos de vista y dar cauce a expresiones divergentes, lo que hace del poema, algo único e incluso, produce propuestas poéticas diametralmente opuestas. Y son, precisamente, estas diferencias en la forma de la escritura de cada poeta, lo que constituye una verdadera identidad poética y la riqueza de interpretación gongorina que brindó la generación del 27 a la literatura y que es en lo que se ha enfocado fundamentalmente este trabajo

Por lo que, determinando directrices se propone considerar como *gongorismo*, un movimiento de vanguardia proclamado por la generación del 27 entre 1926-1928 y que, estéticamente, los poetas del 27, lo interpretaron como el uso de estructuras métricas con rima que emplearon como una suerte de armazón poética al que incorporaron algunas figuras retóricas como el hipérbaton y la metáfora de referencia mitológica con las cuales, desarrollaron metáforas e imágenes poéticas de gran audacia e ingenio totalmente vanguardista, así como ambientaron el poema en un entorno natural-silvestre con alusiones a la selva, la vegetación y los sitios idílicos, e incluyeron todos aquellos elementos que hicieran referencia a la oscuridad, la luz y sus contrastes, además de la inclusión de personajes mitológicos e incorporaron como virtudes aquellos términos con los que se denostaba a Góngora.

Tomando en cuenta, que cada poeta de la generación del 27, leyó e interpretó desde su propia perspectiva estos principios de referencia gongorina y los unieron con aquellas ideas de vanguardia que les eran afines, además de expresar una subrayada búsqueda de originalidad e individualidad creativa, crearon así una serie de textos completamente anómalos en la trayectoria poética de cada uno de ellos y aún cuando, muchos de estos lineamientos fueron consensados por los miembros, desde su individualidad creativa eran poemas con una finalidad muy clara, la de emular la poesía gongorina a manera de homenaje para reivindicarlo, por lo que no se debe perder de vista que no son textos representativos de la voz natural de cada poeta, sino un texto que difiere dentro de su propia trayectoria poética, de ahí la complejidad de su revisión, algo que Ramoneda aclara cuando intenta definir los rasgos comunes de la generación del 27:

Aunque estos poetas, por su personalidad y por su obra, presenten características peculiares y distintivas, como corresponde a una época en la que el más exacerbado individualismo lo presidía todo, y en la que se buscaba la originalidad a toda costa, pueden señalarse diversos aspectos comunes que permiten relacionarlos. “Surgen varios líricos que muy pronto forman conjunto homogéneo—comentará J. Guillén—. Homogéneo, sí, el conjunto, pero constituido por personalidades muy distintas”<sup>34</sup>.

Ramonedada pone en evidencia la fuerte personalidad y, la importancia que daban a su estilo propio e individualidad creativa, lo cual queda de forma evidente en cada poema del homenaje y aún cuando, partían de algunas ideas comunes que consideraban como gongorismo, no se puede pasar por alto que estos textos, hay que leerlos considerando que no son en lo absoluto un ejemplo de la poética de cada autor del 27, ni representan la voz que cada uno de ellos dejó en su obra sino que representan un texto hecho por emulación a lo gongorino, en algunos casos, representaron un reto creativo para reincorporar a Góngora al canon literario y probar que el poeta barroco era un autor canónico, digno de emulación, a pesar de la oposición manifiesta de otros poetas muy cercanos a la generación como lo fue Juan Ramón Jiménez, Machado y Unamuno que se negaron a participar del homenaje y con lo que dejaron muy en claro el hecho de que Góngora, como poeta, fue rescatado, no por la crítica, ni los estudiosos, sino por ellos, los poetas de principios de siglo XX, que se erigieron así mismos, como los lectores futuros del gongorismo y quienes reivindicaron a Góngora como un poeta moderno y actual y que pertenecía al *canon literario*, del que consideraban había sido injustamente expulsado.

De esta forma, la unión del pasado en la figura de Góngora y su fusión con los ideales de la poesía de vanguardias, también provocaron, paradójicamente que los poemas de homenaje sean algo único a contracorriente de los propios ideales de vanguardia, y muestren como cada uno de ellos comprendió la materia poética, el verso y las imágenes desde la riqueza de las palabras con su candencia de sonido y sin rechazar la herencia poética de Góngora, brindado así, a la literatura del siglo XX, una propuesta creativa única que une armónicamente tradición y vanguardia. Si se parte de la hipótesis de que la única verdadera evidencia que tenemos de un poeta son sus versos y que el poeta, al ser un forjador de sentidos, hace que el poema no tenga errores sino innovaciones del lenguaje, se puede considerar los versos como la huella dactilar del pensamiento de un poeta, en los cuales se revelan sus afinidades, sus lecturas, sus vinculaciones con otros poetas e incluso, sus obsesiones. Y así, al desentrañar cómo la generación del 27 conjugó el gongorismo con los ideales de vanguardia y su propia identidad poética, podemos comprender cómo fue que en estos años, la poesía transformó su decir poético y se convirtió en un acto creador que reformó las ideas de la conciencia

---

<sup>34</sup>A. Ramonedada, *Antología poética de la generación del 27*, 1990. p.39-40

creativa y el trabajo de la materia poética y, desde la libertad de la intención poética que se contrapuso a la idea de que la creación sólo era producto de la inspiración divina, cuando el espíritu era presa de una iluminación e inspiración sobrenatural o dictada por musas que otorgaba un don de acto creativo, como los poetas de siglos defendieron, incluido Góngora pero que poetas como Edgar Allan Poe en el siglo XIX ya confrontaban las ideas del trance creativo:

La mayoría de los escritores –Los poetas en particular- prefieren hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en que se encuentran cuando realizan sus composiciones, y se estremecerían de pies a cabeza si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de la elaboración y las vacilaciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de la creación, que notase los verdaderos propósitos, captados sólo a último momento, los innumerables vislumbres de la idea que no llegó a madurar plenamente, las fantasías rechazadas por rebeldes, las cautelosas selecciones y exclusiones, las dolorosas raspaduras e interpolaciones, en pocas palabras, las ruedas y los piñones, los aparejos para cambiar las escenas, que en noventa y nueve de cien casos constituyen las cualidades del histrión literario<sup>35</sup>.

Por lo cual, esta lectura ha buscado comprender cómo realmente se dio esta interpretación y reinterpretación del sentido de lo poético entre Góngora y cada poeta de la generación del 27. No pretende perder la magia, con la que el poeta construye los engranajes poéticos de sus versos, sino intuirlos, saber cómo funcionan estos mundos creados del poema y cómo el poeta va forjando el sentido de los versos. Es una lectura que busca los horizontes los linderos poéticos y al espíritu creativo cuando crea sentidos nuevos inauditos y cómo construye, desde el poema, una nueva visión de la palabra. No puede pasarse por alto, que a contracorriente de las vanguardias históricas que buscaron abolir el pasado, la generación del 27, encontró en su propio pasado literario un sentido de identidad y al mismo tiempo; una propuesta radical de vanguardia con la figura de Góngora. Y por ello, los poetas de la generación del 27, no buscaron una sinrazón poética que confrontara la lógica del discurso, al extremo como lo hizo la poesía dadaísta o surrealista<sup>36</sup>, sino que propusieron desde la palabra, la construcción de nuevos sentidos, el instaurar en la poesía la imagen que genera nuevos significados como Huidobro quien proclamó desde su creacionismo, la capacidad de producir nuevos sentidos que fueran más allá de la descripción como lo afirmó en su “*ars poética*”, que “el poeta es un pequeño Dios”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> E. A. Poe, *Filosofía de la composición*, 1994, p. 11

<sup>36</sup> El trance creativo considerado como un don de las musas, del espíritu divino, demoniaco o sobrenatural se confronta con el surrealismo que alude al mundo onírico del inconsciente y por lo que, el creador produce un discurso que fluye desde su propio mundo interno, sin una moral que lo detenga y así la obra, es una revelación del mundo interno y libre del creador, porque los surrealistas descubrieron la magia detrás de la apariencia de las cosas y los procesos de la creación automática; en especial Max Ernst y André Masson, quienes hacia 1925 sustituyeron la pasta de color, por sustancias duras y granulosas, para realizar lo que se considera las "dos primeras obras informales". Los cubistas introdujeron la técnica del collage, una experiencia texturalista de gran valor para los pintores informales. A. González García, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, 2009, p. 389-509

<sup>37</sup> V. Huidobro, *Poética y Estética Creacionistas*, 1994 p. 19

Para la poesía moderna, la creación es un volver a nombrar y renombrar transformando la realidad en otra existencia que inicia en la obra creativa, de ahí la gran importancia de los linderos del poema, ya que la nueva realidad creada por el poeta, sólo existe dentro de estos linderos y el poeta, como creador, tiene la potestad para establecer sus propios códigos en su poema y crear otras realidades o ilusiones, cada verso y expresión, surge como si fuera la palabra misma de un dios que hace brotar su propio jardín edénico en el poema, que se cierra como enigma y cuyo desciframiento puede convertirse en un difícil deambular por las arenas movedizas de versos, como el propio Octavio Paz, consideraba que había cierta imposibilidad por transmitir las formas de construcción poética:

La llamada técnica poética no es trasmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador. Es verdad que el estilo –entendido como manera común de un grupo de artistas o de una época– colinda con la técnica, tanto en el sentido de herencia y cambio cuanto en el de ser procedimiento colectivo. El estilo es el punto de partida de todo intento creador; y por eso mismo, todo artista aspira a trascender ese estilo comunal o histórico. Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios. Llamar a Góngora poeta barroco puede ser verdadero desde el punto de vista de la historia literaria, pero no lo es si se quiere penetrar en su poesía, que siempre es algo más. Es cierto que los poemas del cordobés constituyen el más alto ejemplo del estilo barroco, ¿mas no será demasiado olvidar que las formas expresivas características de Góngora –eso que llamamos ahora su estilo– no fueron primero sino invenciones, creaciones verbales inéditas y que sólo después se convirtieron en procedimientos, hábitos y recetas? El poeta utiliza, adapta o imita el fondo común de su época –esto es, el estilo de su tiempo– pero transmuta todos los materiales y realiza una obra única. Las mejores imágenes de Góngora –como ha mostrado admirablemente Dámaso Alonso– proceden precisamente de su capacidad para transfigurar el lenguaje literario de sus antecesores y contemporáneos. Como todos los poetas, Góngora se apoya en un lenguaje. Ese lenguaje era algo más preciso y radical que el habla: un lenguaje literario, un estilo. Pero el poeta cordobés trasciende ese lenguaje. O mejor dicho lo resuelve en actos poéticos irrepetibles: imágenes, colores, ritmos, visiones: poemas<sup>38</sup>.

Y son precisamente estas alusiones al trabajo poético de Góngora lo que crea el punto de unión armoniosa entre la poesía moderna y la barroca, es importante subrayar que Paz reconoce la labor que hace Góngora por labrar un nuevo sentido en las palabras, una expresión que genere nuevas realidades y un verso que recurra al ingenio, así como la transparencia, el estilo y, a la música generada con el ritmo de los acentos. Pero sobretodo, como fruto de un proceso de innovación al producir una nueva forma de decir, a partir de la creación de imágenes y es lo mismo que lo hace un poeta moderno, que entiende la imagen poética como aquella que: “designa con la palabra imagen, toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema”<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> O. Paz, *El Arco y la lira*, 1993. p. 17-18 y 89 La primer publicación de sus reflexiones sobre el poema, la inspiración y creación son de 1956, las vanguardias no sólo están plenamente consolidadas, sino también definidas, por lo que esta reflexión muy posterior al homenaje, habría sido muy diferente si la generación del 27 no hubiera elegido a Góngora como su modelo ideal de construcción poética, sobretodo al considerar los años del homenaje en que las vanguardias están en plena eclosión y en proceso de su propia definición, 1926-1928.

<sup>39</sup> O. Paz. *El Arco...*, 1993 p. 98

Si la imagen tiene una vinculación al mundo de lo cotidiano, se está hablando de una expresión poética realista; si esta imagen poética, está generando algo que rompe con la realidad y el entorno e invoca a la imaginación, se habla de una imagen poética de vanguardia o fantástica, y se les considera como una nueva forma de generación de sentidos poéticos. Si se parte de este principio básico para comprender la forma en que están construyendo y reconstruyendo el lenguaje los poetas de la generación del 27 y, el trabajo de la imagen en Góngora, como un proceso de innovación y construcción de semejanzas, que se elaboran con experimentación desde un tono lúdico que entreteje sus imágenes, por alusión mitológica o metafórica, como un entramado que revela una verdadera orfebrería del ingenio y la agudeza.

Esta fina construcción de la imagen por la innovación de las palabras será emulada por casi todos los poetas de la generación del 27 salvo Alberti, para quien la construcción poética de imágenes no son a partir de la idea, el concepto sino de la forma inversa, es decir, para Alberti la frase poética parte de la imagen en sí, para construir con ella una idea y posteriormente, generar la expresión poética o metafórica. Alberti, primero descubre, observa y percibe una imagen y al observarla en detalle, irla descubriendo y percibiendo es que se van generando las ideas de las cuales va construyendo un pensamiento, por eso imagina una imagen y luego crea un verso y finalmente, surge un poema. Este proceso de imagen a verso lo describe en la “arboleda perdida”<sup>40</sup>, donde narra como en sus inicios, él ve una caracola,<sup>41</sup> la dibuja, y luego, a partir de dibujarla, “estudiarla”, es que comprende a la caracola y puede nombrarla, escribirla y finalmente, poetizar sobre ella, pero la imagen, no es ni contrasentido, ni un sentido, es una especie de *écfrasis* que migra de la imagen a la idea. Es decir, la poesía se convierte en una construcción de imagen e idea que se renueva no sólo por la forma del mirar sino por la expresión poética y el lenguaje, como Paz aclara:

Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. En segundo término, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia. Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga desde su propia lógica que el agua es cristal o que el pirú es primo del sauce. Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> R. Alberti. “la arboleda perdida, dos primeros libros” en *Memorias II. Prosa*, 2009 p 11-271

<sup>41</sup> R. Alberti. “la arboleda perdida...”, *Memorias II*, 2009 p. 44

<sup>42</sup> O. Paz. *El Arco...*, 1993, p. 107

Considerando todo esto, se puede definir como reflexión poética al acto de observar lo que hace un poeta en sus versos; es una mirada cuidadosa que analiza las interrelaciones del pensamiento, el sentir poético y la expresión del poeta y, estudia cómo la metáfora crea una metamorfosis del lenguaje. Es decir, con la reflexión poética puede desarrollarse la capacidad de mirar lo invisible y observar cómo se va mutando la imagen en nuevas metáforas y valorar estéticamente las formas poéticas que definen un trabajo poético. Góngora tiene por labor poética el arte del ingenio y agudeza<sup>43</sup>, mientras la generación del 27 concentra su quehacer en el purismo, la poesía vltra o surrealista y desde cada vertiente estética, cada poeta presenta su propia materia poética con una propuesta creativa nueva y única. Góngora trabajaba sus propias formas creativas como un artificio del verso y con la recreación de un mundo mitológico y emblemático, mientras la generación del 27, lo hace desde la resignificación del verso por el verso mismo y crea sus imágenes para confrontar al lector a ver nuevas realidades como queda ejemplificado en estos versos de Lorca: “Palabras de cristal y brisa oscura, redondas sí, los peces mudos hablan”<sup>44</sup>.

Es por ello, que la reflexión poética surge como una forma de pensar pero que lleva a la comprensión más profunda de las imágenes y sus realidades simbólicas e imaginarias, por lo que este acto de creación del habla poética, hace que todo poeta, antes que generador de sentidos y cantor de imágenes, sea un lector reflexivo de aquellas voces que han marcado su espíritu y la lectura de sus palabras, es una manera de escuchar el habla interna del poeta mismo, además de que el poema marca sus propios linderos de interpretación porque también crea en sí mismo su propio universo de significaciones, por lo que al adentrarse en la lectura de un poema desde el desarrollo mítico de Góngora, se debe hacer como un viajero que se adentra en una cueva que posee su propio universo de leyenda y comprende que la construcción de este mundo y sus reglas, se determinan a partir de lo que el poeta mismo marca, como lo hacían los antiguos cantares que narraban la leyenda del héroe y en este caso, el héroe de Góngora en las *Soledades* es un viajero que ha naufragado por el desengaño amoroso para poder construir un nuevo mundo poético y darle una vuelta de tuerca al discurso barroco.

Los poetas del 27 conocían las reglas de métrica y versificación gongorinas, así como algunos de los sutiles engranes de estructura y acentuación interna, estudiaron la forma en que Góngora construía las imágenes en los versos para poder componer, reinventar o intentar crear otra forma poética que no continuara con la escuela poética anterior, el modernismo, sino que se constituyera

---

<sup>43</sup> B. Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, 2001.

<sup>44</sup> F. García Lorca. *Poesía Completa*, 1989. p. 353-354



como una ruptura y por ello, al estudiar estos poemas de homenaje lírico, los versos permiten conocer, cómo fueron sus primeros intentos de vuelo en la experimentación sostenidos por la seguridad de las enormes alas de estructura gongorina y cómo el universo de complejidad gongorina se une armónicamente con las tendencias de vanguardia expresadas por los poetas del 27 en la revista *Litoral de Homenaje de 1927*<sup>45</sup>.

Por otro lado, toda investigación presenta problemas y el mayor conflicto al que se enfrentó este estudio fue valorar la abundante bibliografía y la infinidad de referencias en internet así como separar la información para dejar sólo aquellos materiales que sirvieran para desentrañar la construcción interna de los poemas y conformar un corpus de estudio con: *En honor a Góngora* de Jorge Guillen, *Noche de Urna* de Emilio Prados, *Poesía "Escollos de Sombra"* de Luis Cernuda, *Poema del Agua* de Altolaguirre, *Adolescencia-Idea-Noche* de Aleixandre, *Soledad Insegura y Muerto De Amor* de Lorca, *Soledad Tercera* de Alberti y *la Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego.

Otro de los problemas fue la temática, muy variada y diversa que hay desde Góngora a la generación del 27, por ello; se propuso hacer una lectura desde una única perspectiva, que uniera de una u otra forma tanto a Góngora como a los poetas del 27 y que estuviera presente en todos los poemas y ese fue el tópico del amor, de ahí que el estudio propiamente de los poemas se titule: "Venablos de Cupido".

Metodológicamente, la tesis se resolvió con dos grandes apartados, Atisbos y Venablos de Cupido. El primer apartado, Atisbos, de manera breve, se concentró en los elementos de contexto que permiten conocer la vinculación de la generación del 27 en estos años de celebración y que comprende tres grandes temas: el primero, el homenaje o gongorismo 1927, en el que se estudia la vinculación del 27 con el gongorismo como una vanguardia y contravanguardia. El segundo aspecto, es la generación en sí misma que se conformó a manera de fraternidad poética, y finalmente, la revista *Litoral* de homenaje, cuya efímera levedad alcanzó la perennidad poética, este ejemplar constituye un vestigio poético tangible y es un testimonio documental del homenaje poético de Góngora en 1927.

El segundo apartado, Venablos de Cupido, se enfocó en la premisa de que la única evidencia real de un poeta, son sus versos aunque lo correcto y justo sería juzgar y valorar a un poeta por sus mejores versos, en la lectura de *Litoral*, se tuvo presente que eran el primer acercamiento a Góngora y

---

<sup>45</sup> La justificación históricamente lógica sería la vinculación con el exilio español y el hecho de que muchos de ellos llegaron a México, sin embargo; la verdadera motivación de esta lectura es el cambio radical que generaron en la expresión poética en lengua española y se queda como una posibilidad de estudio futuro su situación de exilio o trasterro literario posterior a 1939, a más de una década de distancia de los años de homenaje gongorino, 1926-1928, en que se ha centrado el presente estudio. Cfr. T. SEGOVIA. *Sobre exiliados*, 2007.

además, de que se trataban en algunos casos, de las primeras publicaciones con las que iniciaron su trayectoria poética como fue el caso de Cernuda, Aleixandre, o Altolaguirre, entre otros y considerando que en todos los casos no son los textos más representativos de cada poeta, por lo que fue pertinente enfatizar la edad y trayectoria durante el homenaje de cada poeta con una nota al pie donde se asentaron los elementos más importantes de carácter biográfico para 1927. Este estudio no buscó establecer una ponderación de la calidad poética sino se concentró sobretodo en desentrañar cómo leyeron y emularon la poesía gongorina. Tampoco se uniformó la lectura como textos semejantes, sino que se tuvo especial atención en la individualidad y propuesta de cada poema y poeta, y por ello, cada texto presenta una lectura propia, determinada a partir de su estructura que es la que determina la pertinencia de su estudio.

Aunque sí se atendieron algunos criterios generales y por ello, cada texto, presenta una breve reseña inicial de 1927, en todos se revisaron los aspectos métricos y estróficos y en cada autor, quedó integrado, a manera de notas, algunos de los estudios que hay actualmente sobre su obra de forma individual. Se ponderó el pensamiento y opinión del propio poeta sobre Góngora en cartas, entrevistas o aquellos textos de reflexión editados como ensayos, reseñas o entrevistas. Según la pertinencia de cada caso, se revisaron algunos recursos del discurso simbólico. En referencia a Góngora se prestó especial atención al uso y reinterpretación de estructuras poéticas en la versificación y se analizaron acentos, tipos de verso y armonías vocálicas o musicalidad e intuición rítmica, ya que estos fueron elementos claramente emulados en los poemas de homenaje de la generación del 27.

La lectura mostró diferentes grados de transparencia y opacidad en vinculación a la figura de Góngora y las estéticas e ideales de vanguardia; curiosamente a mayor transparencia con la poética gongorina, el texto adquirió una mayor opacidad de lectura y hermetismo y a mayor opacidad con la vinculación a la poética de Góngora ocurrió lo contrario, el texto era más transparente en sus formas y expresiones de poética moderna y de vanguardia. Esta transparencia y opacidad del discurso y vinculación con lo gongorino lo expresaron los poetas en la mayoría de las ocasiones, a través, de la métrica pero no de la rima, ya que varios de ellos, emplearon la forma moderna de los versos blancos, un rasgo empleado sobretodo en los más jóvenes como Altolaguirre, Cernuda, Alberti, Aleixandre e incluso Gerardo Diego quienes mostraron mayor transparencia a las formas de vanguardia pero Guillén, Prados y Lorca presentaron una mayor opacidad a las formas de vanguardia pero mayor transparencia a la expresión que consideraron gongorina y usaron cuidadosamente las formas métricas y el empleo de la rima.

Para facilitar una lectura de los estudios de los poemas se agruparon conforme al tópico poético al que hicieron alusión sobre el tema del amor, quedando de la siguiente forma: *In Memoriam* ¡Viva Don Luis! con los poemas: “En honor de Don Luis de Góngora” de Jorge Guillén, “Noche en Urna” de Emilio Prados y “Poesía... Sólo Escollos de Sombra” de Luis Cernuda. El tópico del *Locus Amoenus* fue desarrollado con el “Poema del Agua” de Manuel Altolaguirre. *Carpe Diem* con los poemas de “Adolescencia, Idea, Noche y a Don Luis de Góngora” de Vicente Aleixandre. Y “*Variatio Deserta*”, con variaciones sobre las *Soledades* Gongorinas con los poemas de “Soledad Tercera” de Rafael Alberti así como, “Soledad Insegura, Inconclusa-Fragmentos y Muerto de Amor” de Federico García Lorca y, cerrando la lectura con *Tempus Fugit*, con la “Fábula de Equis y Zeda” de Gerardo Diego.

Finalmente, ya sólo queda hacer el señalamiento que, durante el proceso de investigación y escritura del presente estudio, fue posible rastrear información, ediciones facsimilares u originales de documentos, libros, fotografías, videos y audios que se encuentran digitalizados de forma abierta y pública en internet, por lo que se consideró pertinente crear un blog, que sirva como un enlace a estos materiales y que permita accesos directos actualizados a las páginas sobre Góngora y la generación del 27: [<http://escollospoeticosgongorinos.blogspot.mx>.]

Es importante señalar que para evitar la confusión de los materiales citados, ya que uno de los problemas más serios que se enfrentó durante el estudio fue que la referencia no se prestara a confusión por similitud de datos particulares o porque en las diferentes etapas de redacción del estudio, el cambio en las notas creara errores, se resolvió este aspecto creando un híbrido entre la tradicional forma de citar bibliográficamente y la propuesta de MLA con el estilo Chicago; ya que al contar con ediciones que contenían información similar podía prestarse a error de referencia, como por ejemplo, Cernuda uso el mismo título, *la realidad y el deseo* para las diferentes versiones editadas en 1936, 1940, 1980, 2003, 2005 las cuales se emplearon en este estudio. Otro error semejante son los diferentes trabajos de un mismo autor y cuyas ediciones coinciden en ser editadas en el mismo año o que refieren el mismo título, como es el caso de Cirlot, de quien se utilizaron dos ediciones, tanto su diccionario de símbolos como su diccionario de *Ismos*, editados ambos en el mismo año. Situaciones similares que se prestaban a un error de referencia fueron las diferentes antologías u obras completas de los poetas, que corresponden a diferentes tomos, ediciones o incluso compilaciones pero que todas llevan el mismo título: “selección poética o antología poética u obra completa”.

Por ello, las notas al pie quedaron uniformadas con el dato del autor, el título completo de manera inicial y abreviado en su citado subsecuente inmediato y año, de manera que siempre se tuviera certeza absoluta de cuál era la fuente empleada emulando el estilo Chicago y, salvo en pocos casos, en los que la obra debió citarse en la misma página varias veces se recurrió al tradicional uso de las formas latinas, *id*, *idem*. En algunas ocasiones se hace referencia a los estudios introductorios o notas y por ello, se hizo el señalamiento puntual, así como, en las ediciones digitales que fueron sobretodo usadas para los materiales históricos o ediciones antiguas que por su uso frecuente se hizo una referencia breve a la edición digital, en cambio, para los archivos hemerográficos se les asentó el enlace general del sitio web.

Queda como como propuesta para un análisis aparte, el profundizar en el empleo de la riqueza de figuras retóricas entre Góngora y la generación del 27, así como aquellos textos gongorinos posteriores al homenaje, que puedan participar como conferencias en algún congreso o artículos de alguna revista especializada donde se revisen otros aspectos que no se han incluido en este trabajo y que constituyen vertientes autónomas como por ejemplo, la lectura de la vinculación entre *las Soledades* con el *Codex Buranus*, o un cuidadoso estudio del gongorismo en “*los sonetos del amor oscuro*” de Lorca entre otros aspectos paralelos que se revisaron y algunos incluso participaron en diferentes congresos durante la investigación, pero que por la extensión no se incluyen en este estudio<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup>Durante la investigación presenté como conferencias en diferentes congresos algunas notas para desarrollar un posible trabajo posdoctoral y que sirvieran como ensayos de apoyo en el trabajo de investigación, ya fuera delimitando información o ampliando algunos aspectos del estudio: *Injuria de la luz, panegírico del canto medieval de amor en las Soledades, poema gongorino y barroco*, en II Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos. Retórica y análisis del discurso en Homenaje a Helena Beristaín. IIF-UNAM, mayo 2012. *Poética áurea y su retoricidad en la estructura del verso gongorino de los siglos de oro y sus ecos en el siglo XX en la generación de 1927*, en III Jornadas Mexicanas de Retórica. IIF-UNAM, 18 abril 2013. *Exilio en el paraíso. Ecos lejanos de surrealismo y gongorismo en Desolación de la Quimera de Luis Cernuda*, en XIII Congreso Internacional de Poesía y Poética, La poesía al margen canon, FFYL-BUAP. 23 al 26 octubre 2013. *Escollos Poéticos Gongorinos. Una blog-barcarola para navegar el tsunami informativo*, en IV Congreso de Alumnos de Posgrado. UNAM, abril 2014. *Gongorismo 1927. (vanguardia-contravanguardia)*, en 1er coloquio de Estudiantes de Posgrado en Filología Medieval y Áurea Hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII. UAM, 14 mayo 2014. *La fuerza del discurso poético en Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca* en IV Jornadas Mexicanas de Retórica: La fuerza del discurso. En Memoria de Helena Beristaín. UNAM, 23 mayo 2014. *Soledad Tercera 1718 de Joseph de León Mancilla*, en III Coloquio Internacional de Lenguas y Culturas Coloniales. IIF-UNAM, 25 septiembre 2014. *Ángel expatriado de la cordura, poesía visual*. XIV Congreso Internacional de Poesía y Poética, La poesía al margen canon, FFYL- BUAP. octubre 2014. *Primer acercamiento al discurso retórico poético gongorino a partir de la construcción mitológica de la Soledad Tercera de 1718 de Joseph de León y Mancilla y la Soledad Tercera de 1927 de Rafael Alberti*, en V Jornadas Mexicanas de Retórica: Retórica, política y filosofía, UNAM, 11 mayo 2016. *La mirada en el Polifemo y las Soledades de Góngora y su emulación poética por la generación del 27 en los poemas de homenaje de la revista Litoral de 1927* en II encuentro Iberoamericano de Retórica, Rhetorica y humanismo en homenaje a Juan Lorenzo Lorenzo, UNAM, 26 abril 2017.

Por lo que, no queda sino concluir estas palabras iniciales, invitando a la lectura creativa de este primer acercamiento a la vinculación poética entre la generación del 27 y la poesía gongorina, guiada desde la perspectiva de la creación y recreación poética como parte de un eterno diálogo entre los poetas, quienes siguen construyendo en sus versos, verdaderos Venablos de Cupido que hieren al lector y si se considera a la poesía como divina y al poeta, desde su propia humanidad, la cual puede leerse en cada poema como la eterna lucha de encuentro y desencuentro, esa danza de *Eros y Psique*, ya que no puede escribirse sin pasión, ni emoción, pero tampoco se pueden crear buenos versos, sólo con pasión o emoción; es necesario el trabajo del pensamiento, el esfuerzo de la mente, de la *psique* y de la *tecné* para hacer del verso una expresión del arte de la palabra, como cada poeta se esforzó por alcanzarlo en su poema de homenaje y mostró su sensibilidad y talento en el empleo consciente de las formas y estructuras poéticas a las que unió su voz libre y propia. Creando de esta forma, en cada poema, una verdadera pieza de arte poético, que se ha colocado por derecho propio, como la piedra angular de la poesía en lengua hispana en el siglo XX, tal y como cavilaba Salinas sobre la poesía a cerca de su relación entre invención y razón:

La poesía será pues una forma de relacionar, ya relacione por obra de la razón, acercando cosas racionalmente relacionables, lógicamente relacionables, ya relacione la virtud de la intuición poética pura, místicamente, ya lo haga por medio de lo que llaman el subconsciente, pero en la base de todo hecho poético hay una operación de relacionar. Si la poesía, pues, crea relaciones, es un sistema de relaciones nuevas, un nuevo orden, esto es tanto como decir que crea un mundo. Para mí todo el valor de un poeta está en razón directa de su capacidad para crear un mundo suyo, un mundo poético nuevo. Ahora bien, el poeta no se contenta con inventar ese mundo con su imaginación y reservárselo como huerto particular y deleitoso donde él solo disfruta. El poeta inventa y escribe en lenguaje que entienden otros seres, hecho para otros seres. La poesía aparece enseguida como algo esencialmente comunicable. Y por consiguiente toda poesía es una posición y una proposición. Se sitúa, propone. Una poesía nos propone algo, nos propone sencillamente otro mundo, otro orbe, ese orbe que ella ha inventado distinto del nuestro. La gran poesía es una proposición de traslado a otro mundo, a un mundo donde los valores corrientes están trastocados, donde las tablas vigentes aquí ya no sirven. Con suavidad o con violencia, la poesía es un arrebato, es un raptó. Mundo, demonio y carne son los enemigos del alma; la poesía, cosa del alma, tiene por gran enemigo al mundo. Es decir, al mundo éste, al que se opone, al que contrapone el otro, el suyo, el que ha inventado<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> P. Salinas, *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas (1930-1933)*, 1996, p.37-38

## PRIMERA PARTE

### I ATISBOS



## I.1 HOMENAJE, GONGORISMO 1927, ANDAMIAJE POÉTICO DEL ESPÍRITU.



Aquel que tiene de escribir la llave,  
con gracia y agudeza en tanto extremo,  
que su ygal en el orbe no se sabe  
es don Luis de Góngora, a quien temo  
agraviar en mis cortas alabanzas,  
aunque las suba al grado más supremo.

Cervantes

La celebración del homenaje gongorino en 1927, fue el acontecimiento que unió en un mismo sentir, a un grupo de poetas y artistas que coincidieron tanto en ideas estéticas como estilos personales de poesía, con la figura de Luis de Góngora<sup>48</sup>, quien representó un momento específico del tiempo y espacio, y en el cual, se conjuntó tanto el barroco como el impulso de las vanguardias que trastocó a Góngora de poeta barroco en una propuesta de vanguardia y contra vanguardia simultáneamente, “el

---

<sup>48</sup> A Luis de Góngora, hay que comprenderlo desde diferentes perspectivas, aquellas de corte académico, centradas en el autor y su época, otras; en las que su influencia se refleja en otros autores y finalmente, la perspectiva que hicieron los poetas de la generación del 27 en 1927 con motivo de su celebración y que es el aspecto que se aborda en esta lectura. Para ampliar sobre la primera perspectiva desde un punto de vista académico se encuentran los estudios introductorios de: J. Beverley, *Soledades*, 1990; A. Carreira, *Soledades*, 2010; A. Carreño, *Romances*; 1988, A. Parker, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 1987; A. Pérez Lasheras, *Ni amor ni constante. (Góngora en su Fábula de Piramo y Tisbe)*, 2011; M. Romanos, *Selección Poética*, 1983 y J. Roses Lozano, *Góngora: Soledades habitadas*, 2007. Trabajos que exploran críticamente el discurso poético de Góngora. El otro aspecto que ha sido revisado es la influencia del poeta barroco en la literatura como el trabajo de C. Clementson, *Cisne Andalúz. Nueva antología en honor de Góngora, (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, 2011, en cuyo estudio introductorio analiza la estirpe de Góngora y cómo su poética influyó en los poetas modernos, otra lectura similar es de J. P. Buxó, “Alfonso Reyes y las lágrimas del Polifemo” sobre la interpretación de Reyes al *Polifemo* de Góngora en U. Sánchez Segura ed., *Góngora y la tradición clásica. III Jornadas Alfonsinas*, 2007. Para ampliar al respecto de Góngora, su tiempo y poética, se pueden consultar P. Jauralde, *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 1990 y *Actas del Primer Congreso Internacional dedicado a Góngora*, en su ciudad, Córdoba España en el 2011, aula virtual de la Universidad de Córdoba: <http://aulavirtualtv.uco.es>. Posteriormente publicado por J. Roses Lozano ed. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, 2014. Por lo que queda esta nota al margen con algunos de los aspectos académicos sobre Góngora en la actualidad considerando que esta lectura se concentra en otra perspectiva de Góngora que ayude a desentrañar, cómo leyeron la poesía gongorina en los años de homenaje, ya que la generación del 27, no leyó a Góngora como un poeta barroco puramente, sino como un poeta de tradición pero que con su trabajo de la imagen les resultó contemporáneo e innovador, sobre todo por la construcción de sus metáforas, que las leyeron desde la mirada de la poesía moderna de vanguardia y que buscaron emular en su trabajo poético de 1927 como parte del tricentenario y que quedó editado en *Litoral 5,6,7, 1927*. Finalmente sólo resta añadir que en las correcciones finales salió editado en España la compilación de los trabajos de J. Ma. Mico, *Para entender a Góngora*, 2015 que constituye el material más reciente sobre los estudios gongorinos. Cfr. “Cada poema de Góngora es “un desafío a la inteligencia”, dice José María Micó. Agencia EFE-Sevilla, Cultura, 1 Nov. 2015. [efe.com](http://efe.com). El libro hace una compilación de trabajos centrados en los contextos de la obra gongorina, las reflexiones sobre “la fragua de las *Soledades*” y una lectura del *Polifemo*, y finaliza con las intertextualidades, o aquellas reflexiones entre poetas como Dante, Pellicer y Guillén sobre la obra gongorina”.



gongorismo 1927". Por lo que esta fecha, hay que considerarla como punto de partida, tanto de la generación, como el primer paso firme para la reivindicación en el canon literario del poeta barroco y la identidad y postura poética propia de la generación del 27. Esta celebración además de otorgarles una identidad como grupo, para algunos poetas, representó sus primeras incursiones como creadores editados y donde es posible observar sus primeros pasos poéticos y el principio de una evolución de la escritura libre y lúdica, a un trabajo poético más cuidadoso y de oficio, en el que se vinculan las influencias de vanguardia y el gongorismo. Hay que tener en cuenta que los poetas de la generación no siguieron "los ismos" ciegamente; por el contrario, tomaron una actitud crítica y retomaron de las ideas de vanguardia sólo aquellas que les brindaban una veta poética y por esto, resulta difícil poder clasificarlos dentro de una corriente específica de vanguardia, sin perder de vista que a los nuevos ideales estéticos se les unió una lectura atenta a Góngora pero desde la valoración de la imagen poética y no del discurso barroco. Con lo que rompieron claramente, por un lado, con lo que se esperaba de una vanguardia que buscaba la innovación y abolir el pasado y por el otro, rompieron también con la lectura tradicional de un poeta barroco, con lo que se colocaron en una suerte de espacio absolutamente propio y como una propuesta única que cimentó los principios en los que todos ellos coincidieron y que Rafael Alberti llamó en sus memorias, "movimiento lírico":

Aunque Juan Ramón en algún momento de justo enfado conmigo me calificara de *ista*, es decir, de cultivar los *ismos* en boga, tengo que expresar aquí mi horror por las clasificaciones; mi amor, por el contrario, a la independencia más absoluta, a la variedad, a la aventura permanente por selvas y mares inexplorados. Que rozara los *ismos*, que me contagiara a veces de ellos hasta parecer de pronto apresado en sus mallas, era inevitable y natural. Los *ismos* se infiltraban por todas partes, se sucedían en oleadas súbitas, como temblores sísmicos, siendo más que difícil el resultar del todo ileso en su incesante flujo y reflujo. Pero, en definitiva, puedo ya, a tanta distancia, preguntarme: ¿a qué *ismo* determinado pertenece hoy mi obra o la de todos los poetas españoles de mi generación? Creo poder afirmar que a ninguno, que nuestra poesía, en sus momentos más altos, estuvo encima de las modas, que pocas veces se entretuvo en pasatiempos estériles, constituyendo así la verdadera vanguardia de un movimiento lírico que aun a pesar de todos los más tristes pesares sigue en cierto modo –no me parece exagerado ni inmodesto decirlo– gobernando en España<sup>49</sup>.

La moda no los determinó sino que fue la poesía y el criterio lo que los distinguió de las corrientes estéticas con las que convivieron: no siguieron ni a los *ismos* de manera hipnótica, ni a Góngora, que se convirtió tanto en referencia de identidad y modelo poético como en emblema, lo que provocó polémicas y confrontaciones, tanto en la académica de principios de siglo en España, como paradójicamente, con los ideales de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX que pugnaban por abolir el pasado radicalmente. Por ello, el gongorismo les dotó de una suerte de identidad absolutamente propia, única y contestataria hasta para las vanguardias. Porque con Góngora

---

<sup>49</sup> R. Alberti, "La arboleda perdida, segundo libro 1917-1931" en *Prosa II. Memorias*, 2009. p. 140-141

no dieron la espalda al pasado, por el contrario tomaron a un poeta estigmatizado y lo encumbran como modelo de ruptura y modernidad y con ello, al mismo tiempo, retomaron, de alguna forma, la tradición clásica en formas y metros poéticos, al cual unieron propuestas estéticas como el purismo, el ultraísmo y el surrealismo fundamentalmente. De esta forma, para la generación de 1927, el gongorismo representó la piedra angular en la que convergen los ideales de vanguardia en armonía con la tradición gongorina señalando así la pauta para los poetas de la generación y posteriormente, otros poetas, como Miguel Hernández, quien con su "Perito en Lunas" de 1933 refleja de forma contundente la influencia tanto de la poesía barroca como una clara comprensión del discurso surrealista que se fusiona en un mismo trabajo poético<sup>50</sup>.

Uno de los vestigios más fecundos de esta celebración, es el estudio que hizo Dámaso Alonso sobre la obra de Góngora a mitad del siglo XX y que ha abierto brecha y líneas de investigación para académicos, estudiosos y críticos, quienes han revalorizado la obra de Góngora siguiendo las huellas iniciales de este grupo<sup>51</sup>:

La obra de Góngora trasciende el contexto en el que fue creada e influyó no sólo en los autores europeos y latinoamericanos contemporáneos suyos, sino que fue también espíritu impulsor de la generación del 27. Cuando se cumplían 300 años de su muerte fue escogido por jóvenes autores y profesores como figura a partir de la cual poner en valor la literatura barroca, abriendo así un camino que seguirían otros creadores del siglo XX. La obra del poeta cordobés se convierte así en nexo entre el Renacimiento, del que bebe directamente tanto en la métrica como en la temática mitológica y la modernidad<sup>52</sup>.

El homenaje de 1927 ha dejado unidos tanto a los poetas de la generación como al poeta barroco y por ello, al comprender que la conmemoración del tricentenario luctuoso fue el punto de partida de una postura poética que cambió radicalmente la forma de ver y comprender a Góngora pero también a la poesía misma, modificando el trabajo del discurso poético para la literatura en lengua hispánica. Las razones que tuvieron para sentir que rescataban a Góngora de la exclusión del canon literario y que lo salvaban de las garras de una crítica injusta, iniciada desde el periodo barroco, por algunos de

---

<sup>50</sup> Miguel Hernández pertenece propiamente a la generación de 1936, su poemario "Perito en Lunas" se trabajó en 1931 y se editó en 1933, escrito en octavas y, con alusiones, más que evidentes a la obra gongorina pero reelaborando, las imágenes de forma que la expresión se acercará a los ideales del surrealismo bajo la influencia de Valery, de quien aparece un epigrafe inicial que señala la idea de la confrontación de contrarios: "al polo norte del limón amargo/desde tu arena azul, cociente higuera" (octava XI). M. Hernández, *Obras completas, poesía completa*. Tomo I, 1997. p. 66-86, para comprender la obra de Miguel Hernández se puede consultar a J. Cano Ballesta, *En torno a Miguel Hernández*, 1978, antología en la que se recogen una serie de trabajos sobre su vida y poética.

<sup>51</sup> Cfr. A. Carreira en los artículos: La musicalidad del "Polifemo" y "Góngora y su aversión por la reescritura" en *Criticón*, 74, 1998. p. 65-79; "Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados", en *Criticón*, 56, 1992, p. 7-20; y "Entre la huerta de don Marcos y 'Les roches fleuries': 'Las soledades' de Góngora editadas por R. Jammes" en *Criticón*, 61, 1994, p. 113-120. Cfr. Joaquín Roses *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, 1994. A. Alatorre. "De Góngora, Lope y Quevedo" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII, 2000 p. 299-332. Cfr. A. Pérez Lasheras. *Piedras preciosas: Otros aspectos de la poesía de Góngora*, 2009.

<sup>52</sup> M.T. Lizaranzu Perinat, "Presentación catálogo" en J. Roses, Góngora, *La estrella inextinguible*, 2012, pág. preliminar.

los contemporáneos del poeta, como Lope de Vega, quien el 13 de septiembre de 1615 envió una carta a Góngora que inicia:

Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas se ha aparecido en esta corte con nombre de *Soledades*, compuestas por V. m., y Andrés de Mendoza se ha señalado en esparcir copias de él. Y no sé si por pretendiente de escribir gracioso o por otro celeste influjo, se intitula hijo de V. m., haciéndose tan señor de su correspondencia y de la declaración y publicación desta poesía que por esto y por ser ella de tal calidad justamente están dudosos algunos devotos de V. m., de que sea suya; y yo, que por tantas obligaciones lo soy en extremo, se lo he querido preguntar, más por desarraigar este error que entre ignorantes y émulos (que los tiene V. m.), va cundiendo, que por ser necesario a los sabios que conocen la apacibilidad del estilo de V. m. suele escribir pensamientos superiores y donaires agudos, adelantándose en esto a los poemas heroicos más celebrados, causa bastante para que los bien intencionados se lastimen de que Mendoza y algunos cómplices suyos acumulen a V. m., semejantes *Soledades*, pues es cierto que si las quisiera escribir en nuestra lengua vulgar, igualan pocos a V. m., si en la latina, se aventaja a muchos; y si en griega, no se trabaja tanto por entenderla que en lo que V. m., ha estudiado no pudiera escribir seguro de censura y cierto aplauso<sup>53</sup>.

En esta carta, Lope se extraña y empleando una extraordinaria retórica barroca muestra su extrañamiento por las *Soledades* a las que considera, “versos desiguales y consonancias erráticas”; pero para fundamentar su extrañeza reconoce el lugar que Góngora ocupa como poeta y contar con seguidores e imitadores sino también su conocimiento del latín y el griego. La crítica que después, emitirá Luzán y que repetirán otros pensadores de la literatura será lapidaria, al grado de relegar, no sólo a Góngora, sino a Lope y el barroco prácticamente al olvido. Por ello, esta celebración del tricentenario se convirtió en un evento que generó controversia y polémica, pero su impacto fue tal, que modificó la forma de comprender a la escritura y la poética, además de crear una propuesta lírica para las generaciones posteriores, ya que al restablecer y colocar en un lugar predominante al poeta barroco como un autor fundamental de la literatura hispánica y crear una fusión en perfecta armonía de tradición e innovación en un mismo discurso poético, construido por el tono, a partir del metro irregular y guiado por el acento y la imagen centrada en la metáfora, crearon los cimientos fundamentales para la poesía moderna determinada por la imagen y el sonido.

Sin la generación del 27 y su homenaje a Góngora, no es posible comprender cómo la literatura hispana pudo integrar un pasado y la tradición literaria en armonía con la innovación de vanguardia y sus ideas estéticas en la construcción de imágenes. Algo único y en contrapunto a la

---

<sup>53</sup> F. Lope de Vega, *Cartas*, 2001, p. 148-150. Carreira, señaló claramente en una conferencia, que no se debe continuar el mito mal fundado de la supuesta controversia entre Quevedo y Góngora; ya que en realidad se trata de un error de criterio escolar creado para manuales muy básicos de literatura. Dicha controversia nunca existió como se presenta en los libros básicos. Cfr. A. Carreira, “La presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, conferencia leída durante la primer mesa de inauguración del *Congreso Internacional: El Universo de Góngora, en Córdoba, España en 2011* y se puede ampliar dicha información con Paz, Amelia de. *Góngora... ¿y Quevedo?*, *Críticón* n° 75, 1999 en: [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es). En el que se aborda de forma más que cuidadosa, la separación que hubo entre ambos por fechas pero también por procesos de escritura, que hacen imposible la sabia confrontación entre Góngora y Quevedo, creada por el imaginario de los materiales escolares que queda anulado al reflexionar en las evidencias que aportan las fechas de la época.

tendencia de otras vanguardias literarias del siglo XX, para las cuales la ruptura con el pasado fue la base fundamental que determinó sus posturas estéticas como: el futurismo, el dadaísmo o el creacionismo, entre otros movimientos<sup>54</sup>. Por lo que, la visión que se tomó del barroco como referente literario con la lectura de un poeta estigmatizado, a quien proclamaron como moderno aun cuando los poetas del 27 sabían que estaban leyendo un poeta antiguo, barroco y cuya poesía se encuentra en una tradición, pero su lectura, la hicieron desde su actualidad y transportaron a Góngora para insertarlo en su momento histórico, por lo que su lectura fue desde la estética e ideales de vanguardia y de sus propios criterios poéticos, sobre todo, con los referentes y postulados de lo ultra, el purismo y el surrealismo, sobre los que Cirlot aclara y puntualiza:

El ultraísmo es el aspecto español del vasto sistema de insurrecciones contra el sentimentalismo de “fin de siglo” que privó en poesía y en arte hasta el fin del segundo lustro del siglo XX. Y emparentado con el creacionismo, el futurismo italiano y el cubismo francés. [Cirlot aclara que Guillermo de Torre considera que], la reducción en poesía se remite a su elemento primordial, la metáfora, al suprimir la discursividad del naturalismo y realismo e incluso del racionalismo, entroncando por este lado con el movimiento *Dadá* y en una clara búsqueda de la rehabilitación genuina del poema para capturar sus más puros e impercederos elementos, la imagen y la metáfora de la que se ha suprimido la cualidades ajenas o parasitarias de la anécdota, del tema narrativo y la efusión retórica para ser síntesis y fusión de los estados anímicos, la rima desaparece, se suprimen los enganches sintácticos y formas de equivalencia “como” “parecido a” ya que la imagen no se concibe como una paridad sino como un objeto en sí misma. Lo surreal significa, lo que supera a la realidad; esto es, lo que sobrepasa, lo que trasciende, lo que se aleja de ella a su través. Pero, por otra, define su adhesión, el encadenamiento de ese impulso a la ciega materialidad de lo real<sup>55</sup>.

El Ultraísmo que se concentra en el trabajo de la imagen, sin rastros emotivos y que propugna por un poema construido por la palabra y, sostenido por las vinculaciones verbales que a manera de escultura sostenida por la imagen; o el purismo llevan hasta el límite a la palabra para dejar que sea el lenguaje mismo, el que se exprese por su propia riqueza discursiva y no, por los referentes a los que las propias palabras aluden. El resultado puede llegar a los límites de la no significación, donde el sonido verbal es sentido absoluto, como Huidobro enfrenta a la razón al concluir *Altazor*, con lo que traspasa las fronteras del sentido y trasciende más allá al lenguaje mismo:

---

<sup>54</sup> J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, 1999. Estudia los movimientos como los autores y en qué grupos se desenvolvían. Sobre manifiestos y documentos puede consultarse: A. González García, y et al, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, 2009 y los dos primeros volúmenes de G. Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*. tomo I. futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo y tomo II. superrealismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, 1971. Se omite el tomo III, ya que se concentra en existencialismo, letrismo y concretismo, neorealismo, iracundismo y frenetismo, objetivismo y nuevos ismos, que fueron movimientos con poco eco en la generación del 27.

<sup>55</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, 2006. p. 659-661

Auriciente auronida  
Lalali  
Io ia  
iio  
Ai a i a a i i i o ia<sup>56</sup>

El purismo es la inteligencia que decide el grado de transformación que habrá de experimentar cada cosa en el servicio del ideal propuesto. Ese ideal deriva en buena parte del cubismo de Juan Gris y se basa en el anhelo de hallar la unidad pictórica y la sumisión del tema, aun arrancado de la realidad, al sistema de formas. Ahora bien, se produce el hecho de que esta dirección espiritual se halla en contraposición con los propios postulados puristas que parecían desdeñar lo esteticista y anhelaban a llegar a conmover profundamente. Sin pasión ¿cómo iban a lograrlo? Por ello, Pablo Neruda preconizó la poesía impura para comprender que ni el purismo aludido, ni ningún otro movimiento que se aferre de esta manera a la inhumanidad de determinados cánones logrará interesar entrañablemente. [concluye] No obstante, todas las alusiones puristas no pueden substituir la falta del elemento instintivo tónico del cual el arte se nutre y vive. Sucede parecidamente con los purismos verbales; al pretender depurar un idioma hasta dejarlo reducido a sus justos límites gramaticales históricos, se van cometiendo imperdonables amputaciones que el pensamiento creador no perdona ni justifica. El resultado es de una ambigüedad ingeniosa<sup>57</sup>.

Entre las vanguardias, quizá, la que mayor permanencia ha tenido es el surrealismo, por la posibilidad que abre en la construcción de un discurso poético, guiado por la libertad expresiva de las imágenes del sueño y la capacidad de traspasar a otra realidad. El surrealismo dota a la imaginación de alas que trasmutan lo inmediato a otros referentes que pertenecen a los campos del juego de la invención:

El surrealismo es el resultado de una voluntad constructiva aplicada a la creación de un mundo situado más allá del que la percepción arroja, utilizando para este fin los valores precedentes de las asociaciones irracionales e instintivas de fragmentos de realidad física o imaginaria. El surrealismo se acerca en momentos a esa actitud propiciatoria y en otros desgarrar y mutila al gran enemigo, la realidad, luchando desesperadamente contra su impenetrabilidad física y metafísica. El surrealismo se asienta en el pluralismo, mejor que en el dualismo. Concibe las cosas como entidades existentes por sí, dotadas de poderes más o menos importantes, pero una indudable singularidad desafiante por naturaleza y contra la cual, el espíritu desea actuar irremediabilmente, con ideas y con actos<sup>58</sup>.

Cirlot pone de manifiesto una serie de elementos estéticos, que se pueden concretar, en una eliminación discursiva en el verso. La preponderancia de la construcción de la imagen en la metáfora, como parte fundamental del discurso poético y resultado de un trabajo imaginativo dentro del poema, aludiendo a otra realidad, creada por el poeta y que existe solo en el poema. Es la depuración de las palabras para generar desde el lenguaje mismo, impresiones en el lector fuera de lo convencional e impulsar el desenvolvimiento de la imaginación que se confronta al espíritu, con ideas que desafían al intelecto. Los poetas de la generación del 27, observan el verso de Góngora lleno de imágenes, con alusiones mitológicas, pero cuyo trabajo de escritura está en el ingenio y agudeza, en el trabajo

---

<sup>56</sup> V. Huidobro, "Canto VII" en *Altazor, o el viaje en paracaídas*, 1987 p. 92

<sup>57</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario Ismos...*, 2006. p. 539-540

<sup>58</sup> J. E. Cirlot, *Dicc. Ismos...*, 2006. p. 627-639

cuidadoso del verso como una filigrana de la expresión del claroscuro, es decir; la intención y la estética que trabajo Góngora no tiene referencia con la estética de vanguardia; sin embargo, la lectura que la generación del 27 hace de su poesía y las vinculaciones que establece se produce desde los postulados de los *ismos*, aún cuando en ambos movimientos literarios, el barroco-gongorismo y la vanguardia, conciben la imagen en la metáfora que converge en condiciones inauditas y por esta semejanza creativa es la que hace de Góngora y su poesía una obra de modernidad con vinculación a los ideales de vanguardia de la generación del 27 y es lo que constituye la esencia misma del “gongorismo 1927”.

Era la noche, en vez del manto obscuro  
tejido en sombras y en horrores tinto,  
crepúsculos mintiendo al aire puro  
de un albor ni confuso ni distinto<sup>59</sup>.

En este primer cuarteto de la octava gongorina, la construcción de la imagen se establece a partir de aquello que no se espera, es decir; la metáfora de la noche como manto, es muy obvia, pero Góngora niega ese manto oscuro para construir otra imagen: “tejido en sombras y horrores tinto”, esta unión de la sombra tejida, todavía es posible construirla en un discurso más o menos lógico pero “horrores tinto” ya tiene una construcción que sólo existe dentro del verso ¿qué horrores? ¿por qué tinto? ¿alusión a vino o a los colores de crepúsculo que tanto gustaban a Góngora? Y esto es lo que los poetas del 27 leen como poesía pura, como un nombrar de la imagen, por la imagen misma, sin necesidad de referentes externos al verso.

El discurso gongorino avanza aún más como un laberinto hermético al decir que los crepúsculos mienten, pero le mienten al aire puro y cierra afirmando que no es albor, luz o comprensión, ni de lo confuso, ni distinto. Estos dos elementos de complejidad significativa para un razonamiento lógico y realista quiebra la significación del sentido lógico y esto es precisamente lo que revaloran los poetas del 27 y donde se encuentran los vínculos de construcción poética similares. Esta complejidad que gana significación de la imagen por la imagen misma y, donde la significación queda en un segundo plano es lo que la generación celebra y con estas formas poéticas la generación del 27 provocó una confrontación directa al discurso sentimental y realista, transformaron el barroco gongorino, en una especie de contra vanguardia que se contrapuso a los ideales de ruptura de otros *ismos*, porque en lugar de desechar el pasado mantuvieron elementos de construcción poética tradicional, es decir; el verso respeta su metro, e incluso su rima, aun cuando dieron preferencia al

---

<sup>59</sup> L. Góngora. “XXV, Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora” en *Poesías*, 2003. p. 332

verso blanco, evitaron los sonsonetes o rípios de las rimas modernistas, hicieron una propuesta de movimiento contradictorio al ser de tradición y ruptura simultáneamente, es decir; hay que considerar el “gongorismo 1927” como la visión que los poetas del 27 hicieron de Góngora y que leyeron en las metáforas barrocas y no como una expresión de la tradición clásica y dentro de la construcción de un discurso mitológico ejemplo del “arte del ingenio de la agudeza”, sino como verdaderas imágenes creadas desde la libertad imaginativa e inventiva como si fueran creaciones puristas, surrealistas o vltra. Góngora, se convierte así, en 1927, en el estandarte y gran artífice del trabajo poético, en un verdadero orfebre del verso, cuyas filigranas más preciadas son las metáforas entretejidas en el poema donde lo que predomina es la imaginación como realidad poética. Góngora es un modelo, no del discurso realista, mitológico o barroco, sino el mejor ejemplo de los artificios poéticos creados por la agudeza de un artista de la palabra, de tradición, sí, pero absolutamente moderno, cuyos versos son un trabajo de la palabra por la palabra misma, una suerte de experimentación o juego astuto e inteligente, en el cual, los versos son llevados hasta el límite del lenguaje mismo, para ganar nuevos sentidos dentro de una enunciación poética.

Otro aspecto vital es que los poetas de la generación del 27 transformaron los calificativos que denostaban a Góngora como: oscuro, rebuscado, cae en el abuso del hipérbaton, e incluso como lo calificó Jáuregui de “pestilente”, o Cascales como “crético laberinto de dificultades derroteros”, entre muchas otras finas críticas<sup>60</sup> pero la generación lo transformó en verdaderos aciertos del trabajo poético. Si a esto se suma, la clara oposición de maestros como Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán o Unamuno<sup>61</sup> que rechazaron abiertamente participar del homenaje, provocaron de esta forma que aumentara el interés del grupo por Góngora, ya que al convertirse la celebración en una afrenta, hizo que su propuesta fuera contestataria y dotó a la celebración de una aureola de vanguardia con lo que pudieron proclamarse como los verdaderos defensores de un gran poeta olvidado y estigmatizado injustamente. Su revalorización la hicieron a manera de batalla para encumbrar a Góngora y les permitió transfigurarlo en una vanguardia y una contravanguardia simultáneamente, ya que se oponía al espíritu de la época por que se negaron a la “abolición del pasado” e hizo que su propuesta tuviera originalidad e identidad al retomar sus propios vestigios para producir una suerte de innovación

---

<sup>60</sup> Con respecto a los ataques a Góngora se puede consultar la puntual revisión de M. Romanos “Góngora atacado y defendido y comentado: Manuscritos e impresos de la polémica gongorina y comentarios a su obra” en *Góngora, La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*. ed. Joaquín Roses, 2012. p.159-169

<sup>61</sup> Al respecto del rechazó al homenaje, el *Diario de Sevilla* publicó F. Correa “La negativa del 98 a la invitación del 27” en que se hace referencia directa a Unamuno y su rechazo a participar en el homenaje a Góngora. [diariodesevilla.es](http://diariodesevilla.es). y J. Rodríguez Marcos, “Amor y odio en la generación del 27” en *El País, Cultura*, Madrid, 22 abril 2012. [cultura.elpais.com](http://cultura.elpais.com)

incorporando un pasado poético olvidado en un discurso preponderado por la imagen moderna y cuya duración fue entre 1926 a 1928, fechas que se delimitan por los preparativos y organización que iniciaron en 1926, el homenaje de 1927 y algunas memorias de 1928. Las críticas durante los preparativos no se hicieron esperar como la publicada el 23 de mayo de 1927 en el ABC de Madrid, escrita por Santiago Montoto, que por motivo del tricentenario, comenta como halagando pero no por ello dejando de descalificar simultáneamente:

Hay quien pretende señalar en la producción de Góngora tres épocas. Con relación al tiempo no hay dificultad en admitirlas; más no así en cuanto a la calidad y al mérito de sus composiciones. Góngora, aparte sus primeros balbuceos líricos, fue siempre Góngora. Poeta agudísimo, en el más noble sentido estético de la palabra, busca la sonoridad del verso, el brillo de las imágenes, la regia pompa del lenguaje, para envolverlo todo en el aristocratismo de su temperamento andaluz tan propenso al color y a la imagen. Pero a Góngora, que tanto se cuidó de la forma, le faltaron espontaneidad y sentimiento; aunque espigando en su labor se encuentren algunas que otras flores suaves y sensitivas. Faltó humanidad y sentimiento a este egregio poeta, todo música y color<sup>62</sup>.

Pero estas críticas lejos de provocar que desistieran sólo lograron encender aún más los ánimos y redoblar los esfuerzos para reintegrar a Góngora dentro del canon literario, como Lorca lo afirmó: “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”<sup>63</sup>. Las reseñas de los actos muestra el espíritu efusivo con el que celebraron el tricentenario. Realizaron lecturas públicas en todo tipo de espacios donde los versos de Góngora se vitalizaban como expresión de una poética radical, los recitaban en reuniones, restaurantes, salones, bares, en el tren o en la plaza, donde fuera que se pudiera, declamaban a Góngora como una expresión natural y cotidiana. Una de las acciones más radicales de la celebración es la que narra Gerardo Diego en su revista *Lola* y que fue el acto de juicio de autores y obras que censuraron y criticaron a Góngora y que a manera de reivindicación y a favor del poeta barroco, se les aplicó un juicio inquisitorial que los condenó a la hoguera. Actualmente, un acto similar se le llamaría *performance*. Pero en 1927 esta quema representó la abolición de las ideas estéticas que desvalorizaban a Góngora y el rechazo de posturas literarias que consideraron anquilosadas en discursos sentimentalistas, muy lejanos del quehacer poético moderno centrado en la imagen:

---

<sup>62</sup> S. Montoto, “Don Luis de Góngora, Era del año la estación florida” en ABC, Madrid, 23 mayo 1927. p 9. Hemeroteca virtual ABC: [abc.es/hemeroteca](http://abc.es/hemeroteca)

<sup>63</sup> N. Ly, “Lorca y la teoría de la escritura: la imagen poética de don Luis de Góngora”, en *Valoración actual de la obra de García Lorca, coloquio Hispano-francés*, 1988, p. 171



### La quema

Primero ardieron festivamente los tres monigotes de trapo (modelos de Moreno Villa) representativos de los tres enemigos de Góngora: El erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo. Los grotescos muñecos con los atributos profesionales ardieron entre la mayor algarabía. Después se incendiaron los ejemplares, la mayoría auténticos, y los que no se encontraron, en efigie de papel, de los siguientes libros: Obras completas, de Rodríguez Marín, representadas por la bonita novela histórica Pedro de Espinosa. El conde de Villamediana, de Cotarelo. Historia de la literatura y La verdadera poesía

Hoguera A:

Justa poética de san Isidro, de Lope de Vega. La culta Latiniparla, de Quevedo. Un tomo de Las Ideas Estéticas, de Menéndez Pelayo.

Hoguera B:

La Poética, de Luzán. La derrota de los pedantes, de Moratín. El arte de hablar en prosa y verso, de Hermosilla. La Poética, de Campoamor. Zumalacárregui, de Galdós. Javiera, de Cejador. Literatura Española, de Hurtado y Palencia. Eadem, de Fitsmaurice-Kelly.

Los libros gongoristas de Thomas, salvadas algunas páginas.

Todos los libros de texto, representados por los de Méndez Bejarano, Rufino Blanco, otra vez Hurtado y Palencia, Felipe Sassone, José Ciurana, etcétera. Poussin y El Greco, de Ors. Tigre Juan, de Pérez de Ayala (por lo de la viuda). Todos los Boletines de todas las academias, gramáticas y diccionarios. Opera Omnia, rociada con zotal, de Valle-Inclán. Todos los Lunes del Imparcial, incluso los de Bergamín. Teoría de Andalucía, de Ortega y Gasset. Etcétera.

Se quemaron también libros inminentes, aún no aparecidos, en simbólico anticipo. Por ejemplo: El vocabulario de Góngora, del académico don José Alemany Bolufer (padre) premiado por la Real Academia Española. Góngora en la mano, (edición Nova Novorum, de García Morente). Y finalmente el número de homenaje de La Gaceta Literaria<sup>64</sup>.

Para la generación del 27 la crítica neoclásica había “infectado” la forma de comprender a Góngora y lo había alejado de sus lectores y por esto Lorca afirmó: “Y ahora vamos con la oscuridad de Góngora. ¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso”<sup>65</sup>. Comprendieron a Góngora con una mirada y lectura que lo iluminaba desde una perspectiva moderna y aquellos elementos antiguos o complejos para algún neófito las interpretaron como innovaciones, ya que fue un gongorismo centrado en la comprensión de la imagen y el trabajo de la construcción poética más que la interpretación de significados mitológicos. Aún cuando los poetas de la generación del 27, estaban conscientes que la riqueza de la poesía gongorina radicaba en sus raíces clásicas y mitológicas y en las formas retóricas como el culteranismo, la antítesis, los hipérbatos, hipérboles, metáforas, quiasmo, perífrasis, paralelismos entre muchas otras formas que Góngora empleó con la finura de un artífice de gran ingenio y agudeza, los poetas del 27 se concentraron en revalorar toda su poética como imagen por la imagen misma y, esto es lo que ellos leen, emulan, comentan, aplauden y celebran, la imagen del verso en la poética barroca de Góngora.

---

<sup>64</sup> G. Diego, "Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)" en *Lola*, año 1927, época 1, diciembre, núm. 1. p. 1-6 consulta virtual: [edaddeplata.org](http://edaddeplata.org), sección *Revistas de la Edad de Plata*.

<sup>65</sup> F. García Lorca, *Conferencias I*, 1984. p. 112

La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado,  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,  
5 ¡amantes! no toquéis si queréis vida:  
porque entre un labio y otro colorado  
Amor está de su veneno armado,  
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas que al Aurora  
diréis que aljofaradas y olorosas  
10 se le cayeron del purpúreo seno.  
Manzanas son de Tántalo y no rosas,  
que después huyen dél que incitan ahora  
y sólo del Amor queda el veneno<sup>66</sup>.

La generación del 27 no lee de manera tradicional el poema, saben que se trata de un soneto de endecasílabos con rima perfecta o consonante y con el esquema ABBA ABBA CDE CDE y que Tántalo es el mito clásico, y Júpiter un dios de la mitología griega, sin embargo; su valoración caerá directamente en la construcción de la imagen del verso como “dulce boca vinculada a gustar convida” y que desarrolla a manera de cadena de acciones las perlas destiladas, el licor sagrado, el amor está en los labios pero es veneno armado y serpiente escondida y tras el amor escondido tras rosas, lo que queda es el veneno.

Esta construcción de sentidos simbólicos que radican dentro del poema mismo es lo que la generación del 27 está leyendo como gongorino, más que los estudios a la mitología clásica, difícilmente se concentrarán en las notas de Biruté Ciplijauskaitė que hace de este poema en alusión a Ganimedes, a Virgilio, Pedro de Espinosa o Tasso<sup>67</sup>. En años posteriores al homenaje, todos ellos escribieron sobre Góngora, le dedicaron poemas donde brilla tanto el talento, como una mirada más clara y profunda del conocimiento del discurso gongorino, ejemplo de esto es “Góngora: El andaluz envejecido que tiene gran razón para su orgullo...” de Luis Cernuda, en el alude “al poeta cuya palabra lúcida es como diamante...”<sup>68</sup> o los polémicos “Sonetos del Amor oscuro”, en que Lorca muestra una reflexión aguda del discurso gongorino con sus claroscuros y juegos de contrarios:

¡Ay voz secreta del amor oscuro! [...]  
Huye de mí, caliente voz de hielo,  
no me quieras perder en la maleza  
donde sin fruto gimen carne y cielo.  
Deja el duro marfil de mi cabeza,  
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!  
¡que soy amor, que soy naturaleza!<sup>69</sup>

<sup>66</sup> L. Góngora. “70. (1584)” en *Sonetos completos*, 2001, p. 135

<sup>67</sup> L. Góngora. *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, 2001. p 135

<sup>68</sup> L. Cernuda. “Como quien espera el alba” en *La realidad y el deseo*, 2005. p. 202

<sup>69</sup> F. García Lorca, *Sonetos del amor oscuro*, 2010. La vinculación de estos sonetos con la poética gongorina merecen un estudio aparte ya que constituyen, no sólo un reto poético que se había propuesto Lorca para escribir a la manera de Góngora, sino que representan los últimos versos escritos en vida del poeta, ya que trabajaba en ellos cuando fue apresado durante la guerra civil española en 1936 con un desenlace fatal para Lorca y la literatura hispánica y sin que a la fecha en que se escriben estas líneas, julio del 2017, ochenta y un años exactos, no se sabe aún el paradero de sus restos.

Lorca trabaja la frase desde su contrario inaudito, “caliente voz de hielo” y el uso de “gimen” que se enlaza a los versos 39 y 40 del *Polifemo*: “infame turba de nocturnas aves, /gimiendo tristes y volando graves”. Además de emplear elementos claros como el marfil que contrasta con la maleza, o la carne con el cielo. Y es por todo esto, que el gongorismo de 1927, hay que leerlo, en su momento y no, en retrospectiva, sino como una verdadera eclosión poética, que contradictoriamente a la lógica de vanguardia encontraron en la poesía barroca innovación similar a las nuevas estéticas de vanguardia que reinterpretaron conforme a sus propios criterios, y así el gongorismo, fue por el homenaje, un fuego donde la tinta incendió el alma de los poetas de la generación del 27 y este gongorismo en 1927 fue una vanguardia confirmada hasta por su terminación en “ismo”, pero fue una fugaz vanguardia perfectamente ilustrado por la frase de Alberti: “éramos vanguardistas de la tradición”<sup>70</sup>. Una proclama y lema al que se adhirieron y expresaron en cada uno de sus poemas de homenaje editados en *Litoral 5-7*<sup>71</sup>. Estos ideales estéticos integraron a toda la generación del 27 en un mismo sentir, y son por los cuales, Cirlot los incluye en su diccionario como un ismo:

Gongorismo. Sistema poético de D. Luis de Góngora (1561-1627) y de su escuela. Consiste, en síntesis, en un hermetismo aparente conseguido por la fracturación de la sintaxis normal del lenguaje y su recomposición, ateniéndose a normas puramente estéticas. Si bien la musicalidad de los hallazgos gongorinos y la belleza de sus imágenes lo relacionan con la lírica derivada del simbolismo, nada más lejos que la existencia de un parentesco real entre su actividad y la de los líricos contemporáneos. Su idioma jamás es mágico; la lógica ordena y preside siempre sus barrocas elucubraciones, a las que una desmedida afición al fulgor pule y dota de su singular afecto. En su *Fábula de Polifemo y Galatea* y en sus *Soledades*, Góngora se realiza a sí mismo de la manera más prodigiosa. Pueden considerarse estas obras como una de las cumbres de la lírica mundial de todos los tiempos; en ellas se resume y contorsiona la retórica grecorromana que informa todo el clasicismo español renacentista<sup>72</sup>.

De esta manera, el gongorismo visto desde el barroco, es una construcción de sentidos dentro del verso; pero el trabajo que hace Góngora, recurre a otros referentes de conocimiento e ideales estéticos. Cirlot retoma la construcción metafórica de Góngora, pero no considera los elementos que construyen mitológica y emblemáticamente al poema, ni otras formas y figuras retóricas muy ricas en Góngora, ya que Cirlot, como la generación del 27, no profundizan en el verso en su sentido mítico retórico, sino observan las palabras que lo sustentan y se acercan al elemento directo o evidente, que es la imagen poética. Sin embargo; la construcción gongorina encierra mucha más carga simbólica, mitológica y retórica que la que aparece a simple vista. Esta es una de las características que

---

<sup>70</sup> P. Cervilla. “Alberti, Éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie” en *ABC Cultura*, Jueves 13 diciembre de 1990, Madrid. p. 58. abc.es

<sup>71</sup> *Litoral*, núm. 5-7, 1927, Biblioteca Nacional de España: edaddeplata.org

<sup>72</sup> J.E. Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, 2006. p. 279-280

comprendió Alfonso Reyes<sup>73</sup> y que junto con Guillén, quienes son el antecedente real directo de la poética gongorina a principios del siglo XX hecha por la generación del 27, a pesar que en el siglo XIX una de las primeras lecturas hechas a partir de la imagen es la de Rubén Darío como al respecto, Clementson señala:

El real conocimiento de Góngora por parte de Rubén Darío es algo que ha sido debatido por la crítica [...] Pero sí hubo en su tiempo varios finos espíritus críticos que, bajo la evidente presencia del Parnaso y del simbolismo francés, advirtieron en el genio metafórico, rítmico y léxico del poeta nicaragüense, en su aristocratismo estético, inequívocos rasgos del maestro cordobés, así en su explícita búsqueda de una poesía eminentemente bella y autónoma en sí misma bajo el signo del arte por el arte<sup>74</sup>.

A principios del siglo XX, Alfonso Reyes hizo un recorrido de la obra de Góngora, revisó con cuidado los tropiezos que las diferentes ediciones tuvieron, tanto en vida del poeta como las ediciones póstumas, como lo señala en sus cuestiones gongorinas:

La poesía de Góngora camina sobre las cualidades sensoriales de los objetos, y ésta es la utilidad que le presta la perífrasis, cuando no es exclusivamente erudita. Poeta de la sensualidad, Góngora es un gran simplificador. Enamorado del color, lo reduce a unos cuantos tonos fundamentales; construye una heráldica del color. Ya se sabe cuánto le gustaba combinar el blanco y el rojo. Los objetos mismos se agrupan para él en categorías poéticas. Dámaso Alonso ha enumerado agudamente todo lo que Góngora resume bajo la palabra “oro”, la palabra “nieve”, la palabra “cristal”: -Acis, fatigado y sediento, llega hasta una fuente junto a la cual hay una ninfa dormida:

Su boca dio - y sus ojos- cuanto pudo,  
al sonoro cristal- al cristal mudo.

El sonoro cristal es el agua, a la que se le da la boca y el cristal mudo es la piel blanca de la ninfa, a la que se le dan los ojos. A través de estos comunes denominadores, Góngora puede hacer escalas de virtuoso y descolgarse entre varios términos distantes. La mitología representa para él una tipificación de las cosas naturales, despojadas ya de lo accesorio y trasladadas a un nivel más alto de dignidad mental<sup>75</sup>.

Reyes<sup>76</sup> fue uno de los primeros teóricos del acercamiento a Góngora y lee como las construcciones de Góngora son imagen y emblema, en donde la más mínima alusión tiene un claro referente mítico, simbólico o metafórico con sentidos más profundos, como lo expresa en su conferencia “cuestiones Gongorinas”<sup>77</sup>, cuya primera versión de 1915-1923 fue leída en 1926 en España, anunciando así, el principio poético de revaloración de lo gongorino. Un punto de vista similar es el que tiene Jorge Guillén en su tesis de 1925 sobre Góngora que lo llevó a ocupar un sitio privilegiado durante el homenaje como el “gongorista de la generación”, como lo corrobora la correspondencia de los poetas

---

<sup>73</sup> A. Reyes. *Obras completas VII. Cuestiones Gongorinas, tres alcances a Góngora*, 1996 y, su estudio “*Polifemo*” sin lágrimas. *La fábula de Polifemo y Galatea*” Libre interpretación del texto de Góngora, 1986. Ambos textos, abordan la poética gongorina y valoran su construcción metafórica.

<sup>74</sup> Cfr. C. Clementson, *Cisne Andaluz. Nueva antología en honor de Góngora, (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, 2011. p. 21

<sup>75</sup> A. Reyes, “I. Sabor en Góngora” en *Obras completas VII. Cuestiones Gongorinas...*, 1996. p. 196

<sup>76</sup> Dámaso ocupó un sitio de distinción como latinista y la preparación de las *Soledades* le ganó un gran prestigio dentro de la generación, y este primer acercamiento se hizo específicamente como parte de las ediciones y preparativo del homenaje; sus estudios serán posteriores y se publicaran a mediados del siglo XX.

<sup>77</sup> A. Reyes, *Obras completas VII. Cuestiones Gongorinas, tres alcances a Góngora, Varia...*, 1996. p. 15-246

del 27 solicitando su opinión y consejo. Guillén comprende que Góngora construye sus imágenes poéticas por alusión en las que une mitología e imagen dentro del verso:

*Pavón de Venus es, cisne de Juno [...] Galatea, Venus, Juno, Cisne, Pavón.* Caso extraordinario de precisión en la metáfora. La imaginación de Góngora, capaz de tantas empresas, no pierde nunca el tiralíneas. Los parecidos, las comparaciones que Góngora establece, explicarse en el tablero con tiza y sin mediación de trapo, porque no hay que borrar nada. En los antiguos comentarios queda desmontada esa Galatea -pavón- cisne. Metáfora domeñable, agotable, muy lejos - en esto- de la poesía moderna, con sus infinitos interiores reservados. Galatea, pavón y cisne. Gusta Góngora tanto de acumular objetos, que no repara en insertarlos unos en otros. Góngora tiende al monstruo metafórico. Ojos de pavón, blancura de cisne se dan cita en la belleza de Galatea: otro modo del centauro. Los ajustes de tan heteróclitas piezas en una máquina total requieren la atención de un buen relojero. Se parece Góngora al matemático, al mecánico, al inventor industrial -no al volcán, ni al fuego, ni al torrente ni al linaje alguno de la energía desbordada<sup>78</sup>.

Góngora, trabaja como un relojero para Guillén, acumula con maestría significados y establece comparaciones inauditas y Lorca, por su parte, asegura que Góngora generó una verdadera revolución lírica:

¿Qué causas pudo tener Góngora para hacer su revolución lírica? ¿Causas? Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma. Era de Córdoba y Sabía el latín como pocos. No hay que buscarlo en la historia, sino en su alma. Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes. Después ha escrito Marcel Proust, “Sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo”.

La necesidad de una belleza nueva y el aburrimiento que le causaba la producción poética de su época desarrolló en él una aguda y casi insoportable sensibilidad crítica. [...] Vio el idioma castellano lleno de cojeras, de claros, y con su instinto estético fragante, empezó a construir una nueva torre de gemas y piedras inventadas, que irritó el orgullo de los castellanos en sus palacios de adobes. Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano, de lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico y situada en un ambiente extra-atmosférico. Porque él amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables<sup>79</sup>.

Con estas dos citas, se ponen en evidencia las características gongorinas que están leyendo los poetas de la generación esa construcción de relojero, de inventor de la imagen y que corresponden en realidad, al primer velo de un discurso complejo o hermético. El discurso de la oscuridad y que Lorca traduce como “inventa un método para cazar imágenes”, en ambos textos, queda descrito como lo primero que sostiene toda la maquinaria poética es el manejo de la metáfora y la segunda característica, es el trabajo que se hace de esa imagen para generar una alusión que lleva al lenguaje hasta sus límites y crea a partir de él, nuevos sentidos e interpretaciones. Góngora es claramente, ejemplo de lo que Gracián alababa como “gran ingenio y agudeza”, y por algo, nombra al poeta

---

<sup>78</sup> J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 156

<sup>79</sup> F. García Lorca, *Conferencias I*, 1984. p. 97-99

barroco, en más de ochenta ocasiones en su tratado, lo toma como modelo poético desde la advertencia al lector, en la que comenta que ha aludido “al culto Góngora”, entre otros autores, por ser ejemplo de ingenio y agudeza y luego añade en su segundo capítulo como Góngora es paradigma del manejo del concepto en el verso:

De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva, como se ve, o se admira, en este célebre soneto, que, en competencia de otros muchos a la rosa, cantó don Luis de Góngora: Ayer naciste, y morirás mañana [...] Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos<sup>80</sup>.

El concepto poético que tanto Gracián, como Reyes, Lorca o Guillén leen de Góngora, se construye por la contraposición o confrontación del sentido de la palabra, y genera así, una imagen, creando al mismo tiempo, otro significado distinto al establecido, este rasgo del gongorismo es lo que Gracián define como artificio a la cualidad del discurso poético que no es imitativo, sino cuyo origen, es la creación propia de los conceptos por medio del entendimiento, muestra de un gran ingenio de la agudeza y la perfección del lenguaje y por lo que se le puede considerar, una “potencia intencional del alma”<sup>81</sup>, una expresión evidente de la invención. Lo mismo, será leído por los poetas posteriores que admiraron a Góngora, reflexionarán cómo elabora la construcción de metáforas insólitas y el trabajo de la palabra, a la que somete y contorsiona hasta el límite, para extraer de ella, no sólo metáforas innovadoras, puras, sino también nuevos sentidos y significados alegóricos, tal y como Lorca señaló en su conferencia: “¿Causas? Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma, la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes”<sup>82</sup>.

Tanto Gracián como la generación del 27 están admirando la misma construcción del verso, percibiendo el mismo efecto poético pero cada uno, según su tiempo lo explican desde su estética y apreciación crítica. Ambas citas, la de Gracián y Lorca, se contraponen desde diferentes miradas, pero observando y subrayando la misma cualidad creativa del poeta barroco, su trabajo de la palabra para generar nuevos sentidos poéticos. Para Gracián, Góngora es uno de los más claros y excelsos ejemplos de lo que el ingenio y la agudeza pueden lograr, está dentro del discurso barroco como ejemplo de los más finos y bellos artificios.

---

<sup>80</sup> B. Gracián, *Agudeza y arte del ingenio I*, 2001. p. 55-56

<sup>81</sup> B. Gracián, *Agudeza I*, 2001..., p. 53-54

<sup>82</sup> F. García Lorca, *Conferencias I*, 1984. p. 97

Góngora, por su parte, trabajaba sus versos, como una búsqueda por desarrollar el tópico mitológico de Ovidio con otra expresión, con un rasgo que le dotará de un giro, a la historia conocida y mostrará así, un nuevo atisbo, un ángulo nunca usado; es decir, es probable que Góngora buscará en el verso algo que fuera más allá de la imagen y el concepto, con el cual crea una forma original donde la palabra misma funge como elemento estético y gana ingenio y agudeza al crear nuevos significados. Góngora, sabe que camina en los linderos mismos del lenguaje y es por esto, que lo acusan de complejo, oscuro o cultista pero a pesar de la crítica, él lleva el verso hasta el límite del lenguaje como esta octava:

Guarnición tosca de este escollo duro	caliginoso lecho, el seno obscuro
troncos robustos son, a cuya greña	ser de la negra noche nos lo enseña
menos luz debe, menos aire puro	infame turba de nocturnas aves,
la caverna profunda, que a la peña;	gimiendo tristes y volando graves <sup>83</sup> .

Una octava muy comentada por estudiosos como Francisco Segovia que considera:

Es tan enredada como esas “greñas” de los árboles que tapan la caverna del Polifemo. Y así dice Alonso que: “Góngora nos presenta para pintar el ambiente del feroz Polifemo, lo lóbrego, enmarañado, lo inarmónico, lo de mal augurio, lo monstruoso. Nada más distinto del lugar ameno de la literatura tradicional”. Pero hay algo más. A propósito del séptimo verso, el que dice: “infame turba de nocturnas aves”, Alonso comenta: “Con insuperable genialidad Góngora repite en este verso la sílaba *tur* (con su oscura vocal *u*): lo asombroso es que sobre esas sílabas *tur* han ido a caer los acentos rítmicos de 4ª y 8ª sílaba. El acento rítmico intensifica las sensaciones de las palabras. Cuando Garcilaso leemos un colorista endecasílabo: “cestillos blancos de purpúreas rosas” vemos cómo los acentos de 4ª y 8ª sílaba, al caer sobre las sílabas tónicas de *blancos* y *purpúreas*, parece que especialmente iluminan o realzan estas palabras. Lo mismo ocurre en el verso de Góngora: “infame *turba* de nocturnas aves”, salvo que lo intensifica esa densa lobreguez. Que los dos acentos operen sobre dos sílabas *tur* parece o inmensa casualidad feliz o insuperable virtuosismo del poeta<sup>84</sup>.

Algo similar es lo que la generación del 27, interpreta en esta construcción, y la ve como un claro ejemplo de innovación y poesía absolutamente moderna y el mismo Dámaso, aclara que esta octava alude al manejo de las vocales en los versos para reforzar, no sólo la imagen sino el sonido que genera la imagen<sup>85</sup>; y para Lorca, desde su visión y lectura, considera que Góngora “revoluciona” y que fue movido por un sentido estético que buscaba hurgar en el idioma mismo y entresacar de las entrañas nuevos sentidos y en las metáforas “nuevas”, “puras”, subraya la capacidad para la construcción poética por medio de “la trabazón de imágenes”. Lorca ve en Góngora a un contemporáneo de los ismos que está revolucionando la expresión poética e innovando como cualquiera de ellos en la segunda década del siglo XX, es decir, no están leyendo la expresión barroca en su contexto sino una

<sup>83</sup> L. Góngora, *Polifemo*, 1987. p. 135

<sup>84</sup> F. Segovia “traducir versos” en *Acta poética* 25-1, primavera, 2004. p. 73-74

<sup>85</sup> Confr. D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, 1994. p. 444-445

voz que por lo complejo de su imagen, converge con la poesía pura o el surrealismo. Y por ello, los poetas del 27 no ven en Góngora a un poeta antiguo y de tradición sino a un poeta moderno que es innovador, adelantado a su tiempo histórico e incluso, a ellos mismos se sienten profundamente orgullosos, que como poetas, han rescatado a un gran poeta como Góngora, de un injusto olvido, tal y como Dámaso recuerda:

Seguramente en aquellos meses del centenario de 1927 no veía esto yo, con la claridad esquemática con que ahora lo contemplo. Una cosa es cierta: que había en mi defensa de Góngora, y seguramente en la de mis compañeros de generación, un anhelo justiciero. Defendíamos a Góngora por un movimiento justiciero, con ese sentido de la justicia, tan fuerte en los jóvenes, porque Góngora era un proscrito de toda historia de la literatura sesuda y razonable, porque era un artista raro, perseguido por el criterio oficial<sup>86</sup>.

Y esta censura y ataques, los sufre Góngora, en su propia vida por feroces críticos, encabezados por Lope de Vega, al grado de generar una verdadera polémica entre defensores y críticos de las *Soledades*<sup>87</sup>, quizá una de las primeras polémicas literarias que tenemos documentada en lengua española, tal y como lo plantea Joaquín Roses en la exposición de “Góngora, estrella inextinguible”<sup>88</sup>. Y esta voraz crítica que recibió Góngora de Lope, tendrá en el periodo neoclásico, a uno de sus más fieros jueces, Luzán quien de alguna forma, determinará los calificativos con los que la crítica juzgará a Góngora durante décadas y establecerá el criterio, al que los poetas de la generación 27, se opusieron abiertamente.

Luzán con su *Poética*<sup>89</sup> logró excluirlo del canon literario y su opinión no sólo critica a Góngora, sino a todo el barroco, inicia censurando precisamente a Baltasar Gracián, a quien descalifica y señala, como grave error que tomará a Góngora de ejemplo y lo confronta, al señalar que los poetas de valor de esa época fueron: Ausias March, al Marqués de Santillana, Gutierre de Cetina, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega; que valga sea de paso, algunos no sólo son poetas con dos siglos de antelación a Góngora, sino que su trabajo refleja el pensamiento e ideales del renacimiento que retoma al mundo clásico latino que los neoclásicos retomaron y por lo cual, desdeñaron al barroco que tenía a su vez, elementos que confrontaban al renacimiento con su riqueza, abundancia simbólica

---

<sup>86</sup> D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, 1976. p. 67

<sup>87</sup> Al respecto de la polémica puede consultarse el trabajo de la lucha en torno a Góngora: A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora: (selección de textos)*, 1978. En que se compila la primera confrontación en torno a Góngora por la aparición de *Las Soledades* en vida de Góngora encabezada por Lope de Vega y otros críticos y las defensas que tuvo por amigos como el Conde de Villamediana y M. Romanos, “La soledad confusa de la Selva de los comentaristas gongorinos” en *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, 2014. p. 365-385

<sup>88</sup> J. Roses “Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo” (exposición 2012, BNE en conmemoración del 450 aniversario del nacimiento de Luis de Góngora) bne.es. y posteriormente editado como catálogo: J. Roses, *Góngora, La estrella inextinguible*, 2012.

<sup>89</sup> I. Luzán. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 1737.



y unión de contrarios que creaba juegos de contraste con una gran carga simbólica y por lo que fue rechazado por los neoclásicos. Y por lo que con la reivindicación de Góngora, la generación del 27, también revalorizó toda una época estética y literaria, ya que los barrocos intuyeron que el claroscuro es vital para poder comprender lo bello, ya que la luz brilla más rodeada de oscuridad y por ello, la estética del barroco necesita de la confrontación de contrarios y llevar al límite el discurso de la luz, la proporción y la linealidad del renacimiento. Los barrocos emplean la sombra, no como anulación, sino como un elemento que confronta, profundiza y resalta, elementos que Luzán no fue capaz de comprender y por lo que, con gran dureza, descalificó a los poetas de este periodo además de que su crítica une a dos verdaderos antagonicos: Lope y Góngora<sup>90</sup>:

Tras estos, que se debe considerar, y venerar como Padres de las Musas Española, florecieron en España por todo el siglo décimo sexto, muchos y muy excelentes poetas, hasta tanto que por no sé que fatal desgracia empezó la poesía Española a perder su natural belleza y su fino vigor y su grandeza degeneraron poco a poco en una hinchazón enfermiza y en un artificio afectado. Creería faltar a lo que debo a la verdad, si callara que Lope de Vega Carpio y Don Luis de Góngora fueron los primeros que introdujeron esa no acertada mutación: Góngora, dotado de ingenio y fantasía muy viva pero desarreglada, y ambicioso de gloria pretendió conseguirla con la novedad del estilo, que en todas sus obras (excepto los Romances, y alguna otra composición que no sé cómo se preservaron de la afectación de las otras) es sumamente hinchado, hueco, lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer del todo nueva, y extraña para nuestro idioma. [...] Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los Españoles tan depravado estilo en su *Agudeza y Arte de Ingenio* como para con los italianos Emanuel Thefauro en su *Canocchiale Aristotélico*. Desde entonces empezó a faltar en España el buen gusto en la poesía y en la Elocuencia y excepto algunos muy pocos (como Don Luis de Ulloa y algún otro) que supieron preservar su estilo de la común infección, todos los demás dieron a seguir a ciegas el estilo de estos dos autores que habían logrado tantos aplausos con sus nuevas invenciones hasta merecer el uno (a pesar de las Musas) el título de Príncipe de la poesía lírica y el otro de restaurador y padre de las comedias. Se abandonaron casi del todo las canciones y demás composiciones líricas conservándose apenas los sonetos que se forjaban por lo regular con el modelo de los de Góngora<sup>91</sup>.

Afirmaciones lapidarias, las que de una forma u otra, determinaron los calificativos con los que se consideró a la poesía de Góngora por varios siglos como: oscura, rebuscada, cultista, compleja, extravagante, ambiciosa, entre otras características negativas y totalmente lejanas de la verdad. Critica a la que los poetas del 27 se enfrentaron con una lucha encarnizada para confrontar esta visión y durante las celebraciones buscaron dejar en claro y de forma subrayada, que Góngora es un gran poeta y, arremetieron contra cualquier detractor que tuviera la osadía de cuestionarlo, tal y como Lorca lo expresa:

---

<sup>90</sup> A. Carreira, “La presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, conferencia leída durante la primera mesa de inauguración del *Congreso Internacional: El Universo de Góngora, en Córdoba, España en 2011*. y posteriormente editado en el apartado de polémica en J. Roses Lozano ed. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, 2014, p. 473-494

<sup>91</sup> I. Luzán, “cap. III, del origen de la poesía vulgar” en *Poética o reglas de la poesía, 1737*. p. 18-19

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 aislar 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 ha estado esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora<sup>92</sup>.

Y así la generación del 27 asumió como lucha propia esta defensa y se consideran a sí mismos, como esos lectores futuros que comprenden y desentrañan la complejidad de la poesía de Góngora, que a pesar del tiempo, no pudo librarse de la polémica como lo testimonian la prensa de estos años, con notas al homenaje y que no pueden evitar expresar y confrontar la celebración, como este fragmento de José Ma. Salaverría de 1927:

Nada hay que más le entusiasme a una conciencia española desde hace muchos lustros como el proclamar la bancarrota o la desventura de algo. Si el Centenario de Góngora no ha tenido éxito, ¿a qué especie de apoteosis triunfal llamará éxito la gente? En los últimos años hemos visto sucederse las fechas centenarias de bastantes grandes hombres, algunos de real y positiva grandeza sin que hayan merecido otra cosa que vagas recordaciones periodísticas o soñolientos homenajes académicos y ateneístas. En cambio, Góngora viene hablándose durante varias semanas en periódicos y revistas, en crónicas y ensayos y libros, como si se tratase (admirable paradoja) de un poeta fácil, hondo, inspirado, claro y popular. Por poco no se le ha tributado el homenaje de la manifestación cívica y la retreta con luminarias. [...] También hemos visto a la *Gaceta Literaria*, alma y verbo de los jóvenes cubistas, dedicarle a Góngora un número extraordinario con prosas y poesías alusivas al acto. Por cierto que resulta interesantísima la admirable disparidad que reina entre la manera de veneración de los escritores de vanguardia y la manera de los honrados vecinos de Córdoba. [...] Es verdad que el oficio de Góngora consistió precisamente en poner las cosas en un punto de admirable confusión, y, aun después de los tres siglos de su muerte, lo consigue a maravilla. [...] Los poetas de vanguardia tuercen el gesto con desdén frente a esas estultas banalidades y defienden, pero con qué fervor de iniciados en un culto misterioso, las incógnitas (charadas, vaya) de “*Polifemo*” y de las “*Soledades*”. Entre tanto saltan los más genuinos representantes del 98 y confiesan nada menos que lo siguiente:

“No he tenido ocasión de comprender, ni menos de consentir, a Góngora. Lo leí, algo de prisa y flojamente, y como por cumplir un deber de poeta español, es casa de nuestro bonísimo José María Cossío, pero se me escapó y no logré congeniar con él, con Góngora. Sigue, pues, siendo para mí un desconocido – *nilhil cognitum qui praevaluit*.- Miguel de Unamuno”.

“Releí a Góngora hace unos meses, el pasado verano, y me ha causado un efecto desolador, lo más alejado de todo respeto literario. ¡Inaguantable! De una frialdad, de un rebuscamiento de precepto... No soy capaz de decir una cosa por otra.- Valle Inclán.”

Semejantes contradicciones acompañan indispensablemente a los hombres de honda naturaleza episódica. Y Góngora es eso ante todo y sobre todo: “un episodio literario”<sup>93</sup>.

Salaverría nos muestra como en 1927, con su larga nota de cinco columnas, la crítica al homenaje y el espíritu beligerante que necesitaron los poetas de la generación para el homenaje como Dámaso Alonso relata sobre aquellos años: “Rehabilitábamos la memoria de un don Luis de Góngora, cima de

<sup>92</sup> F. García Lorca, *Conferencias I*, 1984. p. 112

<sup>93</sup> J. Ma. Salaverría, “Góngora o la pretensión” en *Literatura y Arte en ABC*, 14 junio 1927, p. 6-7

la artificiosa aristocracia. La juventud actual quizá no lo pueda comprender, porque todo esto hoy parece fácil: pero entonces era remar contra corriente”<sup>94</sup>. Y esta contracorriente ha dotado de tal fuerza con el tiempo al homenaje, que ha acuñado el nombre con el cual se identifica al grupo y que Dámaso recuerda como fue que debieron enfrentar y defender a Góngora durante su tricentenario:

Todos los poetas del grupo, en nuestras reuniones en cafés o en casa de algún amigo, hablábamos de Góngora, discutíamos pasajes. Queríamos también preparar la defensa contra feroces enemigos: estábamos indignados porque la Academia no había querido celebrar el centenario del poeta<sup>95</sup>.

Lorca además de su afirmación, “fue defendido con ardor”, añadió:

Han dicho que Góngora era un poeta muy bueno, que de pronto, obedeciendo a varias causas, se convirtió en un poeta muy extravagante (de ángel de luz se convirtió en ángel de tinieblas, es la frase consabida) y que llevó el idioma a retorcimientos y ritmos inconcebibles para cabeza sana. Góngora ha sido maltratado con saña y defendido con ardor<sup>96</sup>.

Estas luchas permiten vislumbrar la magnitud de la frase de Alberti, “Éramos vanguardistas de la tradición”<sup>97</sup>, absolutamente certera para imaginar a la generación de estos años. Las celebraciones y actos de conmemoración quedaron registrados en el suplemento de la revista *Carmen y Lola*<sup>98</sup> de Gerardo Diego que nacieron como parte de la memoria del tricentenario Gongorino. *Lola* dedica su primer número al homenaje con la crónica de los sucesos preparada inicialmente para la *Gaceta Literaria*, pero el mismo Gerardo Diego anota que fue rechazada y por ello, transcribe a destiempo en *Lola*, la memoria del auto de fe, los miembros del tribunal y los libros destinados al cadalso:

Era el número esencial de la conmemoración y desagravio gongorino, tal como se acordó en las reuniones organizadoras de mayo del año pasado. Se celebró solemnemente el 23 entre las dos luces — oro y cera— del atardecer. La urbanización de la Plaza Mayor no la consintió ser el escenario adecuado. Alguien propuso la Plaza de Toros, pero esto daba un carácter cerrado, íntimo, al auto que requería toda la libertad y expansión. No daremos los detalles del solar —verdadera plaza tétrica— donde al fin tuvo lugar, para evitar responsabilidades al dueño. Los vecinos lejanos creyeron anticiparse en un mes justo las hogueras sanjuaneras. Estaba preparado el quemadero del modo más sobrio y eficaz. Un gran haz de leña (modelo Núñez de Arce) y otro aparte para que no se contaminasen con las cenizas infamantes las de algunas víctimas a quienes se debía todo respeto. Se constituyó el tribunal. Gerardo Diego acentuaba su fanatismo y se consumía en oscilantes ardores. Alberti concentraba el verdor de su rostro y su sonrisa se le torcía en un matiz sarcástico. Cossío, siempre optimista, actuaba de abogado defensor. Pero el fiscal severísimo Bergamín, con la cara más larga aún que de costumbre, condenaba a todos los procesados sin apelación<sup>99</sup>.

---

<sup>94</sup> D. Alonso, *Cuatro poetas...1976*, p. 69

<sup>95</sup> D. Alonso, “La generación de 1927 celebra el centenario de Góngora” en *La generación del 27 desde dentro*, comp. J.M. Rozas, 1986, p. 301

<sup>96</sup> Coloquio Hispano-Francés. *Valoración Actual de la Obra de Federico García Lorca*. España: Salamanca-Universidad Complutense, 1988. p 170

<sup>97</sup> P. Cervilla. “Alberti, Éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie” en *ABC-Cultura*, Jueves 13 diciembre de 1990, Madrid. p. 58. abc.es

<sup>98</sup> G. Diego. *Lola*. amiga y suplemento de la revista *Carmen*. Sigüenza: Sin datos de edición, Núm.1. *Lola*, revista editada entre diciembre de 1927 a junio de 1928 y se publicaron 6 números.

<sup>99</sup> G. Diego. “Crónica...” en *Lola*, 1927, p. 6

Con este acto, los jóvenes poetas no sólo mostraron una postura clara ante aquello que rechazaban y consideraban obsoleto, sino que además hicieron un “acto de justicia”, y para hacerlo, retomaron formas y costumbres casi como emulando un “oficio de santa inquisición” para reivindicar al poeta barroco en el canon literario y retomar, del barroco, elementos poéticos y tamizarlos con los ideales estéticos de innovación del siglo XX creando así, una nueva lectura de lo barroco, en la cual, la construcción poética reflejó un nuevo universo literario al que se unieron en perfecta armonía los ideales de la poesía pura, del surrealismo y otras influencias estéticas como un escenario entre manifestaciones provocativas e indolentes muy al estilo “avangard”. Pero en sus textos, es claro el gran talento y al mismo tiempo, la cuidadosa y elegante emulación del estilo gongorino. Por ello, la conmemoración, es la fecha clave para comprender el punto de partida y reconstrucción de los vestigios barrocos de Góngora a principios del siglo XX y su influencia inicial en la literatura hispánica. La quema que formó parte del evento, no sólo simboliza una reivindicación y revancha contra aquellos que criticaron a Góngora, también es un acto simbólico de protesta en el que rompen con los modelos establecidos por la academia pero también con otros movimientos de vanguardia al establecer los pilares para entronar a sus propios textos y como poetas conformar su propio canon estético, Alberti recordando este evento en sus memorias comenta:

El auto de fe en que se condenaron a la hoguera algunas obras de los más conspicuos enemigos de Góngora, antiguos y contemporáneos: Lope de Vega, Quevedo, Luzán, Hermosilla, Moratín, Campoamor, Cejador, Hurtado y Placencia, Valle-Inclán, etc. Por la noche —día 23 de mayo— hubo juegos de agua contra las paredes de la Real Academia. Indelebles guirnaldas de ácido úrico las decoraron de amarillo. Yo, que me había estado aguantando todo el día, llegué a escribir con pis el nombre de Alemany —autor de El vocabulario de Góngora— en una de las aceras. El señor Astrana Marín, crítico que diariamente atacaba a Don Luis, descargando de paso toda su furia contra nosotros, recibió su merecido, mandándole a su casa en la mañana de la fecha, una hermosa corona de alfalfa entretejida de cuatro herraduras, acompañándola, por si era poco, con una décima de Dámaso Alonso, de la que sólo recuerdo su comienzo:

    Mi señor Don Luis Astrana,  
    miserable criticaastro,  
    tú que comienzas en astro  
    para terminar en rana...”<sup>100</sup>

Hay que comprender que para la generación del 27, Góngora es moderno y a la vez, un pasado con acervo clásico que permitió que pasado y vanguardia se fundieran para surgir así una nueva forma de mirar lo poético y la comprensión del poema como construcción de imagen, sentido y sonido. La generación del 27 intuyó rápidamente que la poesía debe llevar hasta el límite a la palabra y, para que sus alas vuelen raudas y alto, no se puede prescindir de la tradición pero se debe cultivar el trabajo

---

<sup>100</sup> R. Alberti, “Segundo Libro (1917-1931), La arboleda perdida” en *Prosa II. Memorias*, 2009. p. 211-214

metafórico, porque son las imágenes las que sostienen a los versos que construyen el poema y le brinda vitalidad y perennidad. La traslación y el sentido, conjugan tanto un deseo de nueva expresión como un cambio de los esquemas establecidos pero sin desechar por completo el pasado, por el contrario, Góngora fue una mina rica de concentración de sentidos y significados que les permitió generar imágenes y confrontar al lector desde estructuras clásicas construidas con imágenes innovadoras en las que se ha trasladado el sentido para formar una metáfora nueva. Sus poemas los han colocado en un sitio predominante dentro de la literatura y con el tiempo, sus versos representaron no sólo el homenaje sino las directrices que consolidó la poesía escrita en lengua hispánica en el siglo XX, como Cernuda detalla:

En sus comienzos, los poetas de la generación de 1925, aun distando de creer que la poesía sólo existe en metáforas, introducían en sus versos demasiadas metáforas voluntarias y efectistas. Acaso Lorca y Alberti, éste sobre todo, fueran los más decididos en el cultivo de ellas. Pero si comparamos los versos escritos entre 1920 y 1930 por la mayoría de estos poetas, y los versos que escribieron después de la última fecha indicada, es fácil observar que en los segundos la metáfora caprichosa y relumbrante no aparece ya, dejando de ser la trampa donde atrapar el pasmo de los lectores. Como escribió Machado, sin duda respondiendo a la moda necia de las metáforas:

Toda la imagería  
que no ha brotado del río,  
barata bisutería.

Que nuestra tradición poética culterana y conceptista ayudaba al favor dispensado entonces a la metáfora, ya lo dijimos al hablar de Gómez de la Serna; sobre todo en aquellos años cuando la poesía de Góngora era traída y llevada en bocas y plumas de muchos y es de suponer que hasta fuera leída por algunos de los que la citaban. Pero varios poetas comenzaban ya a buscar entonces en la metáfora cierto alejamiento de la lógica, que intensificara con cariz misterioso el encanto de la poesía. Un ejemplo tomado de Góngora puede ilustrar el cruce en una metáfora de esos dos sentidos, clásico y moderno, que nuestra lectura descubre hoy; son unos versos tomados de "Las Soledades", que dicen:

Quejándose venían sobre el guante  
Los raudos torbellinos de Noruega.

Salcedo Coronel, el comentarista del poema, y contemporáneo de Góngora, advertía al lector la interpretación que debía dar a dichos versos, la cual era poco más o menos ésta: sobre el guante de los cazadores de altanería o cetrería venían encaperuzados los halcones, entre los cuales eran más reputados los de Noruega, raudos como un torbellino. Pero el lector moderno, acostumbrado a las metáforas del creacionismo y del surrealismo, podía desdeñar la explicación lógica de esos versos magníficos para quedarse con su sentido literal libre de atadura realista, que es donde precisamente reside para nosotros su valor poético. No sé si Góngora y el lector de su tiempo se recreaban ya en la irrisión misteriosa de semejantes versos, tomándolos unas veces en su sentido metafórico y otras en su sentido literal; para algunos de nosotros entonces, en los años de la poesía «nueva», el valor de un verso podía consistir en esa doble posibilidad de significado<sup>101</sup>.

Para Alberti, este proceso de acercamiento con Góngora, marca un muy claro “antes y después” y de diversas formas en todos ellos, marcando dos periodos, uno previo al homenaje en que la amistad y el compañerismo los unía y uno posterior, en que se asumen como un grupo identificado

---

<sup>101</sup> L. Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972. p. 151-168

por Góngora, que los coloca como parte de la “La Edad de Plata”<sup>102</sup>. Esta apropiación de la poética gongorina pero desde un punto de vista de la poética de vanguardia como Guillen afirma que considerar a Góngora: “es la física de un gran poeta lírico que, exquisita y originalmente, construye un universo nuevo, tal como lo ve la inteligencia moderna”<sup>103</sup> y determina claramente esta revitalización del poeta barroco y que años después, el propio Guillén retoma en un poema evocando esta celebración:

<i>Sin postura de escuela o teoría.</i>	<i>Nos fuimos a Sevilla.</i>
<i>Sin presunción de juventud que irrumpe.</i>	<i>¿Quiénes? Unos amigos</i>
<i>Redentora entre añicos.</i>	<i>Por contactos casuales,</i>
<i>Visible el entusiasmo.</i>	<i>Un buen azar que resultó destino</i> <sup>104</sup> .

Un destino que quedó marcado en la generación a los vítores de "¡Viva don Luis de Góngora y Argote!" y que al defender al poeta barroco era defenderse a sí mismos y atacarlo era atacar la poética que ellos mismos profesaban. Admiraban la escrupulosa maestría técnica y desarrollaron un fervor por la imagen y la construcción de la síntesis entre el sentimiento y la inteligencia que trabaja Góngora en sus versos y que los barrocos llamaron “agudeza y arte del ingenio”. La poesía de Góngora generó así, las directrices que ellos buscaron emular y representó una forma de identidad que expresaron como una elegante audacia en el decir poético. La generación del 27 estaba leyendo a Góngora desde su modernidad, desde su lenguaje, no se estaban trasladando a los siglos del barroco para comprender el trabajo y la mirada de Góngora, sino que lo incorporaron a su momento histórico y lo leyeron con la mirada del “surrealismo y la poesía pura”, y lo que era un artífice barroco, ellos lo interpretaron como ecos e innovaciones como Dámaso reflexiona sobre este acercamiento a Góngora durante el homenaje:

El culto a Góngora lo trae a España Rubén Darío, y él lo aprende en el simbolismo francés. Es curioso, y hasta cómico. El entusiasmo de Verlaine por Góngora no pasa de ser una intuición: Verlaine ama a Góngora, a quien no conoce, no puede conocer, porque es un poeta maldito. Rubén sabe muy poco más de Góngora que Verlaine. Es la generación de antes de la guerra la que lee, ama, interpreta a Góngora. Lorca le dedica su bella conferencia. Alberti se sabe de memoria las *Soledades* y el *Polifemo*; y entre los dos recitan los coros amebios de las *Soledades*, en las veladas poéticas de nuestro viaje sevillano. [...] 1927 nos hace pensar que ese es el instante central de la generación<sup>105</sup>.

<sup>102</sup> Cfr. Mainer, José-Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 1983.

<sup>103</sup> J. Guillen. *Los grandes poemas de Aire nuestro*. Madrid: Castalia, 1981. p. 22

<sup>104</sup> J. M. Rozas, *La generación del 27 desde dentro*, 1986. p. 377

<sup>105</sup> D. Alonso. “Una generación poética” en *Poetas Españoles Contemporáneos*, 1978. p. 170-171

Dámaso Alonso, en su trabajo sobre *La lengua poética de Góngora*<sup>106</sup>, se dio a la tarea, de aclarar como comprender a Góngora desde su riqueza léxica y revelar el legado de su técnica poética y los procesos de lectura, para sus textos, contruidos a partir de una multiplicidad de imágenes sobrepuestas con las que se crean otras realidades. Dámaso comprendió que es la imagen lo que define la búsqueda poética y es, en este cambio de la mirada, que radica el salto a una modernidad poética. Esto fue lo que retomó cada poeta de la generación en 1927 en cada poema editado en la revista *Litoral* de homenaje como emulación al poeta barroco. Por lo que resumiendo la conmemoración se encuentra determinada por tres momentos, el anterior a los preparativos y las celebraciones en 1926. Las celebraciones de 1927 y los primeros meses de 1928 en que aún se publican algunos materiales como colofón, este tercer momento también determinó un plazo indefinido, en que se retoman y releen y en el cual, la obra poética de cada uno de ellos, es evidente el eco gongorino. Dámaso se dedicará por completo al minucioso estudio de la obra Gongorina a partir de 1935 y gracias a su estudio la obra de Góngora ha abierto múltiples vetas de investigación.

La huellas y el cambio de mirada hacia lo gongorino también provocó que poetas posteriores como Octavio Paz, puntualizaran en aludir y considerar que: “Sin Dámaso no habiéramos podido leer a Góngora y sin Góngora nuestra poesía moderna no sería lo que es”<sup>107</sup> y años después, teóricos y académicos irán modificando su opinión como lo expresa Julio Torri: “Góngora es sin duda en una dirección del arte –en cuanto a su musicalidad, colorido, ironía, juego y regalo de su inteligencia- el mayor poeta. Su virtuosismo, su dominio técnico son insuperables”<sup>108</sup>. Por lo que, el homenaje despoja a lo “gongorino”, de los calificativos que lo denostaban y lo transforma en una fina muestra de la orfebrería de la palabra, en que es evidente, como la construcción del barroco se convierte en una suerte de artificio, en el cual las imágenes y referentes, a manera de un fugaz universo se unen y entrelazan en el verso que el lector debe desentrañar, entre la luz y la sombra de las profundidades del poema porque el barroco es siempre un juego de espejos, un “engaño colorido”, del que hablaba Sor Juana y donde la astucia de la mirada es la única que puede descifrar los enigmas.

<p>Éste que ves, engaño colorido, que, del arte ostentando los primores, con falsos silogismos de colores es cauteloso engaño del sentido; éste, en quien la lisonja ha pretendido excusar de los años los horrores, y venciendo del tiempo los rigores</p>	<p>triunfar de la vejez y del olvido, es un vano artificio del cuidado, es una flor al viento delicada, es un resguardo inútil para el hado: es una necia diligencia errada, es un afán caduco y, bien mirado, es cadáver, es polvo, es sombra, es nada<sup>109</sup>.</p>
---	--

<sup>106</sup> D. Alonso. *La lengua poética de Góngora. (Parte primera, corregida)*, Madrid, 1950

<sup>107</sup> O. Paz, *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico, obras completas* t 3. p. 391

<sup>108</sup> J. Torri. *La literatura Española*. p. 265

<sup>109</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. “A su retrato” en *Obras completas. Lirica personal I*, 1951. p. 277

Por lo que se puede concluir que la generación del 27, al recuperar a Góngora desde la tradición, crea un gongorismo que excava hasta los vestigios del trabajo de la imagen poética y descubre las estructuras estéticas del poema. Su labor permite conocer como Góngora construyó en cada verso, las primeras palabras labradas, desde un punto de vista del lenguaje por el sentido y significado original y esta búsqueda del cultismo es lo que lo convierte en el primer poeta moderno de la literatura española. La convergencia de la generación del 27 y Góngora generó, algo nuevo y al mismo tiempo, retomaron la tradición innovándola, como a usanza del barroco, el encuentro fue un juego de espejos, que como un caleidoscopio en el que la luz e imagen proyectan diferentes formas, todas válidas y al mismo tiempo, efímeras y fugaces, en una suerte de claroscuro donde la transparencia y la opacidad crean sus propuestas poéticas. La generación tiene dos rostros en contrapunto, quizá un cauteloso engaño de los sentidos.

Por un lado, la actividad pública, con actos altamente polémicos, pero por el otro, hay un cuidadoso y fino trabajo poético en cada uno de los poemas de conmemoración y que constituyen el gran legado que han dejado para la literatura hispánica. La comunicación, opinión y revisión que tuvieron en correspondencia entre ellos, revela el trabajo y dedicación con la que atendieron cada palabra editada para Góngora, como la carta que escribe Salinas a Jorge Guillén en 1926, al respecto de los preparativos en que estos dos aspectos, el festivo y al mismo tiempo la seriedad de la escritura, quedan manifiestos:

Revista. *Ley*. Se cierne augusta en el horizonte, se la ve venir, se la presiente, yo creo que ya va a llegar, que la traerán los Reyes, el Rey J.R., a los niños buenos de la literatura joven. *Litoral*. Muy bonito. Un poco de borrachera lírica que se toman unos “galanes de la Andalucía”, temperada por tu espléndida *sobria ebritas*.

Pero la revistita. Mandaré algo a *Mediodía*. ¿La conoces? Mal, pero quiere estar mejor, y si es posible bien. Se han acercado a mí los chicos que la hacen, han venido al *maestro* y yo realmente me he decidido a ayudarles un poco, de lejos más bien que de cerca. Es un deber, en el concepto ético-literario de J. Ramón. Por lo menos servirá para alumbrar lo que haya en Sevilla entre el mocerío con aspiraciones literarias. Les he proporcionado algunos originales: Alberti, Bergamín, M. Villa, Chabás. Ellos no se atreven a pedirte nada. Yo tampoco, pero... queda pedido de esta manera vergonzante. Aunque sea una décima, y si es más mejor. Lo espero. ¿Y Góngora? Supongo que trabajarás en lo tuyo. Dime cómo va, aunque no sea más que para animarme, que bien lo he menester. Dámaso me ha enviado, en consulta, la traducción en prosa de la primera “Soledad”. Verdaderamente interesante.

Diego trabaja en Gijón y me escribe postales desesperado con mi silencio. Yo voy por el soneto XV. ¡Cómo me gustaría hablar contigo de estas cosas! Ah, iré a Madrid en el mes de diciembre, hacia el 15, unos ocho días. Tú supongo que no te moverás a Murcia. ¿Y ese viaje a Sevilla? Sea, sea, sea<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> A. Soria Olmedo, *Pedro Salinas / Jorge Guillén Correspondencia (1923-1951)*, 1992. p. 65



“Y fue ese sea...” ese viaje a Sevilla uno de los eventos que marcaron ruptura y reencuentro entre el pasado literario que era Góngora y un vestigio con el cual se volvieron herederos no sólo de la poesía gongorina sino que con ella, cimentaron una poética de tradición e innovación, ya que a la vez que Góngora retomaba el pasado grecolatino y medieval para unirlo con formas de agudeza e ingenio crearon una innovación, una propuesta única y, la generación del 27 dentro de las vanguardias también fue una ruptura con la moda de los *ismos*, preponderando el criterio y la sensibilidad de cada uno de ellos como poetas y creadores, cada uno con su propio estilo y personalidad, con sus pasos firmemente marcados en una trayectoria poética y finalmente, el eco que este evento ha dejado como herencia para todos los autores hispanoparlantes del siglo XX. Por lo que sin Góngora y la generación del 27, no es posible comprender gran parte de las obras en lengua española y no sólo la escrita por parte de los miembros del 27, sino también las obras que derivaron de ellos en otros poetas connotados del siglo XX, es decir; sin Góngora y el 27, no podemos comprender como Lezama Lima escribe un poema como “la muerte de Narciso”, incrustado dentro de un eco de esta celebración o al mismo Octavio Paz y sus construcciones de discurso surrealista dentro de medida clásica como lo es “Piedra de sol”, construida en endecasílabos blancos, y su manejo de formas como los sonetos editados en *Libertad bajo palabra*, e incluso, la imagen totalmente restaurada de Góngora para la literatura, tal y como él mismo Paz afirmó sobre Góngora:

Todo idioma sagrado es secreto. Y a la inversa: todo idioma secreto – sin excluir al de conjurados y conspiradores- colinda con lo sagrado. El poema hermético proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia. Góngora es un testimonio de la salud del idioma español tanto como el Conde Duque de Olivares lo es de la decadencia de un Imperio. El cansancio de una sociedad no implica necesariamente la extinción de las artes, ni provoca el silencio del poeta. Más bien es posible que ocurra lo contrario: suscita la aparición de poetas y obras solitarias. Cada vez que surge un gran poeta hermético o movimientos de poesía en rebelión contra los valores de una sociedad determinada debe sospecharse que esa sociedad, no la poesía, padece males incurables. Y esos males pueden medirse atendiendo a dos circunstancias: la ausencia de un lenguaje común y la sordera de la sociedad ante el canto solitario. La soledad del poeta muestra el descenso social. La creación, siempre a la misma altura, acusa la baja de nivel histórico. De ahí que a veces nos parezcan más altos los poetas difíciles. Se trata de un error de perspectiva. No son más altos; simplemente, el mundo que los rodea es más bajo<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> O. Paz, *El Arco y la lira*, 1993. p. 44

## I.2 LA GENERACIÓN DEL 27, UNA FRATERNIDAD POÉTICO-ARTÍSTICA.

*Sin postura de escuela o teoría.  
Sin presunción de juventud que irrumpe.  
Redentora entre añicos.  
Visible el entusiasmo.  
Nos fuimos a Sevilla.  
¿Quiénes? Unos amigos  
Por contactos casuales,  
Un buen azar que resultó destino.*

Jorge Guillén



El 16 y 17 de diciembre de 1927 se reunieron en el Ateneo de Sevilla, un grupo de poetas para conmemorar el tricentenario luctuoso de Góngora. La foto que se tomó aquel día se convirtió en el ícono que ha generado la leyenda y emblema de la generación del 27.

Aparecen de izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, José María Romero Martínez (presidente de la sección de Literatura del Ateneo de Sevilla), Manuel Blasco Garzón (presidente del Ateneo de Sevilla), Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> M. Cifo González, *Antología poética de la generación del 27*, 2005. p. 322. En diferentes sitios y antologías aparece asentado por error, el nombre de José María Platero, de quien se rastreó que además de ser poeta y quien inspiró el personaje de Platero y yo, nació en Madrid el 27 de diciembre de 1893 y murió en Burgos el 5 de julio de 1926 por lo que sería imposible que participara de la celebración y aún menos que apareciera en la foto. Cfr. P. Cerrillo, *Antología poética del grupo del 27*, 2002. p. 9. A. Ramoneda, *Antología poética de la generación del 27*, 1990. p. 68 en ambas ediciones se encuentra asentado este error y el cual se repite en innumerables sitios de internet, por lo que es más que pertinente subrayar que quien aparece en la foto es José María Romero Martínez, presidente de la sección de Literatura del Ateneo de Sevilla en 1927, tal y como lo asienta M. Cifo González y en 2007 lo corroboró Enrique Barrero, presidente del Ateneo de Sevilla durante un homenaje a la generación del 27, en la que reivindicó el papel primordial que tuvo José María Romero Martínez en la celebración Gongorina y sus gestiones por “las veladas literarias que revolucionaron la historia de la poesía española de la época”, fue por su propuesta que se celebró en Sevilla el homenaje a Góngora y quien consiguió el apoyo del entonces presidente del Ateneo, Blasco Garzón. Enrique Barrero también aclaró que el homenaje no fue gestionado por Ignacio Sánchez Mejías, como aparece en innumerables publicaciones y negó que fuera el promotor de las jornadas literarias, aunque sí reconoció que Sánchez Mejías fue quien acogió y agasajó a los poetas durante dos días en su finca de Pino Montano, pero la iniciativa partió del Ateneo de Sevilla considerando que es justo reconocer el trabajo y la visión de Romero Martínez”. Tomado de “Caballero Bonald homenajea hoy en el Ateneo a la generación del 27” en ABC, Sevilla. 17 diciembre 2007. [sevilla.abc.es/hemeroteca](http://sevilla.abc.es/hemeroteca)

Esta celebración fraguó el nombre con el que se les identifica como refiere Felipe Pedraza en su historia de la literatura<sup>113</sup>: “Sin duda, el nombre que ha arraigado con mayor fuerza ha sido el de *la generación del 27*”, nacido de las celebraciones que tuvieron lugar en Sevilla y Madrid con motivo del tricentenario de la muerte de Góngora”<sup>114</sup>. Y que el propio Cernuda constató:

Una fecha histórica, 1927, cuando se celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora, viene a confirmar y a cerrar tanto la etapa clasicista como la de la predilección por la metáfora, antes indicada, combinándose con ambas y constituyendo a su vez una etapa tercera en la evolución de estos poetas de 1925. Es innecesario decir que Góngora no nos da ejemplo de clasicismo en el sentido académico como lo entienden los franceses, cuya *marotte* fue siempre ese supuesto clasicismo de la especie Boileau; prueba de ello es la antipatía que hacia Góngora sintieron nuestros neoclásicos afrancesados del siglo XVIII. Sin embargo; el entusiasmo de los poetas de 1925 hacia la obra de Góngora determina un cambio en la opinión, entre la crítica profesional y erudita, con respecto al autor de *Las Soledades*: cualquier manual, de historia de nuestra literatura, en edición anterior a 1927, repetía idénticas ineptias contra Góngora (originadas, triste es decirlo, en Menéndez y Pelayo); el mismo manual, en edición posterior a 1927, cambia las ineptias contra Góngora por las ineptias a favor suyo<sup>115</sup>.

En esta convergencia de Góngora destacó históricamente una nómina de diez autores: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Emilio Prados y Pedro Salinas. Sin embargo; en la foto histórica no aparecen: Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Prados y Salinas pero se encuentran: Bergamín, Chabás y Bacarisse, a quienes la crítica literaria ha dejado en un segundo lugar. Faltan en la foto artistas, pintores, músicos y escritores que también participaron del homenaje de diversas formas y que tuvieron fuertes nexos de amistad como Dalí, Picasso, Manuel de Falla que entre otros artistas salta la duda de si realmente conforman una verdadera generación o grupo. Sin poder modificar que fue Góngora y su celebración la que marcó y los determinó como agrupación ya que incluso acuñó el

---

<sup>113</sup> F. Pedraza Jiménez, *Las épocas de la literatura española*, 1997. Se ha tomado esta definición de Pedraza por tratarse de un manual de literatura y porque coincide, en lo que en general, se considera como la generación de 1927 en manuales, antologías o selecciones. En cambio, uno de los trabajos más exhaustivos de compilación es el realizado por F. Rico. *Historia Crítica de la literatura española, época contemporánea: 1914-1939* a cargo de Víctor de la Concha t. 7 y suplemento 7/1 a cargo de Agustín Sánchez Vidal, 2003, ambos tomos abordan a la literatura española desde la generación de 1914 a la que considera como la generación de los pensadores a la generación de 1936, en la que se encuentra Miguel Hernández, considerado el epígono de la generación de 1927, ambos tomos compilados por Francisco Rico hacen una lectura sobre todas las actividades literarias, recopilando no sólo a poetas sino también a prosistas y otros autores, entre críticos, dramaturgos y mujeres e incluye poetas que no forman parte de este grupo central como es el caso de Bacarisse, Chabás, Moreno Villa etc. cuya lectura y estudios merecen un trabajo de investigación más profundo. El presente estudio se ha enfocado exclusivamente en el término de la generación del 27 y considerando al grupo central de diez poetas sobresalientes que son: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Emilio Prados y Pedro Salinas, dentro de este trabajo, han quedado fuera de los análisis Dámaso y Salinas como poetas autores de un texto de homenaje, ya que no participaron en la edición de *Litoral* de 1927, pero se les ha incluido en su labor al respecto de la generación como de Góngora y se han considerado sus materiales pertinentes para comprender a la poesía de esos años de celebración gongorina y por ello, se les ha incluido en notas marginales, referencias teóricas y biográficas.

<sup>114</sup> F. Pedraza Jiménez, “novecentismo y vanguardia” en *Las épocas de la literatura española*, 1997. p. 303

<sup>115</sup> L. Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972. p. 151-168

nombre de “generación de 1927” y aun cuando se han intentado encontrar otros nombres, el esfuerzo parece inútil, ya que no hay forma más precisa y certera para referirse que: “generación del 27”.

Dámaso, reconoce que es cierto que su generación no se alza contra nada, ni está motivada por una catástrofe nacional, ni se rompe literariamente con nada, ni hubo caudillaje, ni existe comunidad de técnica o de inspiración. Pero, renglón seguido, afirma “que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que se entiende por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos”<sup>116</sup>.

El compañerismo, la unión y participación y sobretodo la amistad, fue lo que los mantuvo unidos por el resto de su vida como puede constatarse por el nutrido contacto epistolar, que pese a la guerra civil de 1936, el exilio o diversas circunstancias, todos ellos mantuvieron<sup>117</sup>. Vicente Gaos en su antología del grupo reflexiona al respecto, y aclara que, al apegarse al lineamiento de generación, definitivamente la respuesta es que no, por lo que propone el nombre de: “grupo poético de 1927”:

Pero, fecha aparte, ¿forman estos poetas una generación? Me parece que no, si usamos esta palabra con el mínimo rigor historiográfico que posee. No sólo los catorce años que separan el nacimiento de Salinas del de Altolaguirre son muchos, sino que hay entre ellos un poeta que puede ser considerado jefe espiritual de todos. Su mentor es Juan Ramón Jiménez, nacido en 1881 y que pertenece a la que D’Ors llamó generación novecentista<sup>118</sup>.

No considerando Gaos, con su afirmación, el hecho de que Juan Ramón Jiménez, precisamente tomó distancia del grupo por el homenaje a Góngora y se sintió ofendido porque sus alumnos más brillantes quisieran celebrar a un poeta, que continuando la tradición crítica neoclásica, se consideraba de poco valor, como Alberti recuerda:

Qué temor era el suyo? ¿Perder acaso la batuta y encontrarse de pronto solo, sin orquesta, trazando signos en el aire de una sala vacía? Más a pesar de los pesares se le siguió queriendo y admirando a distancia -yo tuve el talento de frecuentarlo poco desde fines del 27-, perdonable, aunque no siempre de buena gana, sus evidentes injusticias<sup>119</sup>.

Dámaso, por su parte, afirmó:

¡Cuán lejos ya los entusiasmos del 1927! Salíamos los jóvenes de entonces a luchar contra una injusticia, a vitalizar todo un vasto sector olvidado o escarnecido, de la literatura de nuestra lengua. Creo que mi generación cumplió una misión de generosa justicia. Rehabilitábamos la memoria de don Luis de Góngora, cima de artificiosa aristocracia. La juventud actual quizá no lo pueda comprender, porque todo esto hoy parece fácil: entonces era remar a contracorriente<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> D. Alonso. *Lenguaje y Poesía*, p. 168 tomado de M. Cifo González. *Antología poética de la generación del 27*, 2005, p. 316

<sup>117</sup> Entre la correspondencia consultada se encuentra: V. Alexandre, *Correspondencia a la generación del 27, 1928-1984*, 2001; J. L. Bernal Salgado. *Salinas Pedro Salinas / Gerardo Diego / Jorge Guillén. Correspondencia (1920-1983)*, 1996; J. M. Diego, *Epistolario: nuevas claves de la generación del 27*, 1996; I. Emiliozzi. *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, 2001; F. García Lorca. *Epistolario I y II*, 1983. P. Salinas. *Salinas/Jorge Guillen Correspondencia (1923-1951)*, 1992 y P. Salinas, *Obras completas III. Epistolario*, 2007; A. Soria Olmedo. *Pedro Salinas / Jorge Guillen Correspondencia (1923-1951)*, 1992.

<sup>118</sup> V. Gaos, *Antología del Grupo poético de 1927*, 2003, p. 15-16

<sup>119</sup> Cfr. R. Alberti, “La arboleda pérdida” en *II. Memorias*, 2009. p. 216-217

<sup>120</sup> D. Alonso, *Cuatro poetas españoles*, Madrid: Gredos, 1976, p. 69

Esta contracorriente, diversos críticos han generado propuestas de nombres como, “nietos del 98”, “generación de los poetas profesores”, “generación Lorca-Guillén”, “generación de la Revista de Occidente”, “generación de la vanguardia” o los poco afortunados: “generación de la dictadura”, “generación de la República” o “generación de 1931”, todos nombres con sesgo político.

En cambio, uno de los más certeros, es el que dio Cernuda de “generación de 1925”<sup>121</sup>, intentando mover así; el foco de atención de Góngora a la obra de cada uno de ellos. Pero ninguno de estos nombres logró el propósito de sustituir el fraguado de “generación del 27”. Al respecto de los nombres, Sahagún en el prólogo de la edición preparada por Gaos del “Grupo del 27”, proponen no verlos como “generación”, sino grupo y considera:

El conjunto de poetas que se escalonan de Salinas (n.1891) a Altolaguirre (n.1905) ha recibido varios nombres. El más desafortunado de ellos es el de la “generación de la dictadura”, con lo que estos poetas no tuvieron nada que ver o de la que discreparon ideológicamente. “generación de la Revista de Occidente” denominación justificada porque se dieron a conocer algunos de sus poetas en esta revista. [...] Preferimos pues, a las expresiones citadas la de “grupo de 1927”. Esta fecha -tricentenario de la muerte de Góngora- es, como casi todas, convencional, pero no caprichosa<sup>122</sup>.

Efectivamente, la generación de 1927 ha dejado memoria de sus ideas y afinidades en publicaciones que hicieron en revistas de la época o en la creación y fundación de otras, por lo que; la opción de referirse a un nombre apoyado en una sola revista, como “generación de la Revista de Occidente”, en realidad no los define claramente, aunque para el homenaje, tanto la revista *Litoral* como *Lola* serán claves para comprender como se conformó la celebración gongorina.

Hay que señalar que Dámaso y Salinas no aparecen en la publicación del algún poema del número de homenaje de *Litoral* triple 5-7; pero esto no niega que fueron figuras claves de la celebración. Por otro lado; los poco afortunados nombres vinculados a la situación política, sobre todo las dictaduras y la guerra, en realidad tampoco los determina, aunque sí los afecto directamente y que la mayoría salieron al exilio, pero no todos, Dámaso, Gerardo Diego y Aleixandre permanecieron en España durante la dictadura de Franco y el conflicto bélico se desató hasta 1936, años después de la celebración por lo que no fue un acto que los uniera, aunque sí los afecto con el asesinato tanto de

---

<sup>121</sup> Cfr. M. Cifó González, “La generación del 27” en *Antología poética de la generación del 27*, 2005 p. 315-332. V. Gaos, “la generación de 1927” en *Antología del Grupo poético de 1927*, 2003 p. 15-17. J. C. Mainer, “5. la nueva literatura: Bajo el signo de la Lirica” en *Historia de la Literatura Española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, 2010 p. 469-533. A. Ramoneda, “Introducción” en *Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1939)*, 1995. p. 7-72

<sup>122</sup> C. Sahagún. en V. Gaos. *Antología del Grupo poético de 1927*, 2003. p. 15

Lorca como de Hinojosa<sup>123</sup>, por lo que “generación de la república”<sup>124</sup>, aunque varios de ellos participaron activamente en cuestiones de índole cultural con la República, no fueron enrolados como soldados, y la nominación, “generación de la dictadura”, Vicente Gaos la considera como la menos afortunada porque aun cuando discreparon totalmente no tuvieron relación alguna con ella, ya que la mayoría salió al exilio<sup>125</sup>. Por lo que nombrarlos a partir de vinculaciones políticas no es del todo correcto o afortunado, ya que no fueron un grupo que tomará las armas de forma conjunta para luchar políticamente, no tuvieron un caudillo o guía al cual seguían, no se movieron por un hecho histórico o político concreto y no se alzaron contra nada, salvo contra los críticos de Góngora para revalorizarlo y fue entre 1926-1928, una década antes del estallido de la guerra. Por lo que vincularlos a cuestiones histórico-políticas no es del todo acertado, y es por lo que este ensayo propone que hay que considerarlos como una fraternidad poético artística de la segunda década del siglo XX en España, unidos por afinidades poéticas convergen, fundan revistas y publicaron en *Litoral*, y en todos los espacios posibles.

Cernuda, por su parte, en su ensayo sobre “comienzos de la generación de 1925”<sup>126</sup>, considera llamarlo grupo del 25 y no generación del 27, porque: “A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros”<sup>127</sup>. Señala que han recibido otros nombres, como: “generación de la amistad” por la relación que muchos de ellos guardaron a lo largo de su vida y, en algunos artículos se puede encontrar: “la generación Lorca-Guillen”, “generación de la Revista de Occidente”, o “generación de los poetas profesores”, que además de que no los identifica a todos sería una denominación en detrimento de otros poetas que no ejercieron la docencia. En cambio; hay que valorar que todos ellos escribieron textos, ensayos, fundaron revistas, documentos y cartas que entre otros materiales, son testigos teóricos de este acercamiento al conocimiento de los siglos de oro, el barroco y la tradición clásica contenida en la

---

<sup>123</sup> La mayoría de los estudios sobre la generación del 27 incluyen la desaparición de Lorca asesinado por el gobierno franquista pero omiten el hecho de que Hinojosa, quien dirigió la segunda época de la revista *Litoral*, también fue fusilado durante la contienda. Juan Manuel Bonet, en su estudio aclara: “Hinojosa, José María (Campillos Málaga-1904-Málaga, 1936). Poeta primero modernista y juanramoniano, luego 27 y neo-popularista y, por último, surrealista. Hinojosa participó en revistas y trabó amistad con Lorca e incluso dirigió la última etapa de la primera época de la revista *Litoral* de sesgo surrealista. El estallido de la guerra civil le sorprendió en Málaga, donde participó en la rebelión. Detenido una semana después junto con su padre y su hermano Francisco, los tres fueron asesinados un mes más tarde. Cfr. J. M. Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, 1999. p. 336-337

<sup>124</sup> Dámaso Alonso, “una generación poética (1920-1936)”, en *Poetas Españoles Contemporáneos*, 1978. p. 168. Tomado de Manuel Cifo González. *Antología poética de la generación del 27*. p. 316

<sup>125</sup> Vicente Gaos. *Antología del grupo poético de 1927*, 2003. p. 12

<sup>126</sup> Luis Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972. p. 151-201

<sup>127</sup> Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972, p. 153-154

obra de Góngora y su reinterpretación en la obra de cada uno de ellos desde un punto de vista moderno como Díez de Revenga<sup>128</sup> afirma:

Al hablar de la generación del 27 o de grupo poético del 27, no nos referimos ya –dada la amplitud que ha adquirido el término, nacido con su natural restricción- sólo a un conjunto de poetas, sino a la más brillante promoción de la literatura española de nuestro siglo, que pudo conocer cómo, en el espacio de unos pocos años, casi tan sólo en el de unos meses, surgieron una serie de poetas que, asimilando la rica tradición literaria española e imbuidos en las nuevas corrientes de vanguardia, con espíritu selecto e innovador, habrían de configurar lo que no se ha dudado en comparar con la brillantez de nuestro Siglo de Oro<sup>129</sup>.

Tradicción y vanguardia fusionadas que ante la magnitud de la obra producida que provocó cambios en la forma de concebir y construir el verso. Su influencia alcanzó a prácticamente todos los poetas de literatura hispánica en el siglo XX. Por lo que, a manera de punto de reflexión, se propone considerar a la generación del 27, más que como generación o grupo, como una “fraternidad poética artística”, en cuyo grupo central se encuentran diez poetas destacados; pero que en su entorno se incluye a otros escritores, poetisas y otros poetas que quedaron en segundo término e incluso artistas y pintores como Dalí o Picasso, músicos como Manuel de Falla; quienes también participaron del homenaje y para quienes la obra de Góngora ha servido como punto de referencia de una fina estética y ha sido emulado o retomado en sus obras. Si se considera al grupo como “una fraternidad” es posible integrar la amistad entre ellos e incluir todo tipo de posturas; puesto que cada uno de sus miembros, además de un gran talento y carácter, también tenían inclinaciones estéticas propias que aportaron diversidad de puntos de vista creando propuestas artísticas innovadoras y originales. Por lo que al considerar a la generación del 27 como una fraternidad se abre la posibilidad de entender la conformación de un grupo tan ecléctico de artistas como tendencias divergentes y como fue que se unificaron y fusionaron en la figura de Góngora y su estética barroca, con lo que influyeron e incluso determinaron la literatura y el arte en lengua española y que al respecto Dámaso reflexionó en su artículo “una generación poética”:

Los que hicimos el viaje fuimos Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico, Bergamín, Chabás y yo. Es evidente que si tomamos los cinco primeros nombres (el de Bergamín, como prosista muy cercano al grupo) y añadimos a Salinas, que no sé por qué causa no fue con nosotros, y el de Cernuda, muy joven entonces, que figuró entre el auditorio (pero de quien también se leyeron poemas en aquellas veladas) y el de Alexandre, que no había publicado aún su primer libro, tenemos completo el grupo nuclear, las figuras más importantes de la generación poética anterior a nuestra guerra. (No: hay que mencionar aún el del benjamín, Manolito Altolaguirre, casi un niño, que allá, en Málaga, fundaba ese mismo año la revista *Litoral*, y el de su compañero Emilio Prados)<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> Cfr. Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, 1987. *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, 2003. *Las vanguardias y la generación del 27*, 2004

<sup>129</sup> F. Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, 1987 p. 13-14

<sup>130</sup> D. Alonso. *Lenguaje y Poesía*, p. 157-158 tomado de M. Cifo González. *Antología poética de la generación del 27*, 2005, p.322-323

La cita deja clara esta conformación como fraternidad y quiénes conformaron el grupo central o núcleo y el concepto de fraternidad resuelve el conflicto de si forman realmente una generación o no, porque las proximidades acostumbradas en las fechas de nacimiento son más amplias que lo convencional, como señala Gaos; también quedan resueltos problemas como el criterio unitario bajo una misma directriz teórica, ya que formalmente no guardan la misma postura o formación intelectual, pero en una fraternidad pueden quedar incluidos sin problema alguno, ya que cada uno de los miembros de la generación del 27 tuvo sus propias teorías estéticas y afinidades artísticas; no los unió otro hecho histórico o generacional que los definiera salvo el del homenaje a Góngora; y por ello, la fraternidad resuelve el hecho de que se encuentran entre ellos lenguajes y estilos poéticos de los más diversos y no solo uno que los unifique; aunque todos convergen en un gusto por la lectura del poeta barroco y no se oponen del todo a la generación anterior, sino por el contrario y a pesar de algunas diferencias mantuvieron buena relación con poetas como Juan Ramón Jiménez, Machado, Unamuno o Valle Inclán.

Al reconocer que el nombre de “generación de 1927 o 27”, quedó forjado por la celebración a Góngora, al grado que es imposible ubicar a este grupo de poetas sin esta celebración, ni este nombre, pero si se les integra como una fraternidad, los conflictos que se producen con el término generación quedan resueltos, ya que se trata de un grupo más bien ecléctico, unido por la amistad, es decir; en realidad están conformando una fraternidad poética más que una generación y Góngora fue lo que les dotó de identidad, y aún cuando de él parten ideales estéticos se unen con las posturas de vanguardia como el ultraísmo, el surrealismo o el purismo y aún cuando algunos críticos los llamaron “cubistas”, este término no es del todo correcto, ya que la poética cubista generó poemas de construcción visual como son los *Caligramas*<sup>131</sup> de Apollinaire, pero no los poetas del 27 y quien en sus palabras introductorias aclara:

Una de las definiciones que Apollinaire aporta al cubismo intenta definirlo en estos términos: “Se trata del arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados de la realidad de visión, sino de la realidad de la concepción”, lo que equivale a confirmar la primacía concedida a los aspectos más conceptuales y poéticos – en el sentido etimológico del término- en perjuicio de los meramente representacionales. En esta nueva visión, el artista impone su propia figuración y obliga –al lector como al espectador- no tanto a contemplar el resultado sino a rehacer el trayecto que conduce hasta él: se trata de una participación dinámica, re-creadora y de ninguna manera estática o contemplativa [...] La adopción de la escritura caligramática es algo más profundo para el poeta que el desarrollo de una práctica expresiva original. Con interdependencia de sus elementos meramente tipográficos, la polémica que había de desatar pondría en claro que se trataba de la sustitución de una “lógica discursiva” por un vehículo “sintético ideográfico”<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> G. Apollinaire, *Caligramas*, 1997

<sup>132</sup> Apollinaire, *Caligramas*, 1997. p. 37 y 39



Todavía cuando algunos poemas escritos por los más jóvenes, es evidente la visión y la concepción del texto con múltiples posibilidades de lectura, sus poemas no poseen la construcción ideográfica del discurso poético visual y esta posibilidad no fue precisamente una veta que explorarán los poetas de la generación del 27 en estos años del homenaje a Góngora y por lo que el calificativo de “cubistas”<sup>133</sup>, con el que se hace referencia directa a los *ismos* en los que sí estaban inmersos, no es del todo correcta porque la poesía visual o ideográfica no fue una forma trabajada por ellos en estos años. En lo que sí coincidieron fue en eliminar los rastros del sentimentalismo del modernismo y propugnar por un verso limpio, “puro”, en el cual, la palabra misma genera una imagen, creando así metáforas que constituyen la columna vital que sostiene al poema y éste es, el vínculo poético que crea las afinidades y la atracción que sentían por *Las Soledades* y *El Polifemo*.

Por su parte, Góngora desarrolla el ingenio y la agudeza en sus poemas con un artificio llevado hasta el límite, creando así, versos cuya significación se encuentran expresados en sí mismos y no por referentes externos. Góngora trabajó el sentido poético con un extraordinario artificio y gran agudeza de la expresión por la expresión misma y creando así, un verso cuya belleza y sentido están contenidos en sí mismo en un verso abierto a otros referentes pero que los poetas del 27 lo comprenderán desde su propia modernidad como una estética pura, innovadora y centrada en la imagen y del verso por el verso mismo. Esta dualidad poética de referentes Joaquín Roses la reflexiona como una forma de descripción diacrónica en las *Soledades* y señala:

Estudiar un poema de gran componente descriptivo como las *Soledades* no es situarse tan sólo en su orbe referencial o parafrasear e incluso glosar poéticamente el universo de cosas que lo constituye, sean ternueruelas, gallos, conejos, cabritos, pavos o perdices. Estudiar un poema descriptivo es trascender su índole referencial y desvelar su juego de correlaciones entre discurso y mundo, determinar cuáles son los procedimientos verbales empleados para representar objetos visuales, ya sean de primer grado (naturaleza) o de segundo (representaciones literarias o icónicas). Similares defectos interpretativos se cometen cuando se acude a la trillada expresión de Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, amigo y defensor de Góngora, que veía las *Soledades* como un vago lienzo de Flandes, un tipo de pintura caracterizada por la variedad en sus múltiples formas: exuberancia, acumulación, abundancia, detallismo. De ello suele deducirse que la grandeza expositiva que Góngora alcanza en su poema se deriva de la selección y exhibición de los objetos representados, las numerosas criaturas humanas, animales, vegetales y minerales que tienen presencia en sus versos. Obviamente, quedarse ahí es reducir la poesía de referencia. Más rentable sería aplicar el simil pictórico con la escuela flamenca a la técnica del detalle, que vertebra gran parte de los artificios retóricos y poéticos de la descripción gongorina. [...] En la poesía de Góngora, a ciertas alturas de su proceso evolutivo, la descripción más que horizontal es compleja. Dicha complejidad no es solo constructiva, sino esencialmente conceptual, y no sólo por la metáfora y otros tropos...<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> El término de cubistas fue dado, a manera de crítica, en algunas notas de periódico como la de Salaverría haciendo alusión al homenaje. J. Ma. Salaverría, "Góngora o la pretensión" en *Literatura y Arte en ABC*, 14 junio 1927, p. 6-7

<sup>134</sup> J. Roses, "La descriptio diacrónica en las *Soledades*" en *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, 2014. p.215-233.

Esta complejidad de significación, en su momento y posteriormente, le generó la etiqueta de “oscuro”<sup>135</sup>, pero es precisamente este trabajo estético barroco, de una cuidadosa filigrana poética, lo que los poetas del 27 van a leer desde su momento histórico y por el trabajo de la imagen por la imagen misma uniendo metáfora gongorina y de vanguardia en un mismo discurso y es por esta lectura de la imagen que la generación del 27 fue capaz de ver luz, donde otros vieron oscuridad, como Dámaso Alonso recuerda:

Todos coincidíamos en el entusiasmo por Góngora. [...] Federico dio en la Residencia de Estudiantes su famosa conferencia sobre Góngora: en esta conferencia la interpretación de varios pasajes de las *Soledades* y el *Polifemo* resultaba un poquito caprichosa; pero era la suya genial interpretación de poeta, que, traspasando la letra y su sentido material, calaba hondo en el espíritu. El gusto por Góngora y el conocimiento era evidente en Salinas y Guillén. Pero con quien yo más intercambiaba gongorismo era con Rafael Alberti. Rafael, completamente alejado entonces de cualquier preocupación que no fuese exclusivamente literaria, se sabía a Góngora de memoria. Él y yo podíamos recitar las *Soledades* y el *Polifemo* de memoria, sin más que alguna vacilación, en las que mutuamente nos ayudábamos<sup>136</sup>.

Por lo que todos ellos, con orgullo, pudieron afirmar que a Góngora, no lo rescató ni la academia, ni la crítica de principios del siglo XX, sino los poetas que revaloraron su poesía desde la imagen y escribieron versos que unieron a la tradición con lo moderno y el entusiasmo por la obra del poeta barroco y su identificación, llegó a tal grado, que consideraban que defender a Góngora, era defenderse a sí mismos y su propia estética. Cómo Dámaso comenta:

---

<sup>135</sup> La crítica ha encajonado erróneamente a Góngora como: “oscuro, complejo, príncipe de luz y tinieblas, acusándolo de exceso de hipérbolos y retruécanos etc.” Lope de Vega será de sus primeros críticos dirigiendo cartas a Góngora, como la fechada el 13 de septiembre de 1615: “Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas se ha aparecido en esta corte con nombre de *Soledades*, compuestas por V, m.” F. Lope de Vega. *Cartas*, 2001. p.148. Otros críticos feroces fueron Jáuregui con su *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades*. Cfr. J. Roses Lozano. “El antídoto y sus respuestas”, en que detalla la historia del manuscrito y sus comentaristas hasta el siglo XX y puntualiza: “Pero su auténtico valor circunstancial reside en haber tenido la habilidad de provocar una larga serie de respuestas que siendo a la vez lecturas coetáneas del texto de Góngora, han enriquecido notablemente su interpretación y nos han proporcionado un campo idóneo para el estudio de la recepción crítica del poema.” J. Roses Lozano. “El antídoto y sus respuestas” en *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, 1994, p.30 y p. 27-38. Hay que recordar que Luzán en su poética, en realidad anuló a todos los autores del barroco: “Desde entonces empezó a faltar en España el buen gusto en la poesía y en la eloquencia, y exceptuando algunos que supieron preservarse de la común infección, todos los demás dieron en seguir a ciegas el estilo afectado y cargado de metáforas, de hipérbolos y de conceptos falsos, con tanto exceso que muchos por imitar a Don Luis de Góngora, consiguieron aventajarse en los defectos, sin llegar jamás a igualar sus aciertos”. I. Luzán. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 1789. p.32. Finalmente queda controversia imaginaria de Quevedo y Góngora y que A. Carreira desenmascaró en su conferencia: “presencia de Góngora en la poesía de Quevedo” en la que aclara: “se trata de una guerra creada por la crítica” y detalló como “la relación de Góngora y Quevedo, que aparecen en los manuales de literatura como dos enemigos irreconciliables, dos focos poéticos inamovibles, representantes máximos de dos maneras de entender la poesía entre las que no caben filtraciones. Es en la realidad más compleja”. Cfr. *Congreso Internacional. El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones. noviembre 2011*. Universidad de Córdoba [aulavirtualtv.uco.es](http://aulavirtualtv.uco.es) y publicado: J. Roses ed. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, 2014, p. 473-494, y “Carreira subraya la profunda huella del cordobés en Quevedo” en *El día de Córdoba España*. Secc. Cultura. 15. Nov. 2011. [eldiadecordoba.es](http://eldiadecordoba.es) y “Góngora-Quevedo, la controversia artificial” en *ABC Andalucía*, Córdoba. 15 nov.2011. [sevilla.abc.es](http://sevilla.abc.es)

<sup>136</sup> D. Alonso “Góngora entre sus dos centenarios” en *Cuatro poetas españoles*. 1976. p. 61 Cfr. D. Alonso. *Obras completas*, V. 8, 1986, págs. 683-706

El centenario de Góngora, en 1927, fue una explosión de entusiasmo juvenil. 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 garga, todo elemento no poético. Nos preocupaba también la imagen: en la imagen íbamos detrás del movimiento ultraísta –en el que alguno, como Gerardo Diego, había participado ya-. Ese movimiento había sido estridentista. Y ahora, en los años inmediatamente anteriores a 1927, nada de estridentismo: se trataba de trabajar perfectamente, en pureza y fervor; de eliminar del poema los elementos reales y dejar todos los metafóricos, pero de tal modo que éstos satisficieran a la inteligencia con el sello de lo logrado<sup>137</sup>.

Convirtiendo las afinidades con Góngora en el eje de la imagen poética aun cuando lo que Góngora trabajó como agudeza y artificio se transformó para el 27 en imagen de lenguaje puro, observaron como el lenguaje era posible llevarlo hasta el límite de la significación y se propusieron despojar al lenguaje de su sentido convencional para otorgarle otra forma que expresara una nueva manera de comprender el universo tanto de la poética barroca como la moderna, Cernuda considera que fue vital el sentido de la metáfora entre lo clásico y el sentido alegórico-metafórico que interpreta de los versos de Góngora:

*Quejándose venían sobre el guante/ los raudos torbellinos de Noruega, [...] El lector moderno acostumbrado a las metáforas del creacionismo y del superrealismo podía desdeñar la explicación lógica de esos versos magníficos para quedarse con el sentido literal, libre de atadura realista, que es donde precisamente reside para nosotros su valor poético. No sé si Góngora y el lector de su tiempo se recreaban ya en la irización misteriosa de semejantes versos, tomándolos unas veces en su sentido metafórico y otras en su sentido literal; para algunos de nosotros entonces, en los años de la poesía “nueva” el valor de un verso podía consistir en esa doble posibilidad de significado<sup>138</sup>.*

Por esto, la doble posibilidad de significado en la poesía generada tras los movimientos de vanguardia del siglo XX, se enfrenta a un gran dilema al aplicar una lectura realista o apegada a la significación directa del poema, no sólo no se comprende el poema en su totalidad sino que destruye en gran parte; la riqueza de las imágenes que lo conforman y dónde la enunciación tiene un lugar significativo ante la comprensión que encierra en sí mismo, con lo que se genera una lectura errónea de la poesía del siglo XX, si se le pretende comprender por lo que significa en lugar de apreciar el cómo se dice. Por lo cual, un poema de vanguardia del siglo XX, no es creado a partir de un sentido lineal y narrativo, sino que su sentido es producido a partir de la construcción de imágenes, algunas de las cuales incluso se enfrentan entre sí mismas y confrontan una razón realista o lógica cuyos referentes se encuentran fuera del poema y no en el verso. Es decir; su sentido parte de la construcción de un universo poético propio, independiente y regido dentro de los linderos del poema, o incluso del verso mismo. De esta manera, cada texto requiere de sus propios métodos de interpretación. El poema

---

<sup>137</sup> D. Alonso. *Cuatro poetas españoles*, 1976, p. 64

<sup>138</sup> Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972, p. 157-158

moderno parte de una abundancia de imágenes que construyen un discurso dentro del verso y el poema, cuya evidencia de construcción es la metáfora Cernuda describe:

Todos los movimientos literarios que con sus nombres variados aparecen antes de 1920 [...] ofrecen como nota sobresaliente la del cultivo de la metáfora; algunos de ellos llegan a pretender que un poema es eso y nada más: varias metáforas yuxtapuestas, con distribución tipográfica reminiscente de la musical, [relacionada con Mallarme y Coup de dés..], y supresión de puntos, comas y demás signos ortográficos<sup>139</sup>.

La “libertad tipográfica”, será otra de las búsquedas de la libertad poética, en la que la enunciación libre del verso, despojado del interlineado y caja establecida por la tradición, se convirtió en una posibilidad para los poetas que experimentaban con “otra forma del decir”, y la poesía se transformó con la capacidad para crear sus propias realidades contenidas en el poema. Es una poesía generada por la posibilidad de tocar otros linderos del sentido y al dejarla deambular en terrenos que eran desconocidos para la tradición poética, los poetas del siglo XX crean nuevos espacios de expresión y significación. La generación del 27, lee a Góngora desde estos nuevos referentes y aprecian al verso gongorino, por la riqueza de su construcción metafórica, deambulan en los universos barrocos pero despojados de la necesidad de encajonar la imagen en un solo significado o sentido, valorando así al verso como algo único en el tiempo y espacio dotado de imagen:

Góngora influye sobre todos estos poetas, ya sea en una colección de versos, como *Cal* y *Canto* de Alberti, el *Romancero Gitano* de Lorca o el *Cántico* de Guillén; ya sea en algunos poemas solamente, como ocurre en los tres sonetos que Salinas incluye en *Presagios* o en tal o cual otro pasaje de su obra; como ocurre en el poema, “Fábula”, de Altolaguirre; en algunos pasajes de *Ámbito*, el libro primero de Aleixandre; o en la *Fábula de Equis y Zeda*, de Diego. Una vez pasado el momento, dicha influencia parece desvanecerse, aunque algo de ella quedara adentro y reaparezca en ocasiones, decidiendo de un giro expresivo, de una asociación de palabras en los versos de estos poetas. La influencia de Góngora, combinada con la actitud clasicista, tuvo otra consecuencia, que es la reaparición de la métrica (octosílabos, endecasílabos, etc.), y de las estrofas (soneto en su forma ortodoxa, letrillas, romances, octavas reales, etc.) tradicionales, metros y estrofas que el modernismo puso en fuga. Hubo un momento cuando la obra de casi todos estos poetas se resiente de formalismo, al que algunos de ellos, como Guillén y Alberti, serán fieles casi siempre<sup>140</sup>.

El estudio de lo poético determinó en el grupo diferentes fases que se expresaron en posturas poéticas y estéticas divergentes entre ellos; pero compartían un genuino interés por la construcción de una nueva poesía. Cernuda al respecto de estos procesos de creación, determinó una evolución del grupo en cuatro etapas:

---

<sup>139</sup> Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972, p. 156

<sup>140</sup> Cernuda. *Estudios...*, 1972. p. 151-168

- 1) Entusiasmo por la poesía pura y la metáfora.
- 2) Influjo clasicista.
- 3) Devoción gongorina.
- 4) Descubrimiento del surrealismo, que marca la disgregación del grupo<sup>141</sup>.

Y dentro de la etapa de la devoción Gongorina, podemos considerar tres fases vitales. La primera que abarca desde 1925- 1926, en que se hacen los preparativos para el homenaje, 1927, año de la conmemoración, con ediciones, actos, lecturas y la ceremonia del Ateneo de Sevilla y una última fase, a partir de 1928 en adelante, en que se publican aún materiales por Góngora. Pero que con el tiempo, la lectura y el estudio del poeta barroco, cada uno de ellos profundizará en la comprensión del alcance que las metáforas gongorinas proponían, varios de ellos publicarán, pasado algún tiempo nuevos poemas dedicados a Góngora<sup>142</sup>. Y el tiempo permite observar en retrospectiva como aquellas incursiones poéticas de tendencias de vanguardia y sobretodo, la organización del tricentenario luctuoso de Luis de Góngora, modificó en ellos, su forma de pensar el verso y el poema, su escritura, y con ello; transformaron radicalmente el rumbo de la literatura hispánica, de ahí la gran importancia de valorar su aportación poética rumbo a las celebraciones del centenario de la generación de 1927 en el 2027.

Poesía, por lo tanto, como lenguaje: “lenguaje construido”. Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de conexiones que fijan la frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras. El impulso implícito en cualquier arte como tal arte ha llegado en las obras mayores de Góngora a su plenitud<sup>143</sup>.

---

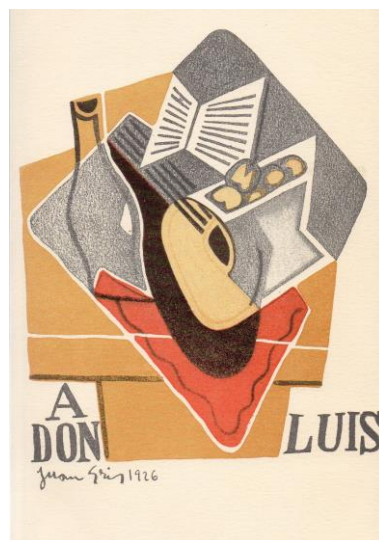
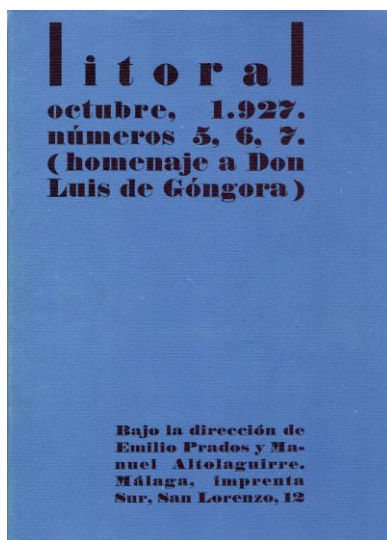
<sup>141</sup> L. Cernuda, “generación de 1925”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972. p. 151-176

<sup>142</sup> Este periodo posterior al homenaje gongorino merece un estudio aparte, considerando que este trabajo se ha centrado exclusivamente en los años del homenaje (1926-1928)

<sup>143</sup> Guillén, Jorge. *Lenguaje y Poesía. Algunos casos españoles*, 1983. p. 38-39

### I.3 Litoral (I.627-I.927), una efímera levedad de perennidad poética...

El número de “Litoral” sobre Góngora es la mejor de todas las aportaciones hechas al gran poeta en España. Y una de las más bellas que ningún poeta pudo soñar. “Litoral” está dignificando nuestra literatura con su fervor, a un punto de límite y de máximo. Reciba su terciopelo marino –y sus páginas color de estrella- nuestro tributo más sincero y admiración y de vítores<sup>144</sup>.



*Litoral*<sup>145</sup>, nació sencilla con guardas de cartulina color azul marino, quizá adivinaba ser una barcarola lanzada con la esperanza de llegar a buen puerto. *Litoral* emergió como un espacio para expresar las inquietudes de los jóvenes artistas de principios del siglo XX en España y desde su inicio, se le consideró como un punto de encuentro y camarería para quienes participaron en su primera época, muy breve por cierto, ya que su primera y segunda época fue de sólo nueve números editados en España. En una carta inédita de Emilio Prados a León Sánchez Cuesta, cuñado de Pedro Salinas y quien fungió como el librero de la revista, editada en el suplemento del Paraíso del periódico el Mundo de Málaga el 1º. dic. del 2006, Prados le explica a León Sánchez Cuesta que le manda cincuenta ejemplares, “que bastarán para toda la vida” y el 11 de julio de 1927, Prados en otra carta a León, le explica que han decidido unir todos los materiales en un número triple de honor a Góngora:

<sup>144</sup> “Mapa ibérico de noticias”, *La Gaceta Literaria*, núm. 24 Madrid 15 dic. 1927, p. 2. Tomado de *Litoral, Introducción e índices edición de aniversario*, 2007. p. 28

<sup>145</sup> *Litoral*: época 1, año 1927, 2007 (ejemplar 1448) Facsimilar primeros números históricos de 1926-1929, 2007. El ejemplar empleado es la edición digital de la Biblioteca Nacional de España del portal Revistas de la Edad de Plata donde se cotejaron otras ediciones de la época, como *Lola y Carmen*: bne.es y edaddeplata.org/revistas

Dentro de muy poco tiempo recibirá el número de homenaje a D. Luis, que espero que además del interés de sus firmas, en las que ya sabrá va hasta Picasso, como obra tipográfica pondremos todo lo que podamos por nuestra parte. Este número representará tres de *LITORAL* y haremos una tirada algo mayor que de los otros. ¿No le parece bien? Suponiendo que no se vendiera, podría servirnos para propaganda intelectual. Vd. nos querrá ayudar a esto, estoy seguro, pues con este número puede mostrarse el valor del momento que se abre con tanto vigor y alegría. Como es natural, aunque sólo sea con esta breve seña, debe salir ya a viaje más amplio la revista. Por eso hacemos tirada mayor que repartiremos por Universidades, etc., etc., según Vd. crea más conveniente. Aunque nuestros apuros sean como Vd. sabe ¡Que le vamos a hacer! Si sobrevivimos al homenaje queremos que la revista se vaya depurando o se depure de golpe, mejor dicho, y si no nada –quiero decir que se callará discretamente<sup>146</sup>.

El número de homenaje se terminó el 21 de octubre de 1927 pero entró a librerías hasta noviembre de ese mismo año y aun cuando, la edición fue considerada como estupenda, de los 50 ejemplares enviados a León Sánchez Cuesta, sólo se habían vendido 38 ejemplares a junio de 1928. Sin embargo; para 1934, este número triple, ya se consideraba una referencia histórica y a pesar de ello; como explica Prados en una carta fechada el 10 de julio de 1934 a Sánchez Cuesta. “Le envío otros 25 ejemplares del número homenaje a Góngora (del cual quedan aún bastantes en almacén)”, provocando lo que Prados temía, que por el número del homenaje no pudieran seguir publicando la revista, aunque después publicaron algunos suplementos. En octubre se publicó el octavo número y el último de la primera época, sumado a que tras el número triple de la revista y, muy a su pesar, Altolaguirre debió desvincularse de la imprenta, por un delicado ambiente familiar que desencadenó en la muerte de su madre en septiembre de 1926 y ante la precaria situación de la imprenta, insostenible ya económicamente, sus tutores le exigieron abandonar la empresa, cerrándose así el primer capítulo de la historia de *Litoral*. Para mayo de 1928 Prados es consciente de que el proyecto original de *Litoral*<sup>147</sup> había terminado.

---

<sup>146</sup> “Introducción e índices” en *Litoral: época 1, año 1927*, 2007, p. 26-27

<sup>147</sup> La Biblioteca Nacional de México cuenta con un solo volumen de la revista *Litoral*, como parte de su colección general, encuadernado con tres ejemplares de la revista que corresponden: al número 2 publicado en diciembre de 1926; el número 8 correspondiente a mayo de 1929 y el ejemplar número 2 de la tercera época publicado en septiembre de 1944 en México. El Colegio de México tiene registrado un ejemplar de esta primera época, pero por encontrarse en préstamo o ser de uso exclusivo de los investigadores del COLMEX, como me aclaró en un último intento, el bibliotecario en turno, no fue posible hacer un cotejo del material. [Intento de consulta se realizó entre 2009-2014] Gracias a una edición facsimilar y a la Biblioteca Nacional de España que abrió su portal de revistas literarias fue posible tener acceso íntegro al ejemplar de homenaje, así como a otros materiales que han enriquecido esta investigación. Entre los portales más consultados figuran: Biblioteca Digital Hispánica- Biblioteca Nacional de España: bne.es. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: cervantesvirtual.com. Edad de Plata: edaddeplata.org. Fondos Digitales de la Universidad de Sevilla: fondosdigitales.us.es y en recientes fechas, la exposición virtual “Góngora Estrella Inextinguible”: bne.es/Micrositios/Exposiciones/Gongora, así como la recién inaugurada Cátedra Góngora en 2014: uco.es/catedragongora. Sitios gracias a los cuales, se pudo consultar todo el material que conforma esta investigación. La Cátedra Góngora publicó tanto el catálogo de lujo: J. Roses, *Góngora. La estrella inextinguible, magnitud estética y universo contemporáneo*, 2012 como la edición del congreso: J. Roses, *El universo de Góngora, orígenes, textos y representaciones*, 2014, ejemplares a los que se pudo tener acceso ya en la etapa de revisión y correcciones finales de este trabajo, por lo que se han incluido de forma marginal algunos datos pertinentes editados en estas ediciones.

La imprenta continuó a duras penas, a partir de materiales editados y pagados por los propios autores. En 1929 Hinojosa se incorporó como director y logró sacar dos números más, el 8 y 9, que son los dos últimos publicados en España antes del exilio. En estos números se consolidó un segundo núcleo de poetas formado por Cernuda, Aleixandre, Alberti, Hinojosa, Prados y Moreno Villa y con un giro que los identificó dentro del surrealismo, un grupo al que también se reincorporó Altolaguirre, como relata en una carta dirigida a Gerardo Diego sobre el resurgimiento de *Litoral*:

Emilio que ha dejado la parte comercial de la imprenta Sur, en la que tan mal lo hemos pasado (comercialmente), ahora está decidido a ocuparse tan sólo de la revista y de sus suplementos. Yo también estoy completamente decidido. Y José María ídem. Entre los tres aquí podemos llevar el trabajo material de ella, ya que su espíritu queremos que sea no el particular de cada uno de nosotros, sino el de todo el grupo de amigos de la Poesía. *Litoral* existirá para todos nosotros y nosotros debemos de hacer todo lo posible para sostenerla. Tan decididos estamos a todo que hasta el trabajo de caja, tirada y encuadernación lo haremos nosotros (Emilio y yo). Estamos seguros de hacer una labor constante. Ahora ustedes tienen la palabra<sup>148</sup>.

En 1927 Prados considero que “sólo 50 ejemplares bastarán” y, realmente bastaron, para dejar huella del trabajo editorial de la generación del 27 y la forma de comprender la edición de las nuevas ideas y plasmarlas en una revista, que a diferencia de la antología, se convertirá en el medio de expresión ideal, ya que es un material dinámico, tiene periodicidad y representa un momento fijo en el tiempo.

La antología, por su lado, es una edición más tradicional a manera de libro. Contrario a las revistas que se renuevan, están vivas, se transforman a sí mismas, conforme van surgiendo diferentes épocas y posturas de edición. Por esto, la generación del 27 encontró en este tipo de publicación, un lugar perfecto para expresarse y estar a tono, con el momento histórico que vivían; tal y como Emilio Prados le confiesa en una carta a Sánchez Cuesta: *Litoral será el centro, alrededor del que quisiera formar un sitio donde acogernos y animarnos los unos a los otros y sin estar a la cabeza nadie. Un grupo libre completamente que encuentre un medio de expresión que se verá en los suplementos y una voz que guíe y llame que será Litoral*<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> *Litoral, Introducción e índices de la edición facsimilar de aniversario*, 2007, p. 33

<sup>149</sup> *Litoral, Intr...*, 2007, p. 9



Como editorial producía ediciones que en la actualidad, se podría considerar como de “libro objeto”. Imprimían muy pocos ejemplares, elaborados por ellos mismos y a pesar de lo efímero (1926-1929) y, de poseer una levedad casi inalcanzable por los pocos ejemplares, generaron, con sus ediciones y en su breve vida, los antecedentes de la edición moderna de poesía, por lo que no es exagerado considerar estos números como la piedra angular de la literatura poética del siglo XX, ya que, determinaron la forma de comprender al texto poético y cómo divulgarlo unido a otras expresiones artísticas, como lo son la pintura o incluso la música. *Litoral*, también es una referencia obligada para comprender a este emblemático grupo de amigos y poetas, a esta fraternidad artística, a quienes, a partir de sus ediciones, se les puede observar en la evolución de tendencias, afinidades estéticas y la forma en que comprendieron y leyeron a Góngora, para varios, es la primer huella editada de sus comienzos creativos e incluso; es posible leer, cómo se miraban entre ellos, puesto que se vislumbraba el posible desarrollo que cada uno de ellos alcanzaría en su quehacer poético.

Por lo que, se puede considerar a *Litoral*, más que una revista, como un centro de unión, en el cual todos se incorporaron y en donde quedaron impresas sus memorias y los vestigios de sus ideas estéticas. La revista *Litoral* también revoluciona una forma de expresión de los poetas y la manera en que dan a conocer su trabajo. Era común que los poetas, de siglos anteriores presentaran su material, a partir de antologías personales o colectivas, pero no por medio de una revista, cuyo discurso se encuentra dentro de lo efímero, a pesar de ello, la revista se logró colocar como piedra angular para la trayectoria de la literatura en el siglo XX.

Y el gran despliegue de publicación de revistas que se da a principios del siglo XX, uno de sus antecedente inmediatos es la Revista Moderna, dedicada a la literatura, cultura y de claro corte modernista. La revista *Litoral*, por el contrario, desde su inicio busca un cambio en la forma de expresar sus ideales estéticos y las interpretaciones a las propuestas de vanguardia, presentando una postura poética clara así como, la búsqueda por otra expresión lejos del modernismo y las tendencias francesadas. Los poetas de la generación del 27 se lanzaron a la fundación de revistas, como *Gallo*, *Lola*, *Carmen*<sup>150</sup>, entre otras que dirigieron, editaron, imprimieron e incluso distribuyeron los pocos ejemplares de los tirajes reducidos que ellos mismos elaboraban. Muchas de estas revistas nacieron en las máquinas de la imprenta Sur, cuna de *Litoral*.

---

<sup>150</sup> Con respecto a estas históricas ediciones la Biblioteca Nacional de España, portal “Revistas de la Edad de Plata” cuenta con todos los números históricos digitalizados: [edaddeplata.org](http://edaddeplata.org)

Ellos comprendieron el dinamismo que el nuevo siglo necesitaba y cada poeta, en su papel de editor, mostró sus tendencias y su perspectiva de los nuevos ideales estéticos, incorporándolos en sus ediciones; de ahí el gran revuelo que muchas de estas revistas generaron. Algunos de los poetas de la generación del 27 verán publicados, por primera vez sus trabajos, ya sea en la revista o en las ediciones de autor elaboradas por la misma editorial. Por lo que *Litoral*, a pesar de su efímera presencia (1926-1929), que comprende otoño- noviembre de 1926-1927, con cinco entregas para los números 1 a 7 y el número 8-9 con Hinojosa como director en 1929. El décimo número, ya no fue posible publicarlo por los conflictos bélicos que se desataron en España pero fue planeado con estrecha colaboración de Cernuda. Fue un número dedicado al surrealismo, que por una u otra razón, nunca logró salir y la revista por deudas y problemas de cobranza quebró claramente para abril de 1930.

A pesar de esta casi levedad editorial, *Litoral* logró determinar una postura intelectual, estética y poética de la generación del 27, influidos tanto por la vanguardia de principios de siglo XX como por Góngora. El ejemplar, sin lugar a dudas, que más huella ha dejado, como vestigio poético y testimonio documental de la generación de 1927; es precisamente el número triple, 5, 6, 7 del homenaje a Góngora. La célebre edición que atañe directamente a esta lectura por radicar en ella, el ejemplo más claro de la vinculación de esta fraternidad poética con el poeta barroco pero además atender a los ideales estéticos de vanguardia, que cada uno, desde su propia identidad poética le eran afines; porque es a partir de este número y la celebración del Ateneo de Sevilla que se acuña y forja el nombre de la generación de 1927:

A principios de verano, el 4 de julio de 1927, Altolaguirre anuncia a Sánchez Cuesta. Pronto recibirá el maravilloso número de *Litoral Homenaje a D. Luis* que por su calidad y extensión abarcará tres números corrientes en un solo volumen por lo que a su aparición quedará terminado el primer semestre de la revista y por lo tanto podremos cobrar de nuevo las cuotas de los suscriptores que desean continuar recibiendo la revista. [...] El Volumen obtuvo enseguida el reconocimiento que merecía la calidad evidente de su contenido y su tipografía. Así lo recibe Giménez Caballero con su peculiar estilo en la Gaceta Literaria: El número de “*litoral*” sobre Góngora es la mejor de todas las aportaciones hechas al gran poeta en España. Y una de las más bellas que ningún poeta pudo soñar. “*Litoral*” está dignificando nuestra literatura con su fervor, a un punto de límite y de máximo. Reciba su terciopelo marino -sus páginas color de estrella- nuestro tributo más sincero de admiración y de vitores<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> *Litoral, Introducción e índices de la edición facsimilar de aniversario*, 2007, p. 26-29

El ejemplar consta de una camisa azul de cartulina y una portada a color diseñada por Juan Gris. Viene con una nota en pliego suelto de tono amarillo que dice: *NOTA: Por indicación de don Manuel de Falla hacemos constar que la brevedad de su colaboración en este homenaje solo depende de la imposibilidad de dar in extenso esta obra suya antes de ser publicada por la Oxford University Press*<sup>152</sup>. El número cuenta con los dibujos de Benjamín Palencia, Togores, Moreno Villa, Salvador Dalí, Uzelay y Gregorio Prieto así como las reproducciones de Picasso en color, y en blanco y negro de Fenosa, Ángeles Ortiz, Cossío, Peinado, Manolo Huguet, Viñes y Bores y Música de don Manuel de Falla; además del crédito de colaboración tipográfica de Joaquín Padin, José Andrade y Francisco Domínguez.

El número triple es de poesía dedicada a Don Luis de Góngora, abre el número con *Soledad Tercera* de Rafael Alberti de la página 5 a la 10, continua con *Adolescencia*, *Idea* y *Noche* de Vicente Aleixandre de la página 11 a la 13. *Poema del Agua* de Manuel Altolaguirre página 15 a 18. *Poesía* de Luis Cernuda en la página 24. *Fragmento de la Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego página 25 a 28. *Muerto de amor* de Federico García Lorca página 31-33. *En honor de don Luis de Góngora* de Jorge Guillén página 35 y *Noche en urna* de Emilio Prados página 48-50, que por tratarse de los textos de los poetas más reconocidos de la generación de 1927 y quienes marcaron las directrices y conformaron el grupo central de la generación del 27 y líderes de la fraternidad poético artística, conforman el estudio, “Venablos de Cupido”, siguiente capítulo de esta investigación.

Es importante hacer notar la ausencia de poemas de otros dos miembros centrales de este grupo, Dámaso Alonso y Pedro Salinas, quienes no publicaron texto alguno en este número conmemorativo de Litoral. Por lo que para concluir sobre este número de homenaje, sólo resta considerar que dentro de la fraternidad poético artística, queda un grupo externo de poetas, quienes también participaron del homenaje y publicaron en este número histórico; quienes merecen un estudio más cuidadoso de su obra y su poética; por lo que, aquí solo queda, de manera breve y a grosso modo, una brevísima descripción de los poemas editados de estos poetas en el homenaje a Góngora conforme al orden publicado:

---

<sup>152</sup> *Litoral*, 5-7. 1927, anexo suelto.

DÉCIMA *José Bergamín* en la página 19, poema de versos contruidos de heptasílabos y octosílabos y de rima libre pero generando una asonancia en “u”.

CACERÍA, de *Rogelio Buendía* página 21-23, poema escrito en endecasílabos blancos con una estructura de cuatro apartados 1.- Ayer, 2. Hoy 3. Mañana. 4. Pasado Mañana con dos estrofas iniciales de pareados, dos cuartetos y dos estrofas de 14 versos, de la manera tradicional de la silva gongorina.

ROMANCE DE LOS MOLINOS. *Eugenio Frutos* página 29-30, romance de octosílabos, de rima irregular pero con asonancias en “a”.

ROMANCE de *Pedro Garfias* página 34, romance contruido en estrofas de octosílabos pareados con asonancia en “o”.

A ORILLAS DE LA LUZ de *José María Hinojosa* página 37-40, está contruido por tres poemas, Paseo y Atavismo, contruidos el primero en estrofas irregulares, entre cuartetos, cuatro pareados y un sexteto central; Atavismo está contruido por sextillas asonantadas. Y el cierre de estos textos en Viaje de regreso en cuartetos con estructura de liras asonantes.

CENTENARIO de *Juan Larrea* página 41-42, en versos blancos irregulares, de largo aliento como alejandrinos con heptasílabos alternos, en estrofas entre cuartetos, una de pareados, una quinteto y un sexteto.

CONTRA PRESAGIO de *José Moreno Villa* página 43-44 en eneasílabos, iniciando con versos pareados alternados por una sexteto y finalmente tres cuartetos seguidos.

Baladas para acordeón *José María Quiroga Plá* página 51-55, contruido a manera de romance con 114 versos octosílabos y de asonancia en e-o.

AL GUADALQUIVIR *Joaquín Romero y Murube* página 57, 18 versos octosílabos con asonancia en e-o.

Todos estos poemas tienen en común la referencia a la luz y oscuridad, la construcción de los versos con métrica clásica pero el trabajo de la rima queda roto o discretamente empleado a manera de rima asonantada y no consonántica. Algunas alusiones al discurso poético gongorino es evidente en versos como los de Joaquín Romero y Murube:

Córdoba en él a Sevilla, da errante paisaje muerto,  
funeral argentería  
venganzas de Polifemo

O en los versos de José Bergamín:

¿Mensajera no es, oscura,  
El alma que la procura  
Fugitiva de su luto?

Versos con claras alusiones al discurso que la generación del 27 comprendió como lo gongorino y que en este apartado, sólo se ha descrito someramente a los otros poetas de la generación y que son miembros de la fraternidad que junto con artistas como Picasso, Salvador Dalí, ilustraron e interpretaron el discurso gongorino desde la imagen pictórica y sin olvidar, el sonido que con los compases creados por Manuel de Falla se incorporaron al homenaje. Hay también otro grupo más extenso de autores, quienes con el tiempo, la crítica a integrado a esta generación por su vínculo de amistad con los miembros de la generación o incluso por su contemporaneidad o el gusto por Góngora, como es el célebre caso de Miguel Hernández, que con su *Perito en Lunas*, cierra el ciclo del homenaje y al que Dámaso considero: “Epígono de la generación del 27”, aun cuando, pertenece a la generación de 1936 y no participó del homenaje, porque su contacto con los poetas fue posterior a 1927, pero no por ello, su obra es menos importante.

Por lo que, tanto estos poemas, alusivos a Góngora, como los de los miembros centrales de la generación del 27 que se estudian en el siguiente apartado “Venablos de Cupido”, comparten una nueva forma de concebir el discurso poético de tradición e innovación, representan una complejidad, que más que hermética; es un discurso poético complejo por la emulación del discurso gongorino, elemento fundacional para comprender, quién pertenece o no, a esta fraternidad, tal y como Pedro Salinas reflexionó sobre esta poética gongorina, las ideas estéticas y principios que el grupo asumió como lo que llamaron “la poética gongorina”:

No es un mundo cerrado, pero sí un mundo a cuya entrada cuelga el cartelito: “Se reserva el derecho de admisión”. Muchos de los que no han querido, ni sabido entrar en ese mundo dicen que está vacío, que en él no hay nada. Pero el más ardido y certero explorador del mundo gongorino, Dámaso Alonso, ha demostrado fácilmente lo contrario. [...] Para Góngora la realidad existe; en su obra la realidad hace un acto de presencia magnífico, espléndido, excepcional en la poesía española. [...] Es un poeta sensual, un enamorado del color, de la forma, del sonido, no quiere renunciar a ellos como quería Fray Luis. Las realidades elementales y vulgares no pueden presentarse en la poesía con sus caracteres de común apariencia, con sus nombres, sus pesos y medidas verdaderos. No. Hay que buscarle las vueltas a la realidad. No se la debe mirar cara a cara. Hay que mirarla desde la mitología, desde la metáfora, desde la asociación; hay que dar la realidad por vía indirecta. La realidad es para Góngora en sus elementos primarios insatisfactoria poéticamente, es menester dotarla de atributos superiores de belleza, es decir, de una superestructura estética para que en rigor pueda entrar en un mundo poético y Góngora va tan lejos que deshace, destruye la misma realidad de donde arranca. Nadie reconocería a las gallinas, las manzanas, en esas frases a primera vista. Están materialmente deshechas y están estéticamente rehechas. Hay pues, una evidente destrucción, aniquilamiento del mundo real, necesario para su sublimación a un mundo estético. El mundo poético de Góngora parte, pues, de una realidad, la visible, la corriente, y llega a otra realidad, a la estética, pero a costa de destruir aquélla, para hacerla más bella<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> P. Salinas, *Mundo Real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas (1930-1933)*, 1996. p. 53-58

## SEGUNDA PARTE

### II VENABLOS DE CUPIDO



## II.1.1. IN MEMORIAM ¡VIVA DON LUIS!

### EN HONOR DE GÓNGORA DE JORGE GUILLÉN

*Inspiración, intuición, algo elemental,  
instinto, con sol, con luna o con  
lámpara misterio jamás extinto.*

*Guillén.*

El ruiseñor, pavo real  
Facilísimo del pío,  
Envía su memorial  
Sobre la curva del río,  
Lejos, muy lejos, a un día  
Parado en su mediodía,  
Donde un ave carmesí.  
Cenit de una primavera  
Redonda, perfecta esfera,  
No responde nunca: sí<sup>154</sup>.

Jorge Guillén, con su poema “en honor a Góngora”, no sólo ofrece una visión que reinterpreta al poeta barroco sino que la une a los ideales de la poesía pura, con lo que logra generar una resurrección y ascensión de Góngora, al convertir la expresión de “oscuro”, en material moldeable para una poética neogongorina, y que traslada a Góngora como si fuera un poeta moderno desde el siglo XVII a principios del siglo XX, un siglo repleto de innovaciones tecnológicas y en plena eclosión de ideas estéticas y de vanguardia que buscan fundamentalmente renovar el arte.

Tanto Guillén como la generación del 27, al vincular lo moderno con lo gongorino lo que obtuvieron, fue anclar su expresión de modernidad en una de las tradiciones más brillantes de la literatura hispánica, el barroco y con ello, colocarse como un contrapunto a la vanguardia y al mismo tiempo, crear un veta de innovación poética frente a otros movimientos artísticos de la época que renegaban del pasado. Guillén no sólo aporta un poema sino que crea toda una propuesta poética en la que se une sensibilidad y talento, que emula al poeta barroco al buscar crean una expresión compleja o “gongorina”, en un discurso poético moderno. Por lo que el poema, “en honor a Góngora” de Guillén puede ser considerado emblemático y el punto de quiebre que detona la comprensión de lo gongorino desde una mirada de la poesía pura. Sin pasar por alto, que Gerardo

---

<sup>154</sup> J. Guillén, “En honor de Don Luis de Góngora” en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 35



Diego, confronta a Guillén en una carta fechada el 24 de enero de 1927, no por la creatividad de su obra sino por permitir la edición del poema antes del homenaje:

También he leído su décima a Góngora. Preciosa. Pero he de reprocharle lealmente no haber conservado su inedición hasta nuestro homenaje. Eso me ha parecido mal. [En carta del 29 abril de 1927] Y yo creo que tú. Porque aunque la *décima* sea muy bonita, el estar ya *demi-vierge* en los misterios doncellescos de la *Tía fingida* de Juan Ramón le resta la integridad e inedición absolutas, homenaje mínimo que debemos al Príncipe. Esta es al menos mi opinión. [En nota al pie Bernal Salgado aclara] “La décima dedicada a Góngora no es otra que la titulada “El Ruiseñor” de *Cántico* (“El pájaro en la mano”), que se publicó autógrafa, de ahí la maliciosa alusión de Diego, en la revista de Juan Ramón Ley, I (1927), en tinta roja. Luego la décima se publicaría en el monográfico dedicado a Góngora de *Litoral*. En ambas cartas Diego hace alusión a la misma edición de Ley<sup>155</sup>.

Guillén y la generación del 27, desafían la propuesta y marchan a contracorriente para echar mano en sus propias raíces y desde la tradición, renuevan la expresión, confrontan el anquilosamiento de la poesía decimonónica y la relectura que se hizo de Góngora durante la ilustración y el neoclasicismo por lo que con esta relectura de Guillén, Góngora renace como el fénix que creo la más fina y compleja expresión poética que se ha trabajado en lengua española. “En honor a Góngora”, entrelaza la poética moderna de la construcción de la imagen en un andamiaje barroco, para edificar un texto, en cuyo aliento vital surge la voz de Góngora, que se entreteje con la voz poética de la poesía pura de Guillén y, ante el contundente grito de libertad artística del arte, con un “nuevo decir, un ir al frente, estar en la vanguardia” y, construye a partir de él, lo que se puede considerar una interpretación del poema visual de vanguardia, ya que aunque atiende a la convención poética de la décima, en la lectura se transforma en una obra abierta con la plasticidad de un poema objeto visual.

Esta idea de retomar para recrear será el cauce con la que la generación del 27 emule, desde cada una de sus propias perspectivas y personalidades, la voz poética de Góngora, por lo que el poema de Guillén debe ser considerado como la piedra angular y el primero en establecer los parámetros en que se une lo gongorino con de la individualidad creativa y las afinidades de cada poeta a los diferentes movimientos de vanguardia. Guillén muestra cómo un poema conforma una estructura compleja de sentidos, signos, imágenes, ritmos y sonidos, construyendo a manera de fino orfebre, un lenguaje poético que edifica sus propios significados, que se van revelando ante la lectura y abriendo la posibilidad de diversas interpretaciones según la imaginación del lector, quien se convierte en una parte creativa del poema. Guillén ha dado un paso adelante, al llevar el poema más allá de un mensaje

---

<sup>155</sup> J. L., Bernal Salgado. *Correspondencia...*, 1996. p. 83-92

contenido del texto y lo ha convertido en un “objeto artístico”, en una pieza independiente con sus leyes de sentido propio y que se encuentran contenidas dentro del poema y cuyo límite está determinado por los propios linderos del verso, pero que abren dentro de sí, caminos de imaginación, para que el lector pueda recorrerlos. En contraposición, los contextos no están claramente definidos e intentar dar una sola interpretación del poema o querer explicarlo desde referentes externos, es crear errores de lectura y comprensión del poema mismo, ahí radica la complejidad de interpretación de estos textos de homenaje que no pueden ser sólo de manera textual, ya que el poema con sus versos abre posibilidades de juegos de desciframiento en una lectura que navegará tan lejos, como la imaginación del lector sea capaz de profundizar o viajar, pero al mismo tiempo, el poema no permite que elementos de contextos externos lo expliquen y tampoco hay dentro del texto, una sola interpretación inequívoca, sino que abre un abanico de posibilidades y variaciones.

El texto literario no posee una interpretación lineal o unívoca, sino genera diversos caminos para entenderlo e imaginar los espacios que plantea, de ahí su riqueza literaria. Además ante este tipo de textos la lectura se transforma de pasiva o receptora, a una parte vital del proceso creativo, ya que el poema al ser leído cobra vida y se forma ante el lector, se transforma en una obra rica en ramificaciones de sentidos y significados propios, donde los versos son la única evidencia fidedigna del pensamiento y expresión del poeta. En ellos, se puede desentrañar la visión del mundo y su forma de interpretarlo pero también es una invitación para recorrer el universo de creación que ha generado el poema como una obra completa en sí misma. En los versos están los trazos de la génesis y evolución de la labor poética de cada autor, son los versos, con sus palabras y sus imágenes con las cuales el poeta, crea y produce una renovación del lenguaje, le da un giro a la percepción para generar nuevas formas expresivas y así, la palabra o frase poética gana significaciones, incluso algunos de estos sentidos son inauditos o contrarios a su empleo convencional. Un ejemplo es la frase llana: “el ruiseñor canta”, expresión coloquial y dentro de la convencionalidad, pero que en la pluma de Guillén se trastoca y se convierte en una imagen poética: “Facilísimo del pío”. Esta frase que alude al canto del pájaro y hace referencia a Góngora, a quien nombra con una nueva idea que cambia la perspectiva tradicional de “oscuro o complejo” por, inteligente, excelso, bello, que son atributos del ruiseñor.

La décima de Guillén es un homenaje al canto de Góngora como poeta y lo representa con dos aves, el ruiseñor y el pavorreal, lo que abre la posibilidad simbólica que alude a la imagen del ave canora y la extravagancia excelsa del pavorreal, con las cuales crea un símil para calificar a Góngora por su talento y soltura, al llamarle: “facilísimo del pío o canto”, remarca su docilidad y su propia naturalidad en el arte poético, es una muestra del sonido musical que brota con soltura y belleza como parte de su propia naturaleza. Es decir, Góngora es un poeta absolutamente natural, cuyo canto es un renacimiento exuberante representado por el pavorreal y la perfección, aludida al ruiseñor, cuya melodía de su canto también es un himno sublime al amor y la inteligencia, puesto que el ruiseñor es símbolo de perfección y el pavorreal signo de renacimiento, como Chevalier aclara:

Ruiseñor o Calandria, es universalmente famoso por la perfección de su canto. Es, según Platón, el emblema de Thamyras, bardo de la Tracia antigua. En la famosa escena V del acto III de Romeo y Julieta, el Ruiseñor se opone a la alondra, como el *chantre* del amor en la noche que acaba, se opone al mensajero del alba y de la separación; si los dos amantes escuchan la calandria permanecen unidos, pero se exponen a la muerte; si creen en la alondra salvan la vida pero se han de separar. Por la belleza de su canto hechiza las noches de vigilia, y se considera al ruiseñor como el mago que hace olvidar los peligros del día. La perfección de la felicidad que evoca, parece tan frágil y lejana y con una intensidad excesiva que vuelve intolerable el doloroso sentimiento de perderla, ante la llegada inminente y fatídica del sol. Este pájaro es considerado por todos los poetas como quien entona el *chantre* del amor, y muestra de manera conmovedora los sentimientos que suscita, al ser su canto un lazo íntimo entre el amor y la muerte<sup>156</sup>.

Sobre el Pavorreal aclara:

Aunque gustosamente hacemos del pavo real imagen de la vanidad, este pájaro de Hera (Juno), la esposa de Zeus (Júpiter), es ante todo un símbolo solar; corresponde al despliegue de su cola en forma de rueda. En la tradición cristiana, el pavo real simboliza también la rueda solar y por esta razón es signo de inmortalidad; su cola evoca el cielo estrellado. Se observará que la iconografía occidental representa a veces los pavos reales abrevándose en el cáliz eucarístico. En el Oriente medio se representan a un lado y a otro del “árbol de la vida” símbolos del alma incorruptible y de la dualidad psíquica del hombre. A veces el pavo real sirve de montura y dirige certeramente a su jinete. Llamado “el animal de los cien ojos” llega a ser signo de eterna bienaventuranza, la visión del alma cara a cara con Dios. Lo vemos en la escultura románica y en el simbolismo funerario. En las tradiciones esotéricas, el pavo real es un símbolo de totalidad, debido a que reúne todos los colores en el abanico de su cola abierta. Indica la identidad de naturaleza del conjunto de las manifestaciones y su fragilidad, porque aparecen y desaparecen, tan rápido como el pavo real extiende y recoge su cola<sup>157</sup>.

En sus definiciones Chevalier aclara que el manejo del ruiseñor, como perfección y el pavo real como eternidad, pero el ruiseñor también está vinculado con la vida, la muerte, la felicidad y el pavo real con el conocimiento, la sabiduría y la eternidad. El mismo Guillén en su tesis considera que el sentido monumental de Góngora requiere de poder comprender esas estructuras poéticas en que las

---

<sup>156</sup> J. Chevalier. *Diccionario de Símbolos*. 1999. p. 900

<sup>157</sup> J. Chevalier. *Diccionario...* p. 807-808

transformaciones son una transición a un nuevo sentido, a otra forma de la realidad y los ambientes naturales que se transforman en formas corporales para expresar el espíritu de lo humano<sup>158</sup>:

Resulta más claro este aspecto anti dramático de Góngora comparando el amanecer amoroso sin amantes aparentes de 'No son todos ruseñores' con el amanecer de uno de aquellos sonetos juveniles. [...] Luego se comprenderá la carencia de secreto unitario que hay en esta vacilación de las voces. Una vez más, la Belleza vence a la Naturaleza<sup>159</sup>.

Los poetas de 1927 están trasladando a su momento histórico, principios del siglo XX, a Góngora, un poeta barroco; no se están transportando al siglo XVII para emular discursos barrocos, sino que retoman la poesía gongorina y el discurso barroco, a manera de un discurso moderno de vanguardia. "El gongorismo o lo neogongorino", se convierte en equivalente a un "ismo" como puede ser el "surrealismo, futurismo o ultraísmo". Por ello, la lectura de un poema como: "En Honor a Góngora"<sup>160</sup> de Jorge Guillén, se coloca como la punta de lanza para el homenaje y muestra la perspectiva de los poemas de homenaje dedicados a Góngora por la generación del 27, que incluirán como referente de lo gongorino: el uso de métrica y formas clásicas y en algunos casos, harán alusiones a los calificativos peyorativos contra Góngora como son oscuro, complicado, confuso etc. pero que serán contrarrestados en los trabajos poéticos de homenaje e incluso serán alabados como verdaderos aciertos poéticos como afirmó Lorca en su ponencia: "¿qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso. Pero para llegar a él hay que estar iniciado en la poesía y tener una sensibilidad preparada por lecturas y experiencias metafóricas"<sup>161</sup>. Algo que Guillén también consideró cuidadosamente en su tesis, como lo exponen la reflexión que hace sobre el hipérbaton en Góngora:

---

<sup>158</sup> Como una reflexión marginal está el simbolismo de que mientras Cupido es el dios del amor que afecta todo ser, humano o divino, a su vez se enamora de Psique, la inteligencia, la astucia y estos elementos, el amor inteligente pudieran ser la expresión de un juego de ingenio y agudeza gongorino retomado por Guillén. Cfr. Apuleyo. "Cap. V-VI, Fábula de Eros y Psique" en *El Asno de Oro*, 1983. p. 141-195

<sup>159</sup> J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 119

<sup>160</sup> "En honor a Góngora" en *Litoral*, núm. 5, 6, 7. octubre, 1927. p. 35. Confr. *Litoral*, 1927, original, Residencia de Estudiantes, Archivo Edad de Plata: residencia.csic.es y Cfr. facsimilar *Litoral*, 1ª. época, 9 núms. Málaga y 3 núms. México, 2007. p. 35

<sup>161</sup> F. Lorca, *Conferencias I*, p. 112. Maurer señala que una copia fue enviada a Guillén y no a Dámaso, lo que prueba que la autoridad sobre el gongorismo durante el homenaje fue Guillén. También señala que otra copia fue enviada a Guillermo de Torre para publicación: "Copia al carbón de 29 hojas mecanografiadas, archivo de Jorge Guillén. Es el manuscrito de F.G.L., que envió a Guillén entre el 2 de mayo y el 23 de mayo de 1926. La primera hoja, sin numerar con título 'la imagen poética de Don Luis de Góngora'. La segunda hoja (también sin numerar) lleva la entradilla 'Conferencia dada por Federico García Lorca el día 13 de febrero de 1926'. Las hojas restantes numeradas del 1 al 27 contienen todo el texto de la conferencia, excepto la introducción. La p. 1 empieza con la frase 'Dos grupos de poetas luchan en la historia de la lírica de España'. Hay alguna corrección autógrafa". Tomado de notas iniciales de Maurer, F. Lorca, *Conferencias I*, p. 88

El hipérbaton da a la oración una variedad de distancias que podrían presentarse tipográficamente en analogía con algunos modos ensayados modernamente: curiosidades más bien, rasgos graciosos de la inquietud poética. Un nombre los ampara: el de Mallarmé; tal categoría les otorga que no es posible contemplarlos sin la más ahincada atención. En ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’ intenta encarnar Mallarmé uno de sus sueños más caros: la poesía considerada cada vez más como una música, y compuesta al fin como una partitura. De ahí, la preponderancia de la página en su totalidad: incorporados los *blancos*, las palabras, a distancias calculadas y en oportunos caracteres de imprenta, organizan la frase en toda su complejidad de significaciones y sugerencias. Pues la frase gongorina, compuesta como un edificio –con sus relaciones de niveles, de masas-, por juego, pero juego expresivo de una estructura real, podría escribirse así:

*que esta montaña*
*engendra*  
*A las*
*Harpías*

Nivel: los dos cabos del verso en una sola línea recta. Una línea más elevada se establece entre los términos intermedios, unidos entre sí y equidistantes: dos cimas en relación con la planicie de los cabos. El juego se complicaría en otras estrofas, referido a más puntos. Y no sería inútil para la mejor inteligencia de la *composición*, primordial en la poesía gongorina<sup>162</sup>.

Lorca y Guillén comprenden a Góngora desde la riqueza de la construcción de la imagen y reconocen que se requiere de iniciación en la poesía para su lectura, si hay un momento en el que se confronte ¿qué es realmente un poema? y ¿qué es una expresión poética? es precisamente a principios de siglo. Y en esta búsqueda de respuestas e indagaciones los poetas del 27 se sumergen y encuentran en Góngora un poeta absolutamente moderno por su trabajo en la imagen, un rasgo que todos ellos comentarían en artículos, entrevistas y ensayos.

Arrima a un fresno el freno, cuyo acero, sangre sudando, en tiempo hará breve purpurear la nieve, y entregados tus miembros al reposo sobre el de grama césped no desnudo, entre espinas crepúsculos pisando,	fijo, a despecho de la niebla fría, mariposa en cenizas desatada. No moderno artificio borró designios, bosquejó modelos, al cóncavo ajustando de los cielos <sup>163</sup> .
---	--

Estos fragmentos de versos salteados de la pluma de Góngora permiten ver cómo es que la imagen por la imagen misma es lo que construye al verso, uno de los postulados de la poesía pura y del surrealismo, al permitir que las imágenes se desboquen como una cascada que fluye con fuerza y ésta es la riqueza que están leyendo los poetas de la generación del 27 en Góngora y por ello, en el homenaje generarán poemas con estructuras y formas poéticas clásicas en el uso de metro y el verso

<sup>162</sup> J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 233-234

<sup>163</sup> L. Góngora, Fragmentos... en *Las Soledades* 1990. p.71-80

rimado o blanco como emulación a lo gongorino pero trabajarán la expresión poética desde la mirada de la modernidad con imágenes que los colocan en confrontación directa a las ideas de innovación del uso del verso libre de las diferentes corrientes de vanguardia. Sin embargo; hay que recalcar que el trabajo de la imagen poética contenido dentro de la expresión del verso estará claramente influido por posturas, propuestas e innovaciones del discurso en las corrientes de la poesía pura, el surrealismo o las ideas vltra. Por lo que si existiera un sólo punto de encuentro clave que definiera la unión de la generación del 27 con Góngora y la poesía de vanguardia, es precisamente el poema de Guillén quien trabajo imágenes en los versos uniendo dos realidades totalmente opuestas e incluso antagónicas, el gongorismo y la vanguardia, por lo que este poema queda inmerso tanto en la vanguardia en plena eclosión como también en una estructura poética clásica perfectamente definida, ya que al ser una décima en octosílabos une estos rasgos de métrica con la expresión poética moderna marcando la pauta del homenaje y creando una muestra de fina orfebrería poética. Un poema breve y certero que debe ser considerado como la piedra angular de cómo se comprendió lo neo-gongorino en 1927, porque en estos versos es clara la unión de lo gongorino como estructura en un pensamiento de innovación de la expresión del verso.

“En Honor a Góngora”, Guillén muestra como la imagen es tanto un eje de construcción del verso como el punto de acercamiento al poeta barroco, es pertinente considerar que para 1927, Guillén era el único especializado ante la academia sobre Góngora por su tesis anterior a 1926 en la que advierte que había liberar a Góngora de la crítica gongorina<sup>164</sup>, una postura que será retomada por los poetas del 27.

---

<sup>164</sup> Dámaso, participa de la revisión y edición de los materiales, organiza sesiones de estudio, como deja constancia la carta de Gerardo Diego a Jorge Guillén con fecha 28 de junio de 1926, en que comenta: “Dámaso que me escribe angustiado porque nadie asiste a las reuniones y no hay organización, ni ‘*distributio laboris*’, ni se sabe nada de las condiciones editoriales, ni de los músicos y pintores, ni de nadie. Esto es una vergüenza, me dice Dámaso. Y eso repito yo”. J. L. Bernal Salgado. *Correspondencia (1920-1983) Salinas, Diego, Guillén*, 1996. p 69. Estas cartas han ayudado a esclarecer las relaciones y propuestas entre los poetas para la realización del homenaje y algunas formaron parte de la documentación que apareció en la crónica del centenario de Góngora en el número especial de *Lola* editado por Gerardo Diego, *amiga y suplemento de la Revista Carmen*, 1927-1928. Cfr. Archivo Edad de Plata, revistas: residencia.csic.es. Es pertinente anotar que Dámaso inició sus trabajos Gongorinos hasta 1935; salvo el estudio y edición crítica de las *Soledades* que preparó para el homenaje y que se publicó en 1927. *La lengua poética de Góngora* se editó por primera vez en 1935. *Estudios y ensayos gongorinos* aparecen en 1955 y finalmente *Góngora y el Polifemo* es editado en 1960. Por lo que se subraya el hecho de que para 1927 el único miembro del grupo con un trabajo académico sobre Góngora fue Jorge Guillén y puede consultarse: A. Gómez Yebra en su Intr. y notas en *Los Grandes Poemas de Aire Nuestro*, 1996 aclara que Guillén inicio sus estudios en 1922 y que “En 1924 consigue su doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid con una tesis titulada *Notas sobre el “Polifemo” de Góngora* que nunca se publicó y no ha llegado a nosotros”. J. Guillén, *Grandes Poemas...*, 1996. p. 19

El nuevo comentarista de Góngora deberá ante todo coleccionar, compulsar y expurgar los comentaristas antiguos, que tanto ayudan a la inteligencia de los textos. Si desatienden la interpretación estética, persiguen el sentido estricto. No se agota un verso preguntándose sólo qué quiere decir. Este problema parcial lo resuelven los comentaristas del XVII con feliz precisión en muchos casos. Sus discrepancias y errores importa recogerlos también para rehacer un ambiente, capital en la historia gongorina. Sí, hay que consultar a Pedro Díaz de Ribas, a D. García de Salcedo Coronel, a D. Joseph Pellicer de Salas y Tovar, a Andrés Cuesta –para no citar sino a los exégetas del “Polifemo”. Sería enojoso reeditarlos; necesitan de una metódica selección<sup>165</sup>.

Su presencia durante el homenaje fue considerada en un lugar central, como lo presenta Gerardo Diego en la crónica del homenaje que hace en la Revista *Lola*<sup>166</sup> en la cual, Guillén figura como el primero en la firma de la invitación para participar del homenaje fechada 27 de enero de 1927 y aparece nuevamente en la cuarta página sin número de dicha edición y sobre la tesis, José Guerrero en la biografía de Guillén comenta:

En 1924 se doctora en Filosofía y Letras, discutiendo en la Universidad de Madrid su tesis *Notas sobre el “Polifemo”* de Góngora. Obtiene al año siguiente la cátedra de Literatura Española de la Universidad de Murcia, [en entrevista el propio Guillén afirma que la edición es de diciembre de 1925] “En 1923 regresé a España, con el propósito de hacer mi doctorado en Letras, pues hice una tesis sobre Góngora, que después no he publicado, porque era muy juvenil el ensayo aquel. [...] Por encima de todo, repito, éramos, y lo seguimos siendo, muy buenos amigos. Yo tuve la suerte inmensa de pertenecer a ese grupo. Decir que eran, o que son, buenos poetas es superfluo, porque el poeta es o no es. Nosotros defendimos a Góngora, porque era y es un extraordinario poeta, incomprendido hasta por los mejores: Valle Inclán, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez. ¡Qué de cosas nos dijeron! Nosotros, aunque esté mal el decirlo, nos sabíamos mejor que esos grandes maestros de la poesía española. El 27 mantuvo también un aspecto tradicional y en esa reivindicación llegamos hasta Bécquer. Pero a la vez eran “actuales” aquellos jóvenes considerados como “vanguardia”, que incluía hasta el surrealismo. (No todos: ni Salinas, ni yo, por ejemplo.) El resultado era que los libros de aquel grupo iban siendo originales y diferentes. Voces distintas y obras personalísimas. Historia, pues, compleja. No simplifiquemos<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> J. Ma. Micó, “Introducción” en J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 7-21

<sup>166</sup> G. Diego. *Lola. amiga y suplemento de la Revista Carmen, 1927-1928*. 7 números, impresos en Sigüenza en el establecimiento de Rodrigo que producía el semanario *La Defensa* que dirigía Eduardo Olmedillas y donde Gerardo Diego colaboró y distribuía *Carmen* y *Lola*. La revista *Lola* dedicó sus dos primeros números a la celebración. El número 3-4, publica cartas de Marichalar, Azorín y Francisco Ayala, el núm. 5 se dedica a poetas de la generación y el último número, 6-7, incluye textos sobre Machado, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala. El último número edita una confesión general de amor a la poesía y “su misterio intermitente y desconcertante”, como afirma el propio Gerardo Diego en el prólogo para la edición facsímil de la revista de 1977, y por lo que ambas revistas: *Carmen* y *Lola* merecen un estudio más cuidadoso para comprender la gestación ideológica de los poetas de los años veinte en España. Cfr. Biblioteca Nacional de España, núm. históricos de 1927 a 1928. bne.es

<sup>167</sup> J. M. Guerrero, *Jorge Guillén. Claves de una fidelidad*, 1997. p. 95-99. La tesis de Guillén fue encontrada entre los materiales donados de la biblioteca de Entrambasaguas a la Biblioteca Nacional de España. *El País* en la nota respectiva, aclara: “Los catedráticos Alberto Blecha, Juan Bravo y José María Pozuelo Yvancos presentaron el libro que sobre Góngora escribió Jorge Guillén. El manuscrito, de 1924, fue una tesis doctoral, defendida en la Universidad Central de Madrid un año más tarde. El texto, según Blecha, fue ‘rechazado’ por el propio Guillén, quien siempre consideró que ‘no merecía la pena’ y que se trataba de una ‘obra de encargo, para salir del apuro’. [...] Blecha destacó de la tesis aporta sus ‘juicios finisimos’, la capacidad de hacer una ‘crítica dispersa’ y de ‘llegar a Góngora desde una perspectiva nueva’. Explicó que el texto estaba extraviado y apareció cuando la Universidad de Castilla-La Mancha adquirió la valiosa biblioteca del profesor de la Complutense Joaquín Entrambasaguas. Se sospechaba, que posiblemente en el fondo bibliográfico del profesor se encontraba la desaparecida tesis y hace cuatro años se encontró la copia ‘mecanografiada, un tanto borrosa, pero íntegra, reconocible y dispuesta a la lectura o a la posible publicación.” Tomado de: “La lúcida mirada de Jorge Guillén ilumina la oscuridad de Góngora”, en *El País, Cultura*, 4 junio 2002. [elpais.com/cultura](http://elpais.com/cultura)

En 1927 Guillén, como experto en Góngora, mantuvo una nutrida correspondencia en la que pusieron a su consideración sus poemas preguntándole si en ellos se veía o no reflejada la influencia gongorina. Hay que señalar que en los preliminares a la reedición de la tesis de Guillén de 2002; su hijo aclara en el prólogo que Guillén concluyó su estudio en 1924 y presentó su defensa en 1925. Sin embargo; en la misma reedición, al final del trabajo, Guillén fecha la terminación de su estudio como: “Madrid, 18 de febrero de 1925”, esta disparidad de fechas revelan, que ya desde 1923 o 1924 Guillén se encuentra trabajando la obra de Góngora<sup>168</sup>. Por otro lado, no se puede dejar de mencionar que: “Las Cuestiones Gongorinas” de Alfonso Reyes publicadas en 1927<sup>169</sup>, como aclara José María Micó en el prólogo de la reedición de la tesis recuperada de Guillén<sup>170</sup>, reconoce, que en diciembre de 1927, era uno de los que había hecho más y desde más temprano por los versos de Luis Góngora:

El mismo Juan Ramón Jiménez lo sabía (‘todos los jóvenes me deben algo, pero no ciertamente el gongorismo’) y acabaría reconociendo, un poco a regañadientes y entre reconvenções, la gran capacidad de aquel ‘joven maestro del verso y la prosa’, para seguir creativamente el ejemplo de don Luis: ‘Jorge Guillén era el dispuesto’, el pertrechado<sup>171</sup>.

Guillén menciona en su tesis que ha utilizado la edición de Foulché-Delbosc<sup>172</sup> y subraya los pocos materiales que existían sobre la poesía del poeta barroco y permite ubicar algunas ediciones leídas por los poetas del 27 quienes; en primer lugar, indagaron en las ediciones y revisaron con cuidado los pocos materiales existentes<sup>173</sup>. Los textos a los que hacen alusión los poetas de la generación corresponden al primer tomo del manuscrito Chacón de 1590 y que se reeditó en las ediciones de Pedro Díaz de Ribas, García Salcedo Coronel, Joseph Pellicer de Salas y Tovar y Andrés

---

<sup>168</sup> Para el trabajo se rastrearon las ediciones de correspondencia: A. Soria Olmedo. *Pedro Salinas / Jorge Guillén Correspondencia (1923-1951)*, 1992. J.L. Bernal Salgado. *Pedro Salinas / Gerardo Diego / Jorge Guillén. (1920-1983)*, 1996 y V. Alexandre. *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, 2001. Tanto F. G. Lorca, *Epistolario I y II*, 1983 como R. Alberti. *Prosa II. Memorias*, 2009. Escribe una serie de Cartas a Guillén para saber su opinión sobre si su poema muestra la influencia Gongorina. Alberti en el capítulo respectivo en la “Arboleda perdida” a los años del homenaje hace referencia al trabajo del grupo y la presencia de Guillén vital como referente Gongorino y al que considera de una “perfección lineal”. R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, 2009. p. 174 y Cfr. “Segundo libro (1917-1931)” p. 83- 271

<sup>169</sup> confr. A. Reyes. “Sobre la Estética de Góngora”, conferencia del Ateneo, 26 enero 1910 y, publicada en *Obras Completas I. Cuestiones Estéticas*, 1989. p. 61-85 y, en *Obras Completas VII. Cuestiones Gongorinas...*, 1996. p. 9-259

<sup>170</sup> J. Guillén. *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 246. Divido en primer panorama general “Obras”, la segunda parte, “Genio”, en que elabora a partir de un poema un juicio estético del poeta barroco. En “tema central”, analiza los poemas de largo aliento gongorinos y cierra con sus notas al *Polifemo*. Y es precisamente este trabajo de tesis que colocará en 1927 a Guillén en un lugar predominante como gongorista dentro en las celebraciones Gongorinas.

<sup>171</sup> J. Ma. Micó, “Introducción” en Jorge Guillén, *Notas...*, 2002. p. 7-8

<sup>172</sup> R. Foulché-Delbosc, *Obras Poéticas de Don Luis de Góngora*, 3 t. 1921.

<sup>173</sup> Para la preparación del homenaje y precisamente ante la ausencia de materiales, los poetas se encargarán de elaborar y generar diferentes estudios, presentaciones y ediciones del poeta barroco, harán comentarios, prólogos además de conferencias como la dictada por Lorca sobre “la imagen Gongorina”; en estas ediciones queda distribuido el trabajo de la obra de Luis de Góngora en: *Soledades* a cargo de Dámaso Alonso; *Romances* de José María de Cossío, *Sonetos* de Pedro Salinas, *Letrillas* de Alfonso Reyes, *Canciones*, *Décimas*, *Tercetos* de Miguel Artigas y las *Octavas* por el mismo Jorge Guillén. tomado de J. M. Rozas. *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos seleccionados y ordenados*, 1986. p. 289-345



Cuesta, que son las que el mismo Guillén considera para su propio ensayo de tesis y que lo comenta en sus preliminares<sup>174</sup>. En segundo término, los poetas de la generación del 27 no se desentendieron del problema estético, al contrario, hicieron de la estética barroca parte de su lectura y la incorporaron a su visión poética moderna, lo que creó que lo gongorino fuera más allá de una simple transmisión de sentido en el verso y que “no se agota un verso preguntándose sólo qué quiere decir”, porque no es el “decir” sino “el cómo se dice”, “cómo se construyó la frase poética” y las posibilidades de interpretación por la construcción de las imágenes es lo que le da un valor al texto poético, apreciado como una obra completa en sí misma y así, surge esta construcción poética de la metáfora tal y como Guillén considera:

*Salió Cloris de su albergue,  
Dorando el mar con su luz,  
Por señas que a tanto oro  
Holgó el mar de ser azul*<sup>175</sup>.

Por mediación de la metáfora, ¡Cómo nos salta a los ojos la imagen pura!; ¿no es éste un azul en toda su inmediata presencia, todo intacto y radioso? Creación actual de un azul; azul que está azulándose a nuestra vista: *metáfora* en toda su eficacia de *imagen* muy simple. El contraste entre lo tópico y lo inventado se nos patentiza: Clori dora el mar con su luz; hipérbole desgastada ya sin mucha fuerza en los primeros sonetos dorados; tan abstracta, tan intelectual, que no se clava en el blanco de lo *sensible*; no vemos ese mar dorado por la luz rubia de Clori: piropo inútil. Frente a esa Beldad, en cambio, afirma el mar su propia existencia: ¡con qué contento, con qué vasto marino se siente azul! Todo estriba en este “holgó”, entre el oro precedente y el magnífico color victorioso. “Por señas, que a tanto oro / Holgó el mar de ser azul”. Y nace –está creado– el mar más azul de todo nuestro siglo XVII; y la mayor hermosura de la balada piscatoria<sup>176</sup>.

Guillén no lee la rima de la luz con azul, sino la imagen pura, observa un concepto de modernidad en el verso despojado de elementos superfluos, uno de los principios del purismo, esta valoración tiene como punto central el trabajo de la imagen misma ya que la construcción poética genera innovación, le da vida al verso y al poema y crea así, un fuerte vínculo con el poeta barroco, por su trabajo de imágenes, Guillén necesitan comprenderlo para emular su engranaje y al trabajar símbolos y mitos antiguos lo que busca es unir la construcción de imágenes que confrontan la crítica negativa a Góngora, definiendo así una postura contra los “detractores gongorinos”<sup>177</sup>, pero acepta

---

<sup>174</sup> J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 21

<sup>175</sup> En su tesis Guillén no hace citado directo, sin embargo; se pudo rastrear este poema en la edición de G. Villegas de 1659, como parte de los romances líricos. p. 324

<sup>176</sup> J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 117-118

<sup>177</sup> F., García Lorca. “La imagen poética de Don Luis de Góngora” y “Un poeta Gongorino del siglo XVII”, en *Conferencias I*, 1984. p. 85-143

que si bien, no pueden ser desechados los comentarios, sí requieren de una “metódica selección”, y es por esto que preparan ediciones, conferencias y artículos que buscan librarlo de los prejuicios establecidos por la crítica en su contra y colocar en su justo lugar y valor a Góngora y su obra poética en el canon literario<sup>178</sup>. Guillén y sus conocimientos se convirtieron en el primer referente teórico para la reivindicación de la obra poética de Góngora desde una nueva perspectiva, contraria a la manejada por la crítica contra Góngora como poeta oscuro e ininteligible y este primer ensayo fue calificado por Blecua como: “la lúcida mirada de Jorge Guillén ilumina la oscuridad de Góngora”<sup>179</sup>. Guillén inició una revalorización de los poemas con la admiración de quien observa una obra de arte y en la cual, los cambios o metamorfosis sugieren una transformación del decir poético:

El juego metafórico ocurre en espacio sin duda insuficiente “*Que rayos hoy sus cuerdas...*” Primero, aves, luego cítaras. /Ahora, rayos de “un Sol eterno”. Animal, instrumento, elemento: luz. Término paradisiaco como en Dante y en “Abenarabi”: “*Dulcemente dejaron de ser aves*”. Metamorfosis, pues, de ser en ser. ¿Cómo? Las relaciones entre ellos son lejanas. Pero la imaginación no ve, porque el poeta propone -ni probablemente a él mismo- esa etapa mágica del movimiento de un ser hacia otro ser. No se ve la trayectoria de la metamorfosis. Góngora presenta -modo esencial de su imaginación- las estaciones de llegada, los resultados. Mallarmé, a este respecto, es antípoda de Góngora. Albert Thibaudet atribuye a la imagen mallarmeana, muy justamente, ‘une tendance à se mobiliser, l’accent portant non sur les points de départ et d’arrivée, mais sur cette portant non sur les points de départ et d’arrivée, mais sur cette trajectoire même’ De la misma suerte, la metáfora es para Mallarmé ‘non un fait, mais un acte, non des points, mais la trajectoire qui touche ces points...’

Góngora no, Góngora posee una imaginación de objetos sólidos. Y como tales sólidos, sin nada intruso que los perturbe: en quietud. Así, esta metamorfosis desenvuelve una conexión discontinua: niña-ave-cítara-luz del sol en el Paraíso. No compara las cualidades de esas cosas. *Piensa con audacia la identidad del ser*. No se mueve -diríamos hoy- entre valores. Concibe seres. Tantos, a veces, que falta sitios donde colocarlos sin angostura metafórica<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> J. M. Rozas. *La generación del 27...*, 1986. p. 289-345. La crítica a Góngora inicia con Lope de Vega, sin embargo; la más mordaz será la de Luzán en su *Poética*, como lo expuso A. Carreira en “Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, y señalando en entrevista: “Entre verdad poética y realidad histórica, es una frase menos profunda de lo que parece. El poeta es fiel a la realidad histórica cuando se la apropia, la refleja, incluso la rechaza, la crítica o ayuda a transformarla, pero la verdad poética no se consigue con ideas ni con realidades históricas sino con palabras. Góngora, según demostró Gracián, es el maestro del conceptismo complejo. Quevedo y los demás poetas de su tiempo lo saben y hacen lo que pueden por seguir su ejemplo, no solo en el terreno de la retórica y de la poética, sino también en el más básico de la renovación del lenguaje, que Góngora enriqueció y libertó de ataduras gracias a su otro aspecto, el de poeta culto, que recaba para el castellano formas y procedimientos de la lengua latina, al fin y al cabo madre de la española; a esto vulgarmente se le llama culteranismo, que no es más que una parcela del conceptismo”. tomado de A. Carreira, “la verdad poética no se consigue con ideas ni con realidades históricas” en *Cultura de El día de Córdoba España*. 14. nov. 2011. eldiadecordoba.es.

<sup>179</sup> Tomado de *El País*, Madrid. 4 junio 2002. Presentación en la 61ª. Feria del Libro en Madrid por Alberto Blecua, Juan Bravo y José María Pozuelo Yvancos, con alusión a los “Juicios Finisimos” de Guillén, aclarando que el ejemplar editado es fiel a la obra preparada en 1924 y que estaba extraviada y que apareció en 2002 cuando la Univ. de Castilla-La Mancha adquirió la biblioteca del profesor J. Entrambasaguas, de la Univ. Complutense: elpais.com/cultura.

<sup>180</sup> Guillén cita: A. Thibaudet. *La Poésie de Stéphane Mallarmé, Etude littéraire*, N.R.F. p. 150-164. Tomado de J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002. p. 92, [Trad: “una tendencia a movilizar, enfoca el énfasis en los puntos de salida y llegada, pero el acentó no son los puntos de salida y llegada, sino la trayectoria misma. / 'De la misma suerte, la metáfora en Mallarmé no es un hecho, sino un acto, no puntos, sino la trayectoria que toca estos puntos ...”]

Guillén ofrece “en honor a Góngora”, una lectura que une el discurso gongorino con la “poesía pura”, como el propio Guillén define: “Puro, a lo que apunta a una calidad desprovista de toda sospecha retórica. Por eso, las imágenes aparecen en su función orgánica”<sup>181</sup>. Así el concepto de poesía pura o purismo, como aclara Francisco Javier Blasco, al referirse a la obra de Guillén está tomando la postura de Valéry, como un ejercicio de laboratorio con reglas fijas que se afanan en la “destilación fraccionada de aquel producto bruto que antes se llamaba poesía”. Parte, así de una concepción de poesía que identifica al poema como una “ecuación matemática, aplicable a cualquier materia”; es una poesía de “fabricación y creación del poema compuesto únicamente de elementos poéticos, en todo el rigor del análisis”<sup>182</sup>. “Es decir, la poesía pura es la propuesta de un arte poético despojado de la facilidad de toda emoción desordenada y la poesía pura se coloca de frente al verso libre y defiende un verso disciplinado y una rima compleja”<sup>183</sup>.

Estos principios se aprecian en varios elementos del poema a Góngora. La estructura será el principio clave que genere una clara emulación y la forma de retomar del modelo gongorino, no sólo por Guillén sino por los textos que conforman la edición de homenaje en *Litoral*. El lenguaje poético muestra el cuidado de haber eliminado toda figura emotiva o superficial que refiera sentimientos, es un lenguaje que busca la creación de expresiones por la imagen concebidas para el intelecto, la imaginación e incluso, muestra una creatividad que va lejos de las convenciones, acercándose a los discursos del surrealismo<sup>184</sup>, como el propio Guillén comenta:

Cultismos, metáforas, alusiones, simetrías: todo coincide en interrumpir la línea pura, la expresión escueta sometiendo a dibujo nociones y voces. El resultado suele ser feliz, y este “lenguaje construido como un objeto enigmático” se logra creación poética. Góngora se propone y nos propone una meta de perfección, o más estrictamente, la asequible a un escrupuloso quehacer. El poeta ha de seguir su vía de perfeccionamiento, que no es camino de perfección<sup>185</sup>.

El trabajo de construcción poética es producto de una labor generada en las palabras para crear imágenes, como simetrías del sentido, son nuevas formas de mirar y expresar lo observado y que aspiran a crear en el poema la perfección. Otro de los elementos planteados es el propuesto en diversos manifiestos de vanguardia de: “ver al poema como un objeto”, “como un proceso de creación

---

<sup>181</sup> J. Guillén, *Leguaje y Poesía*, 1983. p. 78. y, *Obra en prosa*, 1999. p. 309-336

<sup>182</sup> F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón*, 1982. p. 180-181

<sup>183</sup> V. de Lama. *Poesía de la generación del 27*, 1997. p. 96

<sup>184</sup> El estudio nos permitirá ir revisando texto por texto, por lo que aquí sólo dejamos una llamada para considerar que en todo el número triple de homenaje a Góngora, no hay un sólo verso libre, todos los poemas se refieren a estructuras poéticas trabajadas y manejadas en los siglos de oro y que para el siglo XX se consideran “clásicas”.

<sup>185</sup> J. Guillén, *Obra prosa...*, 1999. p 460

independiente, completo y único”<sup>186</sup>. Estos elementos como principio ayudan a comprender porque el trabajo de tesis de Guillén inicia con la afirmación: “Dice Goethe que toda poesía es poesía de circunstancias. Todos los poemas y todas las poéticas podrían definirse con referencia a este punto de mira de la circunstancia originaria”<sup>187</sup>. Y el poema, se transforma así en una obra completa, acabada, única y original, y esto es lo que convierte al poema en una obra de arte, para ser leída, imaginada, observada desde diversos ángulos de interpretación, imaginación y lectura<sup>188</sup>. Guillén, explica así, como su breve décima en heptasílabos, no por breve, deja de ser vital y este poema muestra cómo se vincula por un lado, la asimilación de la lectura y por el otro; la recreación del poema gongorino. Se une el discurso clásico conformado por la estructura y el manejo de la imagen con sensibilidad y creatividad, en donde la poética busca la innovación del lenguaje sin quebrar o destruir los linderos de la estructura<sup>189</sup>. Es decir, es un perfecto juego de equilibrio entre norma y creación que lo convierte en un poema visual o pieza de arte. Guillén no sólo representa lo erudito también es un poeta con una clara postura estética con afinidad por las ideas de la poesía pura y las propuestas teóricas de Valéry, quien considera:

---

<sup>186</sup> La construcción de un ideal de perfección y de construcción es un rasgo característico en la obra de Jorge Guillén, sobretodo en *Cántico*, 1928, lo anota Francisco Díez de Revenga en sus reflexiones sobre la poética en conjunto de Guillén, sin embargo; no considera este texto, ni la edición de Litoral dentro de sus análisis. Cfr. F. Díez de Revenga, *Las vanguardias y la generación del 27*, 2004, p. 105-123

<sup>187</sup> J. Guillén, *Notas...*, 2002. p. 250

<sup>188</sup> Al respecto de la obra de arte y ante el relativismo actual que ha llevado a prácticamente la in-definición de qué es el arte, esta lectura considera como arte poético al poema producto de una expresión que une tanto destreza técnica como sensibilidad y talento poético en perfecta armonía y expresado con maestría. La sensibilidad del poeta expresa con palabras e imágenes tanto su sensibilidad como su conocimiento del lenguaje. Si se parte de que la principal materia de un poema son sus palabras con las que se crean imágenes, sentidos o contrasentidos e incluso nuevos sentidos, así como el manejo de la sonoridad, el acento para hilvanar una serie de construcciones que reflejan el talento de cada artista de la palabra. Los poetas más agudos intentan elaborar con esta materia poética, versos que alcancen los más altos vuelos. Góngora, como poeta culterano trabajaba para alcanzar la más alta cúspide del ingenio y la agudeza, los poetas de la generación del 27, al retomar a Góngora como una tradición que ellos eligieron, emplear formas métricas para crear estructuras poéticas, aludir a imágenes mitológicas y unir las con su talento y sensibilidad a las ideas de vanguardia lograron sentarse en los hombros de un gran gigante y en uniones casi perfectas que no sólo reclamaron su herencia poética sino crearon una nueva forma de concebir el decir poético, el manejo del verso blanco, y se propusieron alcanzar la más alta calidad poética e ir más allá de su propia expresión para homenajear y revalorar la gran poesía de Góngora; estaban conscientes que sólo escribiendo lo extraordinario podrían reivindicar en el sitio de honor que Góngora ha merecido desde su época y con esta reivindicación crearon algo único en la expresión poética en lengua española que ha determinado a la literatura hispánica a lo largo del siglo XX. Para ampliar sobre la indefinición del arte moderno cfr. R. Florczak. *Why is so Modern Art so bad?* en *Why contemporary art sucks* en [ucreative.com](http://ucreative.com) y [robertflorczak.com](http://robertflorczak.com). Sobre las reflexiones del arte poético Cfr. O. Paz, *El arco y la lira*, 1993, E. Nicol, *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*, 1990, E.A. Poe. *Escritos sobre poesía y poética, dicho y hecho*. 2000 y J.L Borges, *Arte poética, seis conferencias*. prol. Pere Gimferrer, 2000.

<sup>189</sup> A principio siglo XX la vanguardia llegará al extremo a toda costa de la “abolición de todo lo que represente pasado o tradición”, como el Futurismo con Marinetti, El Dadaísmo de Tristán Tzara o el Ultraísmo con Borges, del que después renegará. Este punto de convergencia en los movimientos de vanguardia y la propuesta de la generación del 27 que rescata el pasado, es que debate si se trata o no de una vanguardia, porque al rescatar a un poeta barroco, lo que hicieron fue colocarse en contracorriente por lo que podrían considerarse como una vanguardia-antivanguardia, y por ello declaraba Alberti: “éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie”. *ABC, cultura*, jueves 13 Dic 1990. p. 58. Para ampliar al respecto también se puede consultar el estudio de A. Gómez Yebra “Las vanguardias en torno a 1927” en *Estudios sobre el 27*, 2000. p. 23-31

El poema es perfecto. La poesía verdadera tiende siempre a una cierta imitación de lo que significa, mediante la materia del lenguaje, o mediante la distribución de esa materia. Pero, dado que la forma de las palabras y la táctica de sus ordenamientos en las formas gramaticales son independientes de los valores convencionales que les corresponden y que constituyen su sentido, se dan muy pocas oportunidades de que la expresión inmediata de una idea llegue al entendimiento bajo condición poética. No habría poesía, si el trabajo y el artificio no permitieran, ensayando sustituciones, multiplicar los hallazgos afortunados y trabar cuanto haga falta para componer una sucesión de sonidos absolutamente favorables. Pero tales hallazgos afortunados y aislados, a que me refiero, hallazgos que los poetas acechan, acumulan, o con los que experimentan tratando de incrementar su virulencia, si bien pueden darse en cualquier mente a título de casualidad o de encuentro fortuito, requieren que el individuo con el que hayan topado, los distinga y los aprehenda. La mayoría no es sensible a tales producciones de su vida<sup>190</sup>.

La variación en la expresión del verso en busca de la perfección del decir poético es lo que Guillén, aplica y revela en su poema, el cual es a su vez, tanto un enigma construido con lenguaje simbólico y, una estructura determinada que reproduce un modelo ideal como; un juego con el cual se combinan diferentes partes, para producir una tridimensionalidad de sentido en que se abre el texto a diversas lecturas posibles, convirtiendo así al poema en una “obra cubista del simultaneísmo” o emulación del cubismo literario como Cirlot aclara:

En gran número de las poematizaciones cubistas, el objeto exterior, tema central, promotor del poema, no existe. Si transcribimos estos conceptos de estética poética, establecidos casi simultáneamente a los postulados dadaístas, es porque los creemos de importancia superior, verdadera clave para comprender la intención y evolución de toda la poesía del siglo XX<sup>191</sup>.

Por su parte Delaunay aclara sobre el simultaneísmo, que esta forma vanguardista fue descubierta en un poema de Apollinaire:

Lo simultáneo es una técnica. El contraste simultáneo es el perfeccionamiento más novedoso de este oficio, de esta técnica. El contraste simultáneo es profundidad vista-realidad-forma-construcción, representación. Se vive en la profundidad, se viaja por la profundidad<sup>192</sup>. [Y al respecto del discurso cubista en Góngora, Dámaso considera] Se trataba, en primer lugar, de rescatar a Góngora del ambiente del simbolismo, adonde los entusiasmos de Verlaine le habían querido colocar: Góngora no era vago, ni impreciso; correspondía su arte a un afán de nitidez estructural como el que preocupaba entonces a mi generación y como el que había llevado en pintura a los análisis de formas, del cubismo<sup>193</sup>.

El poema genera contrastes, cambios de visión, perspectiva, pero también son una mirada que interpreta a Góngora desechando las interpretaciones críticas adversas. El poema de Guillén al no presentar encabalgamiento hace uso de una técnica de lo simultáneo permitiendo intercambiar la lectura de versos, como lo hicieron, a manera de juego, los poetas surrealistas con sus cadáveres exquisitos o el movimiento Dadá, que presentaron textos donde la lectura no es caótica ni una obra acabada sino una invitación a que el lector aporte su propio orden y de esta forma las imágenes

---

<sup>190</sup> P. Valéry. *Estudios Literarios*, 1995. p. 42-43

<sup>191</sup> J. E., Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, 2006. p 159-160

<sup>192</sup> Delaunay, “Notas sobre el simultaneísmo 1913” en A. González. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, 2009. p. 76

<sup>193</sup> D. Alonso. *Cuatro Poetas Españoles*, 1976. p. 65

transforman al lector en un co-creador del poema y no sólo en un receptor. La lectura poética de la décima permite múltiples lecturas y los juegos de imágenes se mantienen y muestran, que por breve o aparentemente sencillos que parezcan los versos de un poema, se debe tener presente que encierran en sí mismos, significados que se interrelacionan entre sí construyendo un sentido e imágenes y sonido, música, ritmo y, es precisamente este sentido poético con el que la poesía genera hallazgos y propone nuevas significaciones al lenguaje. Es a partir de la imagen que se ha despojado de todo lo innecesario para dejar a la poesía pura<sup>194</sup>, creando del poema de Guillén una especie de poema objeto que Octavio Paz define:

El poema objeto como un caso privilegiado de pasaje, al que alguna vez Bretón lo definió como ‘una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre un poder de exaltación recíproca’. La mezcla de imágenes visuales y signos gráficos es antigua y universal. En Oriente la escritura ha tenido siempre una dimensión plástica y muchos grandes poetas chinos y japoneses fueron también consumados calígrafos. Sin embargo; la verdadera afinidad del poema-objeto no debemos encontrarla en la caligrafía china, árabe o persa sino en los sistemas pictográficos y en las charadas. En las inscripciones mayas, que usan y abusan de la combinación de signos caligráficos y pictogramas, pueden verse como una inmensa charada histórico-astrológica grabada en la piedra pero también como un monumental poema-objeto. En los tres casos opera la regla: ocultar para revelar. Las diferencias no son menos notables que las semejanzas. El propósito de la charada es intrigar y divertir, mientras que en el poema-objeto, el valor estético es central: no se propone entretener sino maravillar. Asimismo, a diferencia de las inscripciones mayas, su carácter no es histórico-ritual sino poético. El poema-objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y al mismo tiempo se lee<sup>195</sup>.

En este apartado se ha considerado esta posibilidad de plasticidad que si bien, no es una propuesta evidente en el texto, sí lo es en la lectura, al permitir los versos diferentes opciones de lectura que se alternan por estar libres de encabalgamiento, el rasgo de que cada verso funciona como una unidad autónoma en sí que se engrana al siguiente verso con los que el poema obtiene una plasticidad casi escultural, tal y como Paz advierte, el poema objeto genera maravilla y la intriga genera participación del lector intuitivo pueda convertirse en una suerte de co-creador, al generar lecturas diversas alternando los versos y precisamente esta posibilidad de variación es la que se propone en la lectura de Guillén con diferentes opciones de orden en los versos para mostrar como el sentido toma otras formas pero no pierde la ilación al leerse en un orden diferente al editado inicialmente en la décima original:

---

<sup>194</sup> En el tratado del purismo, 1918 de Ozefant y Jeanneret afirma: “Emplearemos el término ‘purismo’ para expresar de un modo inteligible lo característico del espíritu moderno. El purismo no pretende ser un arte científico, lo cual no tendría ningún sentido. El purismo expresa no las variaciones, sino lo invariante. La obra no debe ser accidental. El purismo pretende concebir con claridad y ejecutar con fidelidad exactamente sin menguas. El arte tiene todos los derechos, excepto el de no ser claro”, en A. González García. *Escritos Arte vanguardia...*, 2009. p. 84

<sup>195</sup> O. Paz, “Poemas mudos y objetos parlantes (André Bretón) en *Vuelta*, Núm. 182, Ene 1992, p. 12

“En Honor de Góngora”  
(Juego de variaciones de lectura)

El ruiseñor, pavo real Facilísimo del pío, Envía su memorial Sobre la curva del río, Lejos, muy lejos, a un día Parado en su mediodía, Donde un ave carmesí. Cenit de una primavera Redonda, perfecta esfera, No responde nunca: sí.	No responde nunca: sí. Redonda, perfecta esfera, Cenit de una primavera Donde un ave carmesí. Parado en su mediodía, Lejos, muy lejos, a un día Sobre la curva del río, Envía su memorial Facilísimo del pío, El ruiseñor, pavo real	Parado en su mediodía, Donde un ave carmesí. Cenit de una primavera Redonda, perfecta esfera, No responde nunca: sí. El ruiseñor, pavo real Facilísimo del pío, Envía su memorial Sobre la curva del río, Lejos, muy lejos, a un día	Facilísimo del pío, Donde un ave carmesí. El ruiseñor, pavo real Envía su memorial No responde nunca: sí. Lejos, muy lejos, a un día Sobre la curva del río, Redonda, perfecta esfera, Parado en su mediodía, Cenit de una primavera
<i>Original</i> <sup>196</sup>	<i>sentido inverso</i>	<i>Del centro al final y el principio</i>	<i>Al azar saltando versos</i>

No es gratuito que su texto sea una décima en heptasílabos, que con acertada brevedad revele la emulación de una estructura perfecta como Quilis aclara:

La décima en heptasílabos se conformaba con versos de arte menor como la quintilla o la redondilla en la que se fundían dos quintillas y cuya estrofa era conocida como una copla real o falsa décima durante la edad media y cuyo esquema en rima era: *abaabcdccd*, y aclara: generalmente el tema aparece en los primeros cuatro versos y los demás complementan el pensamiento en un ascenso y descenso de ideas cuya transición se encuentra en el quinto verso. Esta estrofa [...] se ha comparado por su perfección al soneto”<sup>197</sup>.

Guillén reproduce con esta décima una estructura poética y de rima que emula a las formas de Manrique con su estructura: *abc abc def def*, diferente a Quilis que marca la rima *abaabcdccd*. Una asombrosa semejanza con la estructura de Guillén de: *abc bcc da ad*, creando en la primera parte el orden creciente de *abc* de Manrique, pero generando un ritmo a partir de los pareados en la segunda parte *bcc* y finalmente los últimos tres versos que reproducen una rima de espejo, *da ad*, así como el ritmo, que se crea a partir de las variaciones que Guillén crea con la rima sin romper las reglas de la estructura clásica del poema:

---

<sup>196</sup> J. Guillén, “En honor de Don Luis de Góngora” en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 35. O. Paz, “Poemas mudos y objetos parlantes (André Bretón) en *Vuelta*, Núm. 182, Ene 1992, p. 12. En este apartado se ha considerado esta posibilidad de plasticidad que si bien, no es una propuesta evidente en el texto, sí lo es en la lectura, al permitir opciones de lectura en los versos que se alternan por estar libre de encabalgamiento y el rasgo de que cada verso funciona como una unidad autónoma en sí que se engrana al siguiente verso con los que el poema obtiene una plasticidad casi escultural, tal y como Paz advierte, el poema objeto genera maravilla y la intriga genera participación del lector intuitivo pueda convertirse en una suerte de co-creador, al generar lecturas diversas alternando los versos.

<sup>197</sup> A. Quilis. *Métrica Española*, 2001. p. 116-120

“En Honor de Góngora”

El ruiseñor, pavo real  
Facilísimo del pío,  
Envía su memorial  
Sobre la curva del río,  
Lejos, muy lejos, a un día  
Parado en su mediodía,  
Donde un ave carmesí.  
Cenit de una primavera  
Redonda, perfecta esfera,  
No responde nunca: sí<sup>198</sup>.

El poema al ser libre de encabalgamientos, su estructura se auxilia de una serie de hiatos que unidos a la rima generan la musicalidad, creando así un doble pareado vv. 5 y 6 (i-a) y con el 3er verso forma una correspondencia de terciaria; los vv. 8 y 9 (e-a), que además de crear el pareado entra en juego la misma rima terciaria con el primer verso, con lo que la rima inicial y casi final se corresponden y al mismo tiempo si la rima se contabiliza como asonante en los versos 8 y 9 son a-e, pero si se considera la “r” y se contabiliza como consonante “era”, genera un pareado de rima y se podría marcar como la rima e: abc bcc d a-e a-e d, con lo que se crean otras correspondencias rítmicas con los vv. 2 y 4 (i-o); 7 y 10 (e-i) y con lo que la estructura de rima quedaría: *abc-bcc-daad*, y que puede considerarse como una rima continuada o aliterada, es de hacer notar que el último verso, forma una rima a manera de serventesio para que no quede rima suelta<sup>199</sup>.

Por lo que la estructura que presenta Guillén no es exactamente la descrita en los manuales pero hace eco a una de las más antiguas, el ovillejo por la formación de tetrasílabos y estructuras de versos con rima abrazada, sin embargo; esta forma utiliza el octosílabo y Guillén varía la estructura al emplear heptasílabos pero su estructura no llega a ser una seguidilla con bordón, la que se estructura de heptasílabos y pentasílabos con la rima aba baba - 7-5a 7-5a 5b -7-5b. Por lo que Guillén está generando una cuidadosa emulación de estructura clásica, pero proponiendo variantes, con lo que moderniza la forma poética tradicional.

En cuanto a los acentos determinantes para el ritmo, los versos de Guillén se acentúan, en la 1ª, 3ª, 5ª, y 7ª. Es decir las sílabas impares, las sílabas pares cuentan con pocos acentos generalmente caen en 2ª y 6ª lo que de alguna forma genera una musicalidad y ritmo similar al trabajo de la poesía

---

<sup>198</sup> J. Guillén, “En honor de Don Luis de Góngora” en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 35

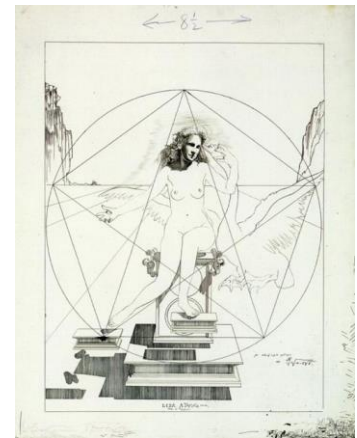
<sup>199</sup> Consultar A. Quilis, *Métrica...*, 2001. p. 37-46. R. Baher. *Manual de Versificación Española*, 1999. p. 61-77 y 295-311 y, J. Domínguez Caparrós. *Métrica Española*, 2000. p. 111-136



petrarquista que alternaba sílaba impar con acentos en dos sílabas pares del verso siguiente formando un ritmo a manera triangular una razón por la que esta estructura poética, en algunas ocasiones, podía compararse con la perfección del soneto. Los poemas trabajados en tercias con ritmos internos es lo que genera una estructura de ritmo perfecto, que era lo que buscaban como ideal las artes de los siglos de oro, ya que reproduce una armonía que emula el número de oro del discurso áurico que parte de la regla de los tercios, y es de llamar la atención que de forma natural el poema de Guillén fluya respetando dicha regla. Dalí en su obra pictórica “Leda y el Cisne” reproduce el esquema de la triangulación a partir del tratado matemático de las reglas de proporción áurica de los tercios y este poema a manera de trazado visual reproduce el mismo aire áurico al usar un ritmo dactílico (oóo-óoo) Con los que se forman hiatos del 5to al 9º, versos:

**El ruiseñor, pavo real**  
 Facilísimo del pío,  
 Envía su memorial  
 Sobre la curva del río,  
 Lejos, muy lejos, a un día  
 Parado en su mediodía,  
 Donde un ave carmesí.  
 Cenit de una primavera  
 Redonda, perfecta esfera,  
**No responde nunca: sí**

En honor de Don Luis de Góngora  
 Jorge Guillén



La estructura que parecería sencilla en una primera lectura revela una reproducción cuidadosa y compleja de la poesía gongorina, en otro nivel el lenguaje reserva un entramado de símbolos y estructuras casi enigmáticas que parecerían ser menciones a lo cotidiano pero que encierran, en sí mismas otros significados, como lo fue la poesía barroca con sus juegos de ingenio. Por lo que, aun cuando es una creación totalmente actualizada a su momento, al mismo tiempo y sin romper las reglas, hace una nueva propuesta que innova el lenguaje, sin abolir ni destruir lo clásico. Y este es el pilar para comprender la interpretación de la poética de Góngora por la generación del 27 que es retomar, rescatar o traer desde su mundo barroco a la España de principios del siglo XX y unirla a su vez con las propuestas y visiones de la poesía de vanguardia en plena eclosión. Los poetas de la generación no pretenden hacer un viaje en el pasado y recrear los poemas como si estos hubiesen sido escritos en el siglo XVII. Ellos están retomando la tradición para moldearla desde su mundo moderno y con sus propios criterios de interpretación y lectura. Y por esto el poema “En honor de Don Luis de Góngora” es clave para comprender este espíritu, como el propio Guillén aclara en su tesis:

Un género poético coordina las diversas inspiraciones de Góngora: El esquema de la pastoral: un enamorado frente a la Naturaleza. Dos direcciones: una poesía del enamorado-con fondo de paisaje y con figuras de amor. [...] Prodigiosos versos alados, breve maravilla enamorado. “flores” está atraído por “ruiseñores”. En la realidad lírica, son aves de alameda, “húmidas espumas”. Todos los símbolos de la canción pertenecen a las artes de la música: Símbolos de una misteriosa ambigüedad, transposiciones de orden físico y sonoro<sup>200</sup>.

El Poema como inicialmente se mencionó, recurre a esta perfección establecida en la figura del Ruiseñor y la resurrección o el renacimiento a través del pavorreal, dos elementos que ponen en claro la figura del homenajeado como un poeta de perfección natural reivindicado o resucitado por los propios poetas del 27, cuya naturaleza es el cantar con la belleza: “facilísimo del pío”, como todos ellos afirmaron en diferentes ocasiones, a Góngora se le considero con el más alto grado de perfección poética, el modelo del ideal a seguir. Por ejemplo en su estudio Guillén afirma:

El lenguaje poético en Góngora es sin lugar a duda la culminación más genial y más extremada de esa tendencia entre todos los poetas modernos de Occidente. Para Góngora, la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático. Y la poesía, en todo su rigor, tolera simultáneamente varios grados. El poeta es siempre el mismo en alma y gusto<sup>201</sup>.

Guillén en su tercer verso, notifica al poeta barroco, que se le hace memoria y honra, “envía su memorial”<sup>202</sup>. La invitación al homenaje viaja y hay una descripción de la naturaleza, el río, como proceso de tiempo y continuidad pero hay un detalle muy barroco, es un río que se curva, no lineal como sería el discurso renacentista. Y a pesar de la distancia y el tiempo, “lejos, a un día”, el ave que es el alma y carmesí, color del honor de reyes está detenido en pleno cenit como el sol, a mediodía, en el momento exacto del día en que no se producen sombras, es decir el poeta barroco es la luz, no hay en este discurso ni oscuridad o penumbra que lo rodee de manera despectiva. El poeta está de pie, con

---

<sup>200</sup> J. Guillén. *Notas...*, 2002 p. 97 y 121

<sup>201</sup> J. Guillén. “Lenguaje poético Góngora” en *Lenguaje y Poesía*, 1983. p. 34-35, a modo de reflexión queda la posibilidad de que el enigma gongorino se deba a la gran riqueza del empleo de recursos retóricos como la construcción metafórica mitológica en diferentes niveles, uno de alusión directa o evidente en que nombra al personaje del mito, un segundo nivel más complejo en que por alusión indirecta nombra elementos que llevan a la construcción de una imagen de la que se deduce el mito: “Hurta un laurel su tronco al sol ardiente”, del *Polifemo*, octava XXIII que no es una imagen sino una alusión al mito de Dafne y Apolo y una tercera aún más compleja en que se alude al mito por inferencia de contextos a él relacionado, “Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,” para referirse a Afrodita y Venus de manera indirecta, ya que estas ciudades eran las que tenían templos dedicados a ambas diosas y hay otra forma de alusión que podría ser considerada como la cúspide del ingenio y la agudeza y que es la construcción de referentes mitológicos para generar una nueva interpretación del mito: “Era Acis un venablo de Cupido”, en que a partir del mito de amor de Cupido, ya no es el venablo ni de oro o de plomo, sino los personajes mismos quienes encarnan la función del venablo. Versos tomados de L. Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 1987.

<sup>202</sup> Es importante señalar que este verso al cotejar la edición de aniversario *Litoral*, Introducción e índices. España: Residencia de Estudiantes, 2007. confr. original de 1927 consulta virtual del Archivo Edad de Plata, Publicador de Revistas: residencia.csic.es. Al confrontar las tres ediciones se descubrió una errata en la preposición, el original dice “envía su” y en la edición de homenaje dice “envía se”; esta errata podría crear un problema de interpretación ya que; en el primer caso es una construcción normal del lenguaje pero en la errata, si se considera como válida, se hace una referencia directa a un fenómeno de desplazamiento sintáctico, que es aquel fenómeno de conmutación o cambio posicional generando por ejemplo la forma “diéronme” por “me dieron”, creando así una ruptura en el espacio de la conjugación con una ruptura sintáctica y un desplazamiento, lo que podría generar un error de interpretación. Por lo que es pertinente dejar señalada esta errata en la edición facsimilar de 2007.

honor, es el cenit de la vida o la primavera, la estación del amor, de los florecimientos, de la naturaleza latiendo vida, alegría y de ahí la perfección de la esfera que representa al universo completo, en todos sus aspectos y quizá por ello, el poema, cierra con una afirmación muy barroca a partir de una negación o contrario. “No responde nunca: Sí”. Verso que crea el sentido complejo de barroco y que no hay más certera descripción de esta complejidad que los versos de Sor Juana:

Este que ves engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores,  
es cauteloso engaño del sentido<sup>203</sup>.

Por lo que toda esta construcción de imágenes desplazadas es una sinestesia trazada con la elegancia de un engaño colorido como el mismo Guillén afirma al describir la poesía gongorina:

Poesía, por lo tanto, como lenguaje “lenguaje construido”. Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad en edificio de palabras. El impulso implícito en cualquier arte como tal arte ha llegado en las obras mayores de Góngora a su plenitud: “Simétrica urna de oro”; como afirma el verso final de una décima a Villamediana. Verso dividido en perfecta simetría<sup>204</sup>.

Guillén es puntual en esta cita en que resume no sólo su forma de comprender la poesía gongorina, sino también la lectura que como un poeta del siglo XX descubre y explora en el poeta barroco para dejar plasmados todos estos elementos en su poema de homenaje al poeta Cordobés. Y, al resaltar este “Cenit de una primavera”, al que recurre Guillén para referirse al canto del ave y al mismo tiempo a la poesía gongorina, los sustantivos cenit y primavera corresponden a dos realidades totalmente diferentes. Uno es un punto cardinal espacial y el otro es una de las estaciones climatológicas, pero el poeta los une y genera con ello un nuevo concepto poético, es decir una nueva realidad: la primavera tiene sus propios puntos cardinales. Esta doble significación, es por un lado; una forma de reinterpretar a la poesía gongorina y unirla a los ideales novedosos de los movimientos estéticos de principios del siglo XX. Así este poema conjuga y une ambas vertientes que podrían ser consideradas como antagónicas a simple vista pero que en realidad guardan estrechos vínculos poéticos. Retomando la misma imagen del canto del ave, Góngora a su vez usa una imagen un poco similar en el segundo coro de la soledad primera “El dulce alterno canto”, para referirse al intercambio amoroso pero sus imágenes están generando un discurso encadenado en los vv. 840 y vv. 843 – 845:

---

<sup>203</sup> S. Juana, “A su retrato” en *Obras completas. Lirica personal I*, 1951. p. 277

<sup>204</sup> J. Guillén. “Lenguaje...” en *Lenguaje y...* p. 38-39 y para ampliar al respecto se puede consultar A. P. Debicki *La poesía de J. Guillén*, 1973. p. 51-96 y J. Guillén. *Obra en Prosa*, 1999. p. 12-85 y A. Piedra. Intr. y ed. a J. Guillén en *Final*, 1989. p. 7-77

“no los hurtos de Amor, no las cautelas,  
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo  
El dulce alterno canto  
a sus umbrales revocó felices  
los novios del vecino templo santo”<sup>205</sup>.

Aquí la palabra canto alterno, no representa sólo la melodía sino su significado es la voz alterna de ambos amantes, los novios a los que el amor ha causado sus hurtos. Todo el coro es una encadenación de imágenes que subliman el encuentro, el amor, las promesas juradas y el encuentro nupcial con el que Góngora cierra magistralmente su soledad primera en sus versos:

de estrellas fijas, de astros fugitivos,  
que en sonoro humo se resuelven.  
Llegó todo el lugar, y despedido,  
casta Venus, que el lecho ha prevenido  
de las plumas que baten más süaves  
en su volante carro blancas aves,  
los novios entra en dura no estacada;  
que, siendo Amor una deidad alada,  
bien previno la hija de la espuma  
a batallas de amor campo de pluma<sup>206</sup>.

Un trabajo de múltiples significaciones que provocan imágenes y que leídos descontextualizadamente bien podrían ser imágenes de un buen poeta del siglo XX y esto fue precisamente lo que fascino a los poetas de la generación del 27, uno de los primeros fue precisamente Jorge Guillén y por eso, con su poema y su estructura, se confirma de manera tangible, las reflexiones expuestas y, hace un claro e inteligente eco con la tradición pero no la sigue a raja tabla, sino por el contrario, juega con las variantes y crean sus propias estructuras poéticas pero sin dimitir de las estructuras clásicas del todo, es decir, él reusa este espíritu de vanguardia de “abolir toda forma anterior”, pero en lugar de “abolir” lo que hace es “retomar para construir con lo ya construido, nuevas formas a partir de las formas anteriores”. Y en su poema las rimas están logradas de tal forma y que al evitar el encabalgamiento abre la posibilidad de varias lecturas y el lector sabe que se encuentra leyendo un poema del siglo XX, no del siglo XVII, ya que al hacer estas variaciones lo que logra es dejar atrás esa sensación de antiguo en el discurso poético a lo que se oponen claramente todos los jóvenes artistas de las vanguardias, incluidos los poetas de la generación del 27.

---

<sup>205</sup> L. Góngora. “Soledad I. vv. 841-845” en *Soledades*, 1990. p. 111

<sup>206</sup> Góngora. “Soledad I, vv. 1082-1091” en *Soledades...*, p. 120

Finalmente es oportuno reiterar como la lectura que dan de Góngora no es para trasladarse al barroco, sino apropiarse y traer al poeta barroco a su momento histórico y al reivindicarlo, releerlo, reeditarlo, lo que es modernizarlo y a partir de que la imagen gongorina o su metáfora, no es la construcción de una imagen poética simple sino toda una estructura de la cual se genera la metamorfosis de los significados y simbolizaciones más profundas, es una recreación o nueva creación de sentidos en el lenguaje poético y esto es lo que precisamente vuelve moderno a Góngora. Ya que mientras el renacimiento recrea modelos de perfección y establece las reglas áuricas de la proporción; el barroco las modifica, captura no sólo el instante sino mira de otra forma, observa la luz y su transparencia pero también valora y considera el contrapunto, el contrario, la fealdad, lo grotesco, la opacidad y la sombra y es a partir del juego de ambos, que surge el equilibrio, es un giro en las imágenes que generan símbolos y nuevas interpretaciones.

De esta forma, el lenguaje da voz a la belleza y a la fealdad que se unen en una estética de lo grotesco o la monstruosidad, porque es Góngora y los barrocos quienes preferirán darle voz a la monstruosidad en *la fábula de Polifemo y Galatea* donde el monstruo es quien lleva la voz cantante, no Galatea, ni Acis. Porque lo que hace el barroco, es cambiar el punto de vista para que lo que estaba oculto sea revelado, y es a partir de un proceso de descubrimiento, que ilumina aquello que permanecía escondido a la mirada. Es como el barroco genera una nueva visión y estética de agudeza e ingenio en el siglo XVII; los poetas del 27 recuperan este espíritu, en que la encrucijada del tiempo y pluma, confronta lo clásico con lo moderno, la poesía tradicional unida a la poesía pura y este aparente breve poema es en realidad un emblema del pensamiento, por lo que se debe de considerar como la piedra angular de la generación del 27, ya que logró crear un perfecto ejemplo de equilibrio entre dos tiempos literarios unidos por la palabra con la sensibilidad de la creación pura, por lo que para concluir, Guillén fue absolutamente consciente de su labor, tal y como lo afirmó él mismo en su propia teoría poética:

Un nivel: los dos cabos del verso en una sola línea recta. La lengua se somete a una voluntad de constructor que va no sólo edificando sino creando una obra de poesía. Y la poesía se desenvuelve con holgura y fluidez de segundo grado. El oído se acostumbra a estas armonías que, en efecto, sí lo son, acordes a una nueva naturalidad. Naturalidad relativa y por excepción, que no puede prevalecer e incorporarse al futuro de la lengua, sólo sensible a los enriquecimientos de vocabulario, hostil en definitiva a este circo de la sintaxis. Pero Góngora, y sólo él, ha logrado sacar partido artística y poéticamente fecundo de este laborioso forcejeo<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> J. Guillén. "Lenguaje...", en *Lenguaje y poesía...*, 1983, p. 42

## II.1.2 IN MEMORIAM ¡VIVA DON LUIS!

### NOCHE EN URNA DE EMILIO PRADOS

- La ciudad se desgrana de vidrios y faroles.  
El jardín se destila en delgadas palmeras.  
Las pisadas descalzas del reloj, en la torre  
laten acompasando la esponja con la estrella.
- 5 Clavan las barandillas en la sombra sus peines.  
La jaula del pañuelo se oculta en la ventana.  
Brújula y abanico bajo el sueño se mienten,  
y negándose, cruzan de barco a flor sus cartas.
- 10 Los pájaros se vierten detrás del horizonte  
y desnudos de pluma, descansan del milagro;  
la voz muda del miedo sus quejidos esconde,  
tras las altas campanas sin lengua, del espacio.
- Su torneo, los tiempos, luchan en contrapuesta,  
sobre negros veleros ginetes bergatines,  
15 y en sus manos la lanza –la grimpola por seña-  
por un guante de luna, para el agua, compiten.
- ... cuatro esbeltos luceros se llevan muerto al viento  
tendido sobre el eco, como un pálido junco,  
y el agua, busca ausencias para sus finos duelos,  
20 ocultando en reflejos sus transparentes lutos.
- Queda el alma del viento en pena y en olvido  
bajo la madrugada, llenando caracolas.  
Pulimentan la piedra los pinceles del frío  
y el fósforo resbala hueco sobre la hora.
- 25 Cuerpo en pena del alma, una sombra en el muelle,  
razonando sigilos resbala en la penumbra,  
hurta su mercancía al sueño, se detiene,  
se ausenta, y vuelta al pensamiento en él la oculta.
- Ahueca sus caudales, y en cáscara de barco  
30 se le va el corazón por mapas de recuerdos,  
-pirata de albedríos, por él mismo apresado,  
en alta mar del ancla sin cadenas del cielo.
- Termina su viaje el sueño, se deslía,  
y su botín de lunas y perfiles ordena.  
35 La sombra, fecundada, el rumbo de la huida  
halla al fin, y ocultándose, libre al milagro deja.
- (tránsito)
- Desclávase la noche de la pared helada  
que sostuvo sus brillos en silencioso encuentro.  
Derrámase en el blando recinto azul del alba  
40 que aguardaba tendida su mansa flor de tiempo.
- Y los duelos del agua, tuércense en alegrías,  
solución a su asunto jeroglífico hallado.
- Perfuman la memoria recordando armonías  
y la caja del luto cambian por cristal claro...
- 45 La ciudad desgranada oculta sus faroles.  
El jardín renacido deshila sus palmeras.  
Abrochan su flor blanca el reloj en la torre,  
y en su playa se olvida la esponja de la estrella...<sup>208</sup>

<sup>208</sup> E. Prados, "Noche de urna" en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 48-50



## NOCHE EN URNA DE EMILIO PRADOS

Goza cuello, cabello, labio y frente  
Antes que lo que fue en tu edad dorada,  
Oro, lirio, clavel, cristal luciente,  
No sólo en plata o viola truncada  
Se vuelva, mas tú y ello juntamente  
En tierra, en humo, en polvo, en sombra,  
en nada...

L. Góngora

Emilio Prados, es una de las figuras enigmáticas de la generación del 27<sup>209</sup>, su labor como fundador y editor de la imprenta sur y *Litoral* junto con Altolaguirre en 1926, los convirtió en el pilar editorial que permitió publicar a toda la generación del 27. En su labor como editor, Prados generó nuevas formas de comprender y leer el trabajo poético y dotó a la poesía con un carácter más ágil, vivo y efímero, a través de la publicación de revistas y con la imprenta sur se creó un punto de encuentro que ha dejado una huella perenne en la literatura hispánica del siglo XX. Sus ediciones permiten conocer el pensamiento y los ideales de artistas, poetas, músicos y pintores que conformaron todo un movimiento artístico.

Los actos creativos de la generación del 27 incursionaron innovando en la página impresa al jugar con la tipografía y la distribución de los blancos, en sus ediciones, cada poema posee su propia caja de edición incluida una tipografía específica para cada texto, como se coteja en el índice de la

---

<sup>209</sup> Si algo distinguió a la generación del 27 fue los estrechos lazos de amistad y fraternidad que todos ellos mantuvieron toda su vida, a pesar de las diferencias, el tiempo o incluso el exilio. En mucha de la correspondencia entre ellos es claro el entusiasmo y afecto que sienten por Emilio Prados. La obra de Prados se ha mantenido en un segundo plano junto con la de Altolaguirre, en algunos estudios como el de Revenga que los coloca en un apartado titulado “los otros poetas del 27”, D. Revenga. *Panorama crítico de la generación del 27*, 1987. p. 265-269. D. Alonso en su estudio de *Poetas españoles contemporáneos*, 1978, no incluye a Prados e incluso Antonio Carreira, señala este problema en la entrevista por la presentación de su obra completa editada junto con C. Blanco Aguinaga. E. Prados: *Obra poética completa*, 1999. Tomado de *El País, Cultura*. 14 diciembre de 1999. cultura.elpais.com. Es importante señalar que las ediciones de la poesía de Prados fueron los materiales más difíciles de rastrear para el presente estudio y por lo cual se trabajó con: E. Prados. *Jardín Cerrado (Nostalgias, sueños y presencias)* prologado por J. Larrea, 1946. E. Prados. *Memoria del Olvido*, 1991. E. Reina. *Hacia la luz simbolización en la poesía de Emilio Prados*, 1988. T. Segovia. *Sobre exiliados*, 2007. p. 221-244. J. Valender y G. Rojo. *Poetas del Exilio Español*, 2006. p. 173-186. Es pertinente aclarar que en las correspondencias editadas de Aleixandre, Salinas y Guillén sólo llegan a mencionar a Prados de manera breve, sin embargo; Aleixandre en sus cartas dirigidas a Prados, nos permite ver una amistad entrañable, como la carta 11 julio 1944 en que Aleixandre escribe a Prados: “¡Cuánta vida, querido Emilio, Emilio bueno y constante, Emilio silencioso, Emilio sabio y piadoso y humano hasta morir! ¡Cómo estás, Emilio querido?”. V. Aleixandre. *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, 2001. p. 173. Y a pesar de la ausencia de Prados en los estudios que se han hecho, su labor como editor e impresor de la generación del 27 es una pieza clave para vislumbrar el inicio de la trayectoria literaria de la generación del 27 y su impacto en la lengua hispánica.



edición de *Litoral* de 1927, la cual incluye dibujos, pinturas e incluso una partitura de música<sup>210</sup>. Estas ediciones fueron el punto de partida para varios miembros de la generación de 1927 y el referente de tertulias y recitales:

La generación coetánea del cine, fue precisamente, la famosa generación del 27, que tomó productivamente conciencia de su sincronía con el nuevo arte. El cine era joven, tanto como los escritores que habían nacido con él y que lo admiraban. Por eso pudo leerse en el editorial del número monográfico de la *Gaceta Literaria* dedicado al cine, en octubre de 1928: “Nuestra juventud nos exime de justificar nuestros entusiasmos. Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro. Él es un poco nosotros.” De todas las artes que aquellos escritores habían conocido, sólo una no les preexistía, sino que había crecido a su vera y había ido construyendo su lenguaje ante sus ojos. Era una buena razón para el idilio justificaba el diagnóstico categórico que emitiría Arconada en su entrevista para *Popular Film*: “El cine es la expresión de lo moderno”. El amor al cine formaba parte, claro está, de la modernolatría de aquellos días, un culto de raíz futurista que quedaría seriamente dañado a partir de la crisis económica de 1929, como resultó palmario en *Poeta en Nueva York*, de Lorca<sup>211</sup>.

La modernidad es el punto de partida del cambio de expresión que distinguirá a la generación del 27 con las generaciones anteriores como el 98, los románticos o modernistas. Para los poetas del 27, la poesía inicia sus primeros pasos con otra forma de concebir al poema como una obra completa y cerrada en sí misma, como si fuese una pieza de escultura o pintura única, y en la cual los versos dan diferentes puntos de vista e interpretación, con la cual, el lector va más allá de ser sólo un observador y se convierte en parte de la creación en la que debe participar y formar parte de la obra, no sólo al interpretarla, sino completarla desde su individual y personal punto de vista, produciendo una co-creación o lo que será conocido como una expresión del “arte por el arte”<sup>212</sup>.

Por ello, *Litoral* y la Imprenta Sur al brindar su apoyo para la impresión de revistas, ediciones que fundaron los poetas del 27 se convirtió en la referencia obligada para comprender el génesis literario, tanto de la generación del 27 y muchos otros poetas de principios del siglo XX en España, tal y como aclara Díez de Revenga:

---

<sup>210</sup> *Litoral*, edición facsimilar con los dibujos de Villa, Picasso y la partitura de M. Falla. Biblioteca Nacional de España: [edaddeplata.org/revistas\\_edaddeplata](http://edaddeplata.org/revistas_edaddeplata)

<sup>211</sup> R. Gubern. *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*, 1999. *Gubern: Paris-Journal*, 6 de abril de 1923, en *Cinéma*, de R. Desnos, 1966, p. 95 y *La Gaceta Literaria*, Núm. 43, 1 oct. de 1928. p.1 [edaddeplata.org/revistas](http://edaddeplata.org/revistas)

<sup>212</sup> “Arte por el arte, se hace referencia a la teoría estética en la cual la obra artística posee un valor intrínseco, independientemente de su alcance ideológico, social, religioso, o de cualquier otra expresión creativa. Se difundió con fuerza a finales del siglo XIX, principalmente en Francia, Italia e Inglaterra”, definición tomada de: G. Fatás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, 1995. p. 30

Tan interesante o más que *Verso y Prosa* es *Litoral*, cuya belleza y plasticidad de conjunto destaca en primer lugar. Para Cosío es la “lanzada con más rumbo de todas las revistas del momento”. Por suerte para el lector actual se dispone de una magnífica edición facsimilar editada en 1972, en donde se aprecia la calidad de las ilustraciones. La revista estuvo dirigida por Prados y Altolaguirre, llevaba el significativo subtítulo de “Poesía, Música y Dibujos” y su número inicial apareció en noviembre de 1926. Su último número en España, el número 9, fue publicado en 1929, ya que tuvo continuación en México en 1944, segunda época durante la cual sólo aparecieron tres números. Colaboradores plásticos como Picasso, Palencia entre otros realizan verdaderas maravillas incluso a todo color, en un alarde tipográfico verdaderamente avanzado para su tiempo. Junto a éstas, colaboraciones musicales de Manuel de Falla y su musicalización del soneto “A Córdoba”, en el número triple del homenaje a Góngora. Ni que decir tiene que los principales colaboradores de la revista son los poetas del 27 en pleno, así que todos aquellos de inquietudes similares. *Litoral* tuvo también una biblioteca paralela en la que publicaron sus primeros libros algunos de los jóvenes escritores, entre quienes merecen ser mencionados García Lorca con *Canciones*, Rafael Alberti con *La amante*, Vicente Aleixandre con *Ámbito* y Luis Cernuda con *Perfil del Aire*<sup>213</sup>.

La labor de Emilio Prados como editor fue verdaderamente espléndida; en su trabajo poético los críticos han considerado que su poesía no alcanzó la magnitud y la difusión que otros de sus compañeros como lo fueron Lorca, Alberti o Aleixandre, sin que esto signifique que su trabajo creativo tuviese menor calidad. Lo que influyó para dejar el trabajo poético en un plano más discreto fue la propia personalidad de Prados por su carácter más reticente y reservado con su creación como Carreira lo comenta en la presentación a la obra de Prados, editada y publicada para el centenario del Poeta, afirmando:

Un escritor que sale del semilimbo. Poeta prolífico (publicó 15 libros), prácticamente no se dedicó a otra actividad; muy comprometido con la causa republicana, exiliado a México tras la guerra civil y generoso con sus colegas, a los que publicó desde la revista *Litoral*, que salía de su imprenta, Emilio Prados ha sido el gran ausente en el campo literario, en el que ingresó tarde. Y no porque fuera un poeta menor. “Muy al contrario, es una figura central, por su obra y por su labor editorial para con sus colegas. Pero su poesía contenía una gran carga metafísica, más allá del lenguaje y que cualquier manipulación destruye. Él dijo en verso lo que no se podía decir en prosa, algo que no se podría decir de Alberti o Guillén”<sup>214</sup>.

Según Antonio Carreira, responsable de la edición de Prados junto a Carlos Blanco Aguinaga, que publicaron en México en 1975-1976 lo que hasta hoy era la única publicación completa del autor de *Jardín cerrado*. Fue gran amigo de Lorca y Altolaguirre, incluso de Cernuda, quizá el más difícil de esa generación, fue editor de Lorca, Bergamín y de los primeros cuadernos de Alberti y Cernuda, y aun así sobre Prados se extendió un manto de silencio, sólo roto por unos poemas que vieron la luz en 1958. Entre los poetas que ejercieron la crítica y que apreciaban su poesía, como Dámaso Alonso, Diego y Guillén, no hablaron de Prados o hablaron poco ya que consideraban su poesía inabordable desde el punto de vista crítico y difícil de descifrar y, según Carreira, era y será muy minoritaria, su parentesco

<sup>213</sup> F.J. Díez de Revenga. *Panorama...*, 1987. p.46-47

<sup>214</sup> A. Carreira y C. Blanco Aguinaga eds. *Poesías completas* de Emilio Prados, 1999. Reedición de Prados. *Poesías Completas*, 1976. Tomado del *El País*, cultura. 14 diciembre de 1999. Cultura. cultura.elpais.com

se remite a corrientes filosóficas poco familiares en España: presocrática, panteísta y deudora de Spinoza, además de que cayó sobre la obra de Emilio Prados la losa de la dictadura franquista, aunque, que se sepa, él no se quejó de esa especie de conspiración silenciosa, por el contrario Carreira considera que era muy autocrítico y el hecho de que fuera una poesía difícil le hacía sentirse inseguro sobre si expresaba lo que él quería, porque lo que ansiaba transmitir no cabía en palabras. Hasta los títulos de los poemas encierran un enigma: La piedra escrita, circuncisión del sueño, río natural...<sup>215</sup>

Ante Emilio Prados se encuentra por un lado, con el editor que servirá de soporte y difusor de la poesía de toda la generación de 1927 que lo coloca como una de las grandes figuras claves para el desarrollo del homenaje al editar el número triple en honor a Góngora<sup>216</sup>. Por otro lado, en el sentido poético, señala Carreira el auto juicio es claro, como también lo confirma Díez de Revenga en su estudio sobre la generación del 27 deja a Prados en el área marginal bajo el apéndice de “otros poetas de la generación del 27”<sup>217</sup>:

Las causas por las que Emilio Prados no es un poeta tan conocido como los restantes de la generación hay que buscarlas en la constante tendencia al aislamiento que caracterizó su vida y que ya se refleja en las condiciones en las que participa en la primera Antología de Gerardo Diego (1932) y su exclusión en la segunda (1934). Los investigadores que más han hecho por Prados, Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, tratan, al publicar la excelente edición de sus difíciles Obras Completas, de paliar ese desequilibrio respecto a sus compañeros de grupo, al tiempo que son conscientes de las causas de este notable desconocimiento del poeta: porque su poesía de madurez, casi toda la escrita en México, resulta a menudo hermética y además, apenas se ha difundido en España; porque a su a veces magnífica poesía social y política de los años treinta y de la guerra civil ha corrido la suerte de casi toda la poesía política y social de aquellos tiempos; porque durante su primera época (1923-1929), cuando sus compañeros de generación –a quien él editaba en *Litoral*– se habían dado ya a conocer ampliamente, él prefirió muy poco de lo que escribía (1971, I, XI). La consecuencia, desde este punto de vista, no se hace esperar y el resultado bibliográfico es tan escaso que aún hoy nos sorprendemos de la poca atención recibida por su poesía, por tantas razones valiosa<sup>218</sup>.

---

<sup>215</sup> *El País*, Secc. Cultura. “Carreira: La obra completa de Prados descubre al gran desconocido del 27. Editada por primera vez en España su poesía”, 14 dic 1999. cultura.elpais.com

<sup>216</sup> Emilio Prados junto con Manuel Altolaguirre fundaron en 1926 la imprenta Sur y con ella surgió la revista *Litoral* con la participación de toda la generación del 27. La primera época editó nueve números entre 1926-1929. La segunda época, en el exilio, contó con tres números editados en México en 1944. La tercera época que ha mantenido diferentes periodos de manera ininterrumpida hasta la actualidad resurgió en 1968 como una revista de cultura editada en Málaga y más recientemente en Torremolinos y con acceso a algunos materiales de forma digital. edicioneslitoral.com. En el año 2000 el periódico *El País* hace referencia al hallazgo de la imprenta de Prados en un estacionamiento de Málaga, al parecer la máquina se perdió durante una exposición y actualmente ha sido restaurada y forma parte de la colección del Museo de la generación del 27 y se ha vuelto a emplear para ediciones de lujo. Tomado de *El País, Cultura*, 13 febrero 2000 y 10 mayo 2000. cultura.elpais.com

<sup>217</sup> F. J. Díez de Revenga. “Otros poetas de la generación del 27” en *Panorama...*, 1987. p. 263-268

<sup>218</sup> Revenga. *Panorama...*, 1987. p. 265-266

El carácter hermético en la obra de Prados se genera entre la vinculación e influencia del movimiento surrealista, con su propio trabajo poético, el cual presenta elementos que reflejan un intento de unión entre la escritura y la concepción de la experiencia del ser; un ser que puede ser parte del sueño a otra realidad o sobre-realidad, y que es el punto en que inician los ideales del surrealismo; pero Prados lo confronta con la realidad al partir de otro extremo, estar en el mundo, una realidad aparente; en la cual, la mirada del poeta se transforma y convierten en otra construcción que da certeza a lo que está más allá y que bordea los linderos de la imaginación:

Los pájaros se vierten detrás del horizonte  
y desnudos de pluma, descansan el milagro...

Una confrontación del sueño, imaginación o percepción y la realidad tangible de lo cotidiano es el rasgo que identifica la poesía surrealista de Prados, en la cual, las formas no se deforman sino se transforman en otras verdades que confrontan al mundo del poeta, quien a manera de evasión crea un mundo poético propio, independiente y autónomo al que los críticos han llamado hermético. Prados en sus versos genera una transformación de una realidad que se va decantando desde la densidad del espíritu y que hizo que Lorca lo llamará “poeta de pesimismo cósmico”. Prados logra remontarse a la levedad de la imagen poética de la alusión a lo natural y etéreo como el agua, uno de los elementos más trabajados por el poeta en toda su obra.

¿Tanta luz? ¿tanta muerte? ¿tanta rosa en el día?... (Curva el sol sobre el tiempo sus llamas de sortija.) Encadenado el mundo a su exacta medida, tanto debe a su fuego como a su sombra viva [...]	La noche, en cambio, tiene al sol bajo sus aguas. Sus páginas oscuras viven deshabitadas <sup>219</sup> .
---	--

Sus versos son una forma de generar una cosmogonía poética en la que las transformaciones se dan dentro de un mundo aparentemente habitual pero que se vuelve extraordinario ante la mirada del poeta, ya que tras la imagen añade otra mirada al generar confrontaciones a la lógica, “encadenado al mundo tanto debe a su fuego como a su sombra viva” “la noche tiene al sol bajo sus aguas” “páginas oscuras viven deshabitadas” o en Noche de Urna el poeta forma antítesis como “la voz muda de miedo de una lengua del espacio”.

---

<sup>219</sup> A. Ramoneda, *Antología poética de la generación del 27*, 1990, p. 291

Estas imágenes que confrontan el mundo cotidiano, que se trasmutan es la expresión más clara del surrealismo en la obra de Prados, pero hay que tener cuidado, ya que, en su transformación quedan intactas las raíces de las cuales procede el poeta y su poesía; en su obra no hay una abolición de la historia sino un recrear la historia con un nuevo punto de vista que le dé un nuevo aire e interpretación en la imagen:

Predominio de la metáfora. Era natural que en una poesía que aspiraba a deformar la realidad, a eludirla, la metáfora dejara de ser un componente, entre otros, del poema, para convertirse en su espina dorsal, en una misma razón de ser. Conocida es la definición de Ortega: “La poesía es el álgebra superior de las metáforas”. Los vanguardistas las prodigaron hasta la saciedad, innovando muchas veces con ingenio y fortuna. Ninguno tan ingenioso y afortunado como Gómez de la Serna cuya greguería no es otra cosa que una metáfora. Desde Góngora, nadie le igualó en inventiva. Estos son los dos maestros -próximo y remoto- de la generación de 1927. Ya mucho antes de esta fecha, sostenía Marinetti que la “poesía ha de ser una sucesión ininterrumpida de imágenes”. En esto tuvieron de acuerdo todas las tendencias, y una de ellas tomó el nombre de “imaginismo”. Para los ultraístas, la imagen y la metáfora eran los “más puros e impecaderos elementos” del poema<sup>220</sup>.

En 1927, los ideales del surrealismo están en absoluta ebullición y aún faltan por definirse muchos de sus elementos<sup>221</sup>, Bretón publicó su primer manifiesto surrealista,<sup>222</sup> el que puntualiza y reflexiona sobre la realidad, la definición misma del surrealismo, o de la “suprarrealidad” así como la referencia a un “pensamiento hablado” o “escritura del pensamiento”, pero aún no ha acuñado los términos surrealismo o escritura automática<sup>223</sup>. Bretón afirmaba que el mundo de la lógica ha retirado a la imaginación, cuando en realidad, “sólo la imaginación da cuenta de lo que puede ser”<sup>224</sup> para enfrentar los procesos del pensamiento científico como una clara postura del arte ante el racionalismo:

---

<sup>220</sup> V. Gaos, “Introducción” en *Antología del grupo poético de 1927*, 2013. p. 29

<sup>221</sup> El tratado del surrealismo y la pintura de Bretón será publicado un año después, en 1928. El primer manifiesto del surrealismo se publicó en 1924 por lo que la pertinencia nos indica que, las ideas trabajadas en este análisis se concentren exclusivamente en las ideas del surrealismo del primer manifiesto. El segundo manifiesto es de 1930. A. Bretón. *Antología (1913-1966)*, 2004. p. 35-55

<sup>222</sup> Á. González García y et al. “XIV Surrealismo” en A. González García. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, 2009. p.389-510

<sup>223</sup> El mecanismo de creación automática fue utilizado por primera vez por Breton y Soupault en textos en colaboración y publicados en 1919, en la revista “Litérature” y al año siguiente, en el libro “Campos magnéticos”. Desde entonces ha sido utilizado por los poetas surrealistas, que lograron los más diversos resultados, y un tono absolutamente personal cuando se trató de poetas auténticos. La “revelación” reside en la importancia del automatismo o técnicas similares de imaginación desbocada. Si un texto automático es simplemente una acumulación de material inconsciente, puede interesar como documento o como material de interpretación para la psicología profunda, pero sólo si tiene carácter de revelación, si resulta “iluminador”, adquiere grandeza poética y trasciende del mundo peculiar del individuo que lo crea. El poeta utiliza los productos surgidos espontáneamente en el automatismo ordenándolos posteriormente según las necesidades del poema. Breton mismo reconoció la necesidad de una organización del material automático con vistas al poema. A. Pellegrini. *Antología de la poesía surrealista*, 2006. p. 25-26

<sup>224</sup> Bretón, “tratado surrealismo” en *Antología...*, 2004. p. 38

Vivimos todavía bajo el reino de la lógica. Pero los procedimientos lógicos en nuestros días, ya no se aplican sino a la resolución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto que sigue estando de moda sólo permite considerar hechos que dependen estrechamente de nuestra experiencia. Los fines lógicos, en cambio, se nos escapan. Inútil añadir que a la experiencia misma se le han asignado sus límites. Da vueltas en una jaula de la que es cada vez más difícil hacerla salir. Se apoya, también ella, en la utilidad inmediata, y está custodiada por el sentido común. Bajo la capa de la capa de la civilización, bajo el pretexto del progreso, se ha llegado a excluir del espíritu todo lo que puede tildarse a tuertas o a derechas de superstición, de quimera; a proscribir todo modo de investigación de la verdad que no esté conforme con el uso<sup>225</sup>.

Una construcción poética que irá forjando no sólo el pensamiento surrealista y de otras vanguardias, sino incluso mucho del arte que heredará estos ideales estéticos. El retorno al símbolo es una afrenta directa a la lógica científica, invertir los sentidos y las formas, cambiar los colores habituales, romper el trazo esperado para generar en la obra un universo absolutamente independiente del mundo que habita y situado más allá de sus propios linderos lógicos porque sólo el poema en sus límites establece sus códigos de interpretación o creación y éstos quedan circunscritos a la obra misma. Al comprender este postulado, se obtiene una llave que abre una ventana para comprender las manifestaciones del arte en el siglo XX. Su contexto no es el contexto de la realidad en que se desarrolla sino que su contexto se rige por los elementos de la obra misma a partir de la imaginación y creación del artista, válidos sólo en la obra.

Es por esto que cada poema que conforma el homenaje a Góngora debe ser estudiado en su propia individualidad y dentro de los códigos que el mismo texto genera, es posible intervenir la obra porque los elementos para su codificación están dentro del texto mismo, hay que visualizar cada poema como un universo, completo, complejo y atender a sus propios esquemas para descifrar sus construcciones que involucran al lector como una forma de co-creación del discurso, no sólo para comprender la obra sino para formar parte de ella, a partir de la posibilidad que permite la propia obra como un acto creativo de lectura y reinterpretación poética. Paradójicamente no es posible un desciframiento absoluto, pero sí el acercarse a sus procesos imaginativos originales porque el texto posee múltiples capas, cada una de ellas con su propio esquema de interpretación lo que da pie a otra comprensión, a manera de un laberinto que el lector recorre y descifra.

La obra experimental y vanguardista de principios del XX no está buscando transmitir un solo mensaje sino crear sensaciones y emociones; es una obra que se ha concebido como un ser vivo en pleno proceso de existencia y expresión y en la cual, el lector- espectador pasa a formar parte como un co-creador, sin ser necesariamente el destinatario último de la obra misma, sino sólo una parte de un

---

<sup>225</sup> Bretón, "tratado surrealismo"..., p. 39-40

nuevo proceso creativo que la conforma, y por ello, cada lectura genera matices derivados de una comprensión individual que hacen de cada lectura un nuevo poema único. Este aspecto muestra la forma en que leyeron y atendieron a su vez, la obra gongorina y cómo fue que reinterpretaron al barroco desde esta mirada experimental y el porqué de su fascinación del trabajo de la imagen que la leyeron desde una perspectiva más surrealista que académica o clásica.

Aquí se encuentra la clave para comprender como el espíritu poético de Góngora y el barroco creó puntos de interrelación en la poesía de la generación del 27 y los ideales de la poesía pura, vltra y surrealista. La forma en que apreciaban y expresaban su mundo circundante e imaginario y que unió al poeta gongorino con los poetas de la vanguardia, aun cuando las perspectivas e intenciones fuesen totalmente divergentes entre ellos; porque cada cual concibió y generó un discurso poético desde sus propios referentes y con los ideales estéticos que les eran afines y por ello, este punto de encuentro es aún más relevante si se reflexiona en la unión de tiempos que se dio entre el mundo clásico, renacentista, barroco con el mundo moderno que se fundieron desde diferentes miradas, enfoques de ideales estéticos tanto barrocos como de vanguardia simultáneamente. Hay una característica que se vuelve evidente en Prados y es la transparencia del referente gongorino, lo que no en todos los textos de la generación se podrá rastrear tan fácilmente, ya que cada poeta presenta textos que generan diferentes matices o grados de opacidad y transparencia, en los cuales a mayor transparencia a un discurso gongorino se convierten en proporcionalmente opacos al discurso de vanguardia y viceversa, a mayor transparencia del discurso de vanguardia se crea una mayor opacidad al discurso gongorino<sup>226</sup>. Esta convergencia y mayor transparencia a lo gongorino queda plasmada en el homenaje de Prados, “Noche de Urna”.

La generación del 27 comprendió a Góngora y su trabajo con la imagen como una metáfora surrealista, la cual rompe con la lógica; por ejemplo: “las pisadas del reloj” del poema “Noche de Urna” de Emilio Prados<sup>227</sup> en Góngora se encuentra una imagen similar al tiempo como pisada en el vv. 49 de la soledad primera: “entre espinas crepúsculos pisando”<sup>228</sup>, aun cuando cualquiera de ambas parecieran romper una idea lógica de realidad, a partir del contexto externo de la obra, en ambos casos, lo que se encuentra, es una imagen construida al unir dos realidades que habitualmente no

---

<sup>226</sup> Como reflexión marginal hay que señalar una ausencia de la interpretación o recreación o incorporación de personajes mitológicos clásicos como lo hace Góngora, no sólo en la obra de Prados sino en general en toda la edición de homenaje a Góngora de Revista *Litoral*, 5-7, 1927, aunque el que no exista esta incorporación evidente no implica un desconocimiento de la mitología. El único que tiene un intento claro de incorporación mitológica es Lorca en su Soledad Insegura inconclusa pero que no forma parte de la edición de homenaje.

<sup>227</sup> *Litoral*, 5-7, 1927. p. 48-50

<sup>228</sup> Góngora. “Soledad primera” en *Soledades*, 1990. p. 78

estarían unidas pero que establecen dentro de sí mismas una lógica absolutamente concreta. Las pisadas del reloj remiten a las manecillas en su movimiento, como la luz de la tarde con sus crepúsculos marca también ciclos de tiempo que modifican la iluminación de la vegetación. Sin embargo; lo importante de la obra no es la codificación del sentido del texto sino generar en el lector una sensación a partir de elementos que rompen su habitual forma de pensar, o como el mismo Bretón comentó: “No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen, más poder emotivo y realidad poética tendrá”<sup>229</sup>. Emilio Prados genera en su propia poesía cargada de símbolos un trascender de los sentidos que son generados desde el sueño y una imaginación contradictoria del propio poeta. Elementos en que predomina la naturaleza y, con la cual, crea estructuras herméticas, los objetos personificados obtienen una corporeidad y generan acciones: “el reloj que camina, la ciudad que se desgrana, el jardín que destila”. Es en este trastocar de la percepción que Prados da voz a su poesía con un aliento que observa como testigo su propio desdoblamiento, sus símbolos expresan una nueva naturaleza y permite ver las dos vertientes que le influyen, Góngora y Bretón, quien en su primer manifiesto define:

SURREALISMO: sustantivo, masculino, Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO, los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. [...]

Por el momento parece que los antes nombrados forman la lista completa de los surrealistas, y pocas dudas caben al respecto, salvo en el caso de Isidore Ducasse, de quien carezco de datos. Ciertamente es que si únicamente nos fijamos en los resultados, buen número de poetas podrían pasar por surrealistas, comenzando por el Dante, y, también, en sus mejores momentos, por el propio Shakespeare. En el curso de las diferentes tentativas de definición, por mí efectuadas, de aquello que se denomina, con abuso de confianza, el genio, nada he encontrado que pueda atribuirse a un proceso que no sea el anteriormente definido<sup>230</sup>.

Bretón reconoce la dificultad y reflexiones que ha tenido que enfrentar para definir al “surrealismo”, y en su manifiesto consideró como poetas surrealistas a Dante, Petrarca entre muchos otros pero omitió

---

<sup>229</sup> Tomado de *Nord-Sud*, mzo 1918. p. 46. y “L’image”, Nord-Sud, 13 marzo 1918. Citado por R. W. Greene, en *The poetic theory of Pierre Reverdy*, 1967, p. 29

<sup>230</sup> A. Bretón. “Primer manifiesto surrealista”, en A. González García. *Escritos de arte...*, 2009. p. 398-399



a Góngora. El observa en estos poetas antiguos con la mirada de la innovación en la expresión poética que se sostiene en la “imagen inaudita”. Y este punto de coincidencia en la creación es lo que mejor aclara la unión que Prados establece con Góngora. Ahora bien, hay que considerar que el surrealismo en Francia bajo la autoridad de Bretón, aceptaba y expulsaba miembros, autorizaba o no grupos pero se mantuvo al margen de España que interpretó y vivió desde otra perspectiva al surrealismo, gozó de mayor libertad para interpretar y esto permitió que surgieran obras como “El perro andaluz” de Buñuel, o la obra de Dalí:

El mismo mes que, se produjo la conferencia de Louis Aragon sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes, André Breton había dado otra precursora en noviembre de 1922 en el Ateneo de Barcelona. Estos datos resultan muy relevantes cuando se bucea en los orígenes del surrealismo español. La memoria de los protagonistas de este movimiento es más difusa. La cuestión de acotar el censo del surrealismo literario español resulta controvertido, por lo menos desde que Guillermo de Torre escribió lapidariamente que su “existencia en las letras españolas más que dudosa”, diversos estudios avalan que existió, efectivamente, un surrealismo español –e incluso un arrabal suyo contaminado por sus efluvios-, aunque apareciera diferenciado en muchos rasgos del movimiento francés. Según el temprano estudio de Bodini, las cuatro figuras centrales del surrealismo literario español fueron Larrea, Aleixandre, Alberti y Lorca.

El caso de Cernuda lo considera especial. Curiosamente omite a Hinojosa, quien según testimonios tan autorizados como el de Alberti sería el único escritor español surrealista legítimo. Y ahora se conoce mejor la obra literaria de Buñuel y de Dalí, su exclusión parece inaceptable. [...] El grupo de Málaga fue también importante, vinculado a la revista *Litoral*, que apareció en 1926, dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, aunque los dos últimos números lo fueron por Hinojosa. En su órbita se movieron también Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. El grupo surrealista malagueño, que era muy cinéfilo, acudía a las proyecciones, según J. F. Aranda, como un “ritual de grupo”, que hace pensar en las gozosas veladas cinematográficas de los jóvenes Breton y Jacques Vaché en Nantes. “No iban a ver una película –escribe Aranda-, sino determinados planos de ella, y volvían una y otra vez para recoger las imágenes que ellos habían decidido que eran surrealistas, como también les pasó a los de París. Un primer plano de un pie desnudo les ponía casi en trance, por sus implicaciones fetichistas”. Otra diferencia importante entre el surrealismo francés y el español radicó en que éste no estuvo sujeto a la disciplina tiránica de un líder como Bretón, ni a la escritura sectaria que éste imprimió a su grupo.

Los surrealistas españoles, como recordó Bodini, lo fueron en el plano de la creación estética, pero no tanto, como los franceses, en el plano de la moral y de la política. En efecto, el surrealismo español anterior a la Segunda República se diferenciaba del francés en su mayor despolitización y en su mucha menor incidencia en las actividades públicas polémicas, para “cambiar la vida” (Rimbaud) y “transformar el mundo” (Marx) como quería Bretón. Según A. Leo Geist, el surrealismo español desempeñó, sobre todo, la función crítica de transición entre la poesía pura y el arte de compromiso social que surgiría en la etapa republicana<sup>231</sup>.

Gubern no menciona a Prados entre los autores surrealistas, sino sólo hace referencia a él por la labor en *Litoral*, sin embargo; es claro que Prados genera un trabajo de imágenes creadas a partir de los fragmentos de elementos y que se transforman por la creación poética en algo fuera de la lógica de la realidad cotidiana y, ahí radica su interpretación y vinculación con el surrealismo. Es decir Emilio

---

<sup>231</sup> R. Gubern. *Proyector de Luna*, 1999. p.150-152

Prados, en sus versos hace una indagación de la imagen y su sentido que al quebrarse de su lógica crea una doble vinculación, por un lado, los principios que se están gestando del surrealismo y por el otro, la vinculación con la imagen gongorina, la cual, más allá que un quebrar la lógica, elabora todo un engarzado entre ingenio de las imágenes que se cargan de significados simbólicos o mitológicos con una agudeza de lenguaje que parecen mezclarse con el ímpetu del surrealismo, si se lee la poesía de Góngora del sXVII desde la perspectiva de principios del siglo XX atendiendo sólo a leer la imagen como creación poética pura.

Prados, por su parte, une de forma deliberada elementos que provocan en el lector un equívoco en la interpretación pero para el poeta, este tropiezo puesto de manera deliberada, no es un error, sino un acierto, el poeta sabe que genera un equívoco en el lector y produce un error de lectura, pero ha sido creado por el poeta con absoluta intencionalidad y por ello, al generar este equívoco de lectura, el poeta no ha errado sino ha acertado, además de que ha provocado que el lector se vuelva un co-creador obligándolo a intentar comprender el texto y ser parte de la escritura al dotarla de significados que se insinúan para detonar otros sentidos y significados que son proyectados por el lector en la obra y este es uno de los rasgos más acertados de la Poesía de Prados, es decir, el poeta convierte su obra en una provocación para la imaginación y los sentidos. Un recurso empleado por surrealistas y otros miembros de la generación del 27, quizá el más evidente al respecto es Gerardo Diego con su fábula de “Equis y Zeda”. Así, el equívoco se convierte en una nueva herramienta de creación poética que desarrolla Prados para generar imágenes en su obra<sup>232</sup>.

Por lo que Prados está desarrollando es el espíritu del equívoco intencional del surrealismo con el cual el poeta, no crea error alguno y quizá ni siquiera en el lector o espectador de la obra, se puede calificar de error absoluto porque al indagar en su posible interpretación, lo que hace es obligar a mirar desde otra perspectiva, con otros ojos, un mundo totalmente diferente contenido y expresado

---

<sup>232</sup> En este sentido se puede considerar al equívoco o el error como una forma de experimentación poética surrealista y hay que dejar en claro que no llega a ser una hamartía como la descrita por Aristóteles en su libro trece de la *Poética* en que se considera a la hamartía como “error trágico”. Aristóteles. *La Poética*, 2001. p. 92-95 cfr. ed. trad. V. García Yebra, 1974. Por otro lado, se considera hamartía como: Ignorancia o error de juicio, en la tragedia provoca una acción del héroe dirigiendo la acción hacia la catástrofe. A. Marchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 2000. p. 193. En el sentido poético en el libro XXV de la poética de Aristóteles señala: Puesto que el poeta, al igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es un imitador, necesariamente imitará siempre una de estas tres maneras: o bien como las cosas eran o son, o bien como se dice o se supone que son, o bien como deben ser. Todo ello se expresa mediante el lenguaje que incluye las palabras insólitas, las metáforas y otros muchos recursos expresivos, que, en efecto, le son concedidos a los poetas. [...] La poética en sí misma el error puede ser de dos clases: uno intrínseco a ella misma y otro accidental. El error es de ella misma si el poeta elige correctamente el objeto que se ha de imitar, mas fracasa por incapacidad. Sin embargo; si no elige correctamente, sino que representa a un caballo trotando con las dos patas derechas adelantadas, o si el errores sobre un arte en concreto, o se poetizan cosas imposibles, en tal caso, el error no es intrínseco. Aristóteles. *La Poética*, 2001. p.126. y G. Ramos García, *La hamartía y el problema del error*, 2012, p. 10-13

en la obra artística y que Bretón definirá como “absurdidad inmediata”, la cual no es un error, ni una equivocación sino una provocación al romper la lógica establecida:

Poéticamente hablando, se recomiendan sobre todo por un altísimo grado de *absurdidad inmediata*, y lo propio de esta absurdidad, para un examen más profundizado, es ceder el lugar a todo lo admisible, lo legítimo que hay en el mundo: la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos no menos objetivos, a fin de cuentas, que los otros<sup>233</sup>.

En Góngora esta complejidad que generaba un supuesto “complejidad o error de interpretación en la lectura” es por lo que se le calificó de oscuro o complejo, pero el espíritu con el que escribe Góngora es una recreación de los mitos ovidianos a los que les añade una nueva metamorfosis, la de la expresión de “ingenio y agudeza”, con la que se expresaba el espíritu del barroco y en la cual, engarza una renovación y reinterpretación de estos seres divinos que son transformados con elementos de la naturaleza y descritos por sus atributos por la pluma de Góngora. Lo divino y lo terrestre se unen en un mito y lo natural se viste de divinidad y lo divino desciende a lo terrestre para ser humanizado y posteriormente transformado en otro elemento de la naturaleza a través de un trabajo metafórico o de alusión indirecta, es decir, para nombrar a Venus o Afrodita, diosas del amor, Góngora hace referencia a las ciudades de sus templos o a aquellos elementos que las identifican como las palomas: “No a las palomas concedió Cupido /[...] Cuantas produce Pafo, engendra Gnido”<sup>234</sup>. Acis se transforma al convertirse en un “venablo”, mientras que en el mito Ovidiano Acis es un Fauno hijo de una “Ninfa hijo del Simeto” a diferencia del mito recreado por Góngora, en el cual Galatea no dice palabra alguna, en Ovidio es Galatea quien inicia narrando su historia, a modo de plegaria a Venus: “¡Ay, grande es el poder de tu reino, Venus protectora!”<sup>235</sup> Góngora presenta a Acis vinculándolo con Venus en la octava XXV, en los vv. 199-200: “Era Acis un venablo de Cupido, de un fauno, medio hombre, medio fiera”<sup>236</sup>.

Esta alusión indirecta a la metamorfosis mitológica enfrenta la lectura con un renacimiento poético de un mito del mundo clásico grecolatino y no, con una imagen poética alusiva sólo a la naturaleza, aun cuando ha sido escrita siglos después, en el barroco. Prados, la lee como imagen poética y alude a ella, es evidente que se requerirá de más tiempo para que la generación del 27, estudie y comprenda la profundidad mitológica y el sentido clásico que contiene la imagen metafórica gongorina.

---

<sup>233</sup> A. Bretón. “primer manifiesto surrealista”, en *Antología...*, 2004. p. 47-49

<sup>234</sup> L. Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 1987, p. 148

<sup>235</sup> Ovidio. “Libro XIII”, en *Metamorfosis*. 2001. p.695-701

<sup>236</sup> L. Góngora, vv. 199-200, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 1987. p. 141

En la poesía de Prados se funden el eco gongorino, considerado como clásico, con la voz del surrealismo, pero no es un enfrentamiento sino más bien una integración que a manera de caleidoscopio de sentidos y significaciones, se entretajan en la frase poética, es la apertura absoluta a un universo del que se desprenden miles de significados que se unen en las formas más extrañas y donde se manifiesta este espíritu que sostendrá al surrealismo conocido como el “encuentro fortuito”, “ese elemento inesperado e inaudito” y que será muestra del “ingenio, agudeza y tradición clásica representada por Góngora”, como una identidad y al mismo tiempo, innovación, como la frase de Lautréamont del paraguas y la máquina de coser en la mesa de disección, que refleja al espíritu de la poesía y el surrealismo que retoman todos, tal y como lo resume Angélica Ortega sobre vanguardias:

Además de la escritura automática y el sueño, en su creación literaria el surrealismo se apoya, como parte de sus técnicas, en la imagen poética que parte de Lautréamont y su famosa comparación “bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”, concepción que había sido ya postulada por Reverdy y por la teoría creacionista de Huidobro en su afán de llegar a un resultado nuevo mediante el acercamiento de dos realidades distantes. De hecho la definición que sobre la imagen surrealista ofrece Breton en el “Primer manifiesto” parte de Reverdy, pero se niega a aceptar que la aproximación de realidades de que éste habla ocurra voluntariamente. Como mismo Reverdy afirma: La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética<sup>237</sup>.

La “creación pura” y “la realidad poética” quedan plasmadas en el poema de Emilio Prados, “Noche de Urna”<sup>238</sup> y precedido de la música de Manuel de Falla e ilustrado por Picasso con una reproducción a color, su poema constituye uno de los poemas de más largo aliento de la edición de homenaje. Escrito en versos alejandrinos sin monorima, sino resuelto con rima encadenada, lo que era una forma usual en los siglos de oro. Esta construcción hace del poema, una propuesta diferente a la forma tradicional de la cuarteta de alejandrinos medieval usada por la cuaderna vía y en lo que en referentes más modernos y como motivo de reflexión, queda la posible vinculación con otro autor, Keats, y su Oda a una Urna griega<sup>239</sup> de 1819, esta unión es probable por algunas similitudes que se dan entre ambos textos y el hecho de que Prados no sólo escribiera un homenaje a Góngora sino que también haya creado una emulación al poema de Keats, el cual también hace referencia a la tradición clásica. Si se reflexiona que Prados era un gran lector de la tradición poética anglosajona, al revisar ambos textos surgen ciertos paralelismos.

---

<sup>237</sup> N. A. Ortega. *Vicente Huidobro, Altazor y las vanguardias*, 2000. p. 306

<sup>238</sup> E. Prados “Noche de Urna” en *Litoral*, núm. 5-7, 1927. p. 48-50

<sup>239</sup> J. Keats. *Sonetos, odas y otros poemas*, 2005. p. 52-54

En Noche de Urna, Prados busca una reivindicación de Góngora y desde esta absoluta eternidad del poeta, comparado con el poema de Keats, el cual cierra con la máxima de que “la belleza es la verdad, la verdad belleza” y crea una forma de espejo belleza-verdad/verdad-belleza, que es un recurso de correspondencia que utilizará Prados en otro nivel en su homenaje.

#### Oda sobre una urna griega

##### I

Aún inviolada novia del sosiego,  
ahijada de reposo y de la calma,  
nemorosa cronista, que así expresas  
casos floridos más dulces que el verso,  
¿qué leyenda entre hojas te rodea  
de dioses o mortales, o de ambos,  
en el Tempe o en los valles de la Arcadia?  
¿Qué hombres o dioses son? ¿Qué esquivas vírgenes?  
¿Qué loco perseguir? ¿Qué afán de huida?  
¿Qué flauta y tamboril? ¿Qué frenesí?

##### II

Si un son oído es dulce, aquel no oído  
más dulce aún ha de ser; soplad entonces,  
más no para el oído, tiernas flautas:  
con un silente son para el espíritu.  
No dejarás tu canto, bello efebo,  
ni perderán los árboles sus hojas;  
nunca cerca de tu meta, mas no sufras;  
no se ajará aunque no alcances tu dicha,  
siempre la amarás y ella será hermosa!

##### III

Faustas ramas que no esparcís las hojas  
y nunca os despedís de Primavera;  
y, tú, dichoso músico, incansable,  
que tañes melodías siempre nuevas;  
y más dichosos amor, muy más dichoso,  
cálido siempre, y aún por ser gozado,  
por siempre palpitante y siempre joven:  
sobre las pasiones humanas te alzas  
que hartan al corazón y lo entristecen,  
febril la frente, y brasas en la lengua.

##### IV

¿Quiénes son éstos, yendo al sacrificio?  
A qué verde ara, arcano sacerdote,  
conduces la novilla mugidora  
cuyos lomos de seda ornan guirnaldas?  
¿Qué villa frente al mar o junto a un río,  
o erguida sobre un monte en ciudadela,  
esta mañana está deshabitada?  
Siempre estarán tus calles en silencio,  
y nunca un alma habrá que regresando,  
refiera la razón de tu abandono.

##### V

Oh ática armonía, hermoso mármol  
con hombres y doncellas cincelados,  
con ramas del bosque, holladas hierbas...  
¿Silente forma, abstrae a nuestra alma,  
oh Fría Pastoral, como lo eterno!  
Pues cuando esta generación se extinga,  
tú seguirás en medio de otras cuitas,  
amiga del hombre, a quien dirás:  
“Belleza es la verdad, verdad lo bello”  
otro saber no tienes, ni precisas.<sup>240</sup>

John Keats

En ambos poemas: “Noche de Urna de Prados y Oda a una Urna Griega” de Keats, lo antiguo es recuperado al momento a partir de una creación de símiles con la naturaleza, la cual es humanizada desde los calificativos con los que se construye la imagen. Ambos textos tocan al tiempo, al aire y el agua. Prados es probable que retomara todos aquellos elementos no sólo gongorinos sino también

<sup>240</sup> J. Keats, *Poesía*, 2016. p.82-87

emulara los mejores versos que conocía. El poema de Keats recurre a la eternidad de la memoria y el poema de Prados rescata de un olvido que parecía eterno a Góngora. Prados presenta una forma de geometría poética al establecer vinculaciones, no sólo con la rima, sino con los sentidos de los versos que generan acción y consecuencia a partir de los verbos conjugados. Los tópicos recurrentes en este poema son el tiempo, el viaje, transmutación, lo oculto, la sombra-oscuridad confrontado con la luz y los pájaros. El poema desarrolla así, un discurso que deambula entre la transparencia con su luz y la sombra con su oscuridad. En este ambiguo mundo, los verbos establecen un juego de correspondencias de sentido. Por lo que, el poema de Prados une no sólo el pensamiento moderno y sus vínculos con el gongorismo sino que lo hace con extraordinaria creatividad al construirlo con cuarenta y ocho versos, que se distribuyen en trece estrofas, de las cuales once son cuartetos y dos estrofas de pareados, todos los versos alejandrinos de forma tetrástrofa con rima encadenada ABAB y cuyo sonido predominante es o-e/e-a, casi como si fuera una canción en donde Prados crea un círculo al hacer correspondientes estrofas, la vinculación más evidente se da en entre la primera estrofa con la última:

La ciudad se desgrana de vidrios y faroles.  
El jardín se destila en delgadas palmeras.  
Las pisadas descalzas del reloj, en la torre  
laten acompasando la esponja con la estrella.

... La ciudad desgranada oculta sus faroles.  
El jardín renacido deshila sus palmeras.  
Abrochan su flor blanca el reloj en la torre,  
y en su playa se olvida la esponja de la estrella...

La primera estrofa alude al momento de la acción en que la ciudad presenta su luz “desgrana” y en la última es la misma ciudad en la que “desgranada” en que se “oculta”, su luz representada en los faroles. El jardín abre, “destila” y para la última estrofa queda “renacido”. “las pisadas del reloj” anuncian un tiempo que se va dando y construyendo mientras que al final es el cierre, el “broche”, el último toque de galantería “la flor blanca”, para encarar al tiempo, este verso en ambas estrofas alude al tiempo y finalmente en la primer estrofa presenta a la esponja y la estrella, como una unión surrealista de dos elementos contradictorios y que al final se encuentran ante el mar, ante el agua.

Una primera correspondencia de estrofas permite que se plantee la duda y con ella, el juego de interpretación de si existirán más estrofas que se correspondan en la acción. La lectura muestra la forma en que Prados construye su imagen con su interrelación en el manejo de los tiempos verbales, así como de los objetos a los que alude el poema y esto genera ciertas afinidades de ideas entre estrofas, que aunque parecieran fortuitas establecen un patrón de enlaces como la segunda estrofa que

inicia con la acción “clavan las barandillas” en la penúltima afirma “desclávense la noche de la pared...”:

Clavan las barandillas en la sombra sus peines.  
La jaula del pañuelo se oculta en la ventana.  
Brújula y abanico bajo el sueño se mienten,  
y negándose, cruzan de barco a flor sus cartas.

Desclávense la noche de la pared helada  
que sostuvo sus brillos en silencioso encuentro.  
Derrámase en el blando recinto azul del alba  
que aguardaba tendida su mansa flor de tiempo

En la tercera estrofa se alude a los pájaros y “milagro” en que descansan y en la antepenúltima estrofa se retoma al cierre la imagen del milagro cuando afirma “libre al milagro deja”.

Los pájaros se vierten detrás del horizonte  
y desnudos de pluma, descansan del milagro;  
la voz muda del miedo sus quejidos esconde,  
tras las altas campanas sin lengua, del espacio.

Termina su viaje el sueño, se deslía,  
y su botín de lunas y perfiles ordena.  
La sombra, fecundada, el rumbo de la huida  
halla al fin, y ocultándose, libre al milagro deja.

La cuarta estrofa hace alusión al agua y acciones en mar y en la octava estrofa que sería la que le correspondería contando de la última hacia la primera se hace alusión a acciones marinas, al pirata de albedríos, en que alude a Góngora quien, apresado en su propia poesía es en alta mar un ancla sin cadenas de cielo.

Su torneo, los tiempos, luchan en contrapuesta,  
sobre negros veleros ginetes bergatines,  
y en sus manos la lanza -la grimpola por seña-  
por un guante de luna, para el agua, compiten.

Ahueca sus caudales, y en cáscara de barco  
se le va el corazón por mapas de recuerdos,  
-pirata de albedríos, por él mismo apresado,  
en alta mar del ancla sin cadenas del cielo.

La quinta estrofa se hace alusión al duelo y que se corresponde en sentido con la estrofa siete en que se alude a la pena del alma y que también se hila con las estrofas de pareados en que se retoma esta imagen de los duelos del agua.

... cuatro esbeltos luceros se llevan muerto al viento  
tendido sobre el eco, como un pálido junco,  
y el agua, busca ausencias para sus finos duelos,  
ocultando en reflejos sus transparentes lutos.

Y los duelos del agua, tuércense en alegrías,  
solución a su asunto jeroglífico hallado.  
Perfuman la memoria recordando armonías  
y la caja del luto cambian por cristal claro...

La estrofa sexta corporiza y espiritualiza al poeta, lo vincula con “tránsito” que simbólicamente puede ser una representación de un cruzar, de pasar a través, es un traspasar de una identidad a otra. El poeta barroco así traspasa el tiempo y encuentra en voz de los poetas de la generación del 27 una tinta nueva dónde renacer y expresarse. Y es este paso, a través del tiempo verbal con el cual también establece una correspondencia, es un puente que une dos realidades.

Estos juegos de unión de (tránsito), genera paralelismos y vinculaciones, así se une la idea de “el alma queda al viento, al olvido y al tiempo aludido por la hora” con este “tránsito” que representa el amanecer, el renacimiento o el cambio, tal y como se desarrolla en la estrofa en que se alude a la penumbra que atraviesa el alma.

Queda el alma del viento en pena y en olvido  
bajo la madrugada, llenando caracolas.  
Pulimentan la piedra los pinceles del frío  
y el fósforo resbala hueco sobre la hora.

Cuerpo en pena del alma, una sombra en el muelle,  
razonando sigilos resbala en la penumbra,  
hurta su mercancía al sueño, se detiene,  
se ausenta, y vuelta al pensamiento en él la oculta.

Prados en su “Noche de Urna” devela el espíritu del surrealismo al unir elementos totalmente distantes entre sí; como la esponja y la estrella, el cruzar del barco a flor sus cartas o el botín de lunas, entre otras imágenes, que engarza con talento al pensamiento del barroco. Al emular imágenes casi glosadas de los poemas y métrica de Góngora es como si su poema se fundiera en un nuevo sentido, fuera de la lógica para provocar que la lectura experimente una especie de ceguera de interpretación literal, provocando explorar el poema a partir de la imaginación y la sensación. Como si el lector al penetrar en el poema quedara ciego en un laberinto y con su tacto tuviera que ir hurgando en los recovecos de las paredes para trazar un camino del que no encuentra salida porque la obra en sí misma está cerrada, al tiempo que se abre a lecturas, algunas más sagaces u osadas, pero ninguna es completamente errónea o acertada.

Prados en su poema crea una estructura que respeta la medida del verso alejandrino y las cuartetos a manera de canción pero su rima varía como en el mester de juglaría, las dos primeras estrofas con rima ABAB, y la tercera estrofa con el ritmo de sonoridad en O-E, E-A para cerrar el poema con la misma palabra con la que termina la primera estrofa “estrella”. Además de la visión establecida por los tiempos verbales del poema, ya que a partir de los verbos conjugados y su consecuencia lógica en acciones, se establecen correspondencias que crean un entramado de versos para que la lectura en tiempo presente sea retomada como una evolución futura dentro del mismo poema, así la misma acción: Ciudad que “se desgrana”, en versos posteriores se convierte en “ciudad desgranada”, como lo muestra la siguiente tabla, con las correspondencias verbales subrayadas para ver su interrelación, se han respetado los acentos y la ortografía del original, remarcando en negritas las vinculaciones del texto.



La ciudad se desgrana de vidrios y faroles.  
El jardín se destila en delgadas palmeras.  
Las pisadas descalzas del reloj, en la torre  
laten acompasando la esponja con la estrella.

5 Clavan las barandillas en la sombra sus peines.

La jaula del pañuelo se oculta en la ventana.  
Brújula y abanico bajo el sueño se mienten,  
y negándose, cruzan de barco a flor sus cartas.

Los pájaros se vierten detrás del horizonte  
10 y desnudos de pluma, descansan del milagro;  
la voz muda del miedo sus quejidos esconde,  
tras las altas campanas sin lengua, del espacio.

Su torneo, los tiempos, luchan en contrapuesta,  
sobre negros veleros ginetes bergatines,  
15 y en sus manos la lanza -la grimpola por seña-  
por un guante de luna, para el agua, compiten.

... cuatro esbeltos luceros se llevan muerto al  
viento  
tendido sobre el eco, como un pálido junco,  
y *el agua*, busca ausencias para sus finos duelos,  
20 ocultando en reflejos sus transparentes lutos.  
Queda el alma del viento en pena y en olvido  
bajo la madrugada, llenando caracolas.  
Pulimentan la piedra los pinceles del frío  
(24) y el *fósforo resbala* hueco sobre la hora.

(tránsito)

(24) y el *fósforo resbala* hueco sobre la hora.

oculto  
vv. 6, 20, 28, 45,  
-11 esconde,  
v.36 halla milagro  
halla al fin, y ocultándose, libre al milagro deja.

SOMBRA

45 ... La ciudad desgranada oculta sus faroles.  
El jardín renacido deshila sus palmeras.  
Abrochan su flor blanca el reloj en la torre,  
y en su playa se olvida la esponja de la estrella...

Desclávase la noche de la pared helada

que sostuvo sus brillos en silencioso encuentro.  
Derrámase en el blando recinto azul del alba  
40 que aguardaba tendida su mansa flor de tiempo.

Termina su viaje el sueño, se deslía,  
y su botín de lunas y perfiles ordena.  
35 La sombra, fecundada, el rumbo de la huida  
halla al fin, y ocultándose, libre al milagro deja.

Ahueca sus caudales, y en cáscara de barco  
30 se le va el corazón por mapas de recuerdos,  
-pirata de albedríos, por él mismo apresado,  
en alta mar del ancla sin cadenas del cielo.

Y los duelos del agua, tuércense en alegrías,  
solución a su asunto jeroglífico hallado.  
40 *Perfuman la memoria* recordando armonías  
y la caja del luto cambian por cristal claro...

25 Cuerpo en pena del alma, una sombra en el muelle,  
razonando sigilos resbala en la penumbra,  
hurta su mercancía *al sueño, se detiene*,  
*se ausenta, y vuelta al pensamiento en él la oculta*

(29) Ahueca sus caudales, y en cáscara de barco

(6) La jaula del pañuelo se oculta en la ventana.  
20 ocultando en reflejos sus transparentes lutos.  
(28) se ausenta, y vuelta al pensamiento en él la oculta  
45 ...La ciudad desgranada oculta sus faroles.  
(11) la voz muda del miedo sus quejidos esconde,

5 Clavan las barandillas en la sombra sus peines.

Con estos juegos, se retoma el espíritu poético del poeta barroco y al mismo tiempo se unen las escuelas de vanguardia de principios del XX, con lo cual, dos realidades contrarias se unen con sensibilidad y agudeza. La estructura de versificación también manifiesta un claro vínculo con lo gongorino o la tradición, porque el empleo de formas métricas y de versificación clásica es como se expresa su vinculación a lo Gongorino en todos los textos editados en Litoral, contrario a las ideas de las vanguardias que buscaban la erradicación de estas formas poéticas. Los poetas de la generación del 27, se colocan en contrapropuesta a las corrientes emergentes, pero su propuesta no es ni clásica pura ni de vanguardia absoluta, se caracteriza precisamente por ser un híbrido por la incorporación de estos elementos métricos de versificación y métrica en cada uno de los textos del homenaje.

Emilio Prados crea una estructura poética de canción con estrofas de alejandrinos tetrástrofos pero sin la monorrima característica y tradicional de esta estrofa medieval<sup>241</sup>. Prados construye su universo poético aludiendo fundamentalmente al agua, el tiempo, el viaje como un proceso de transmutación de lo oculto, de la sombra en contraposición con la luz que se representan como “pájaros o cristales que desgranar”, ensamblando una estructura tradicional con imágenes surrealistas, casi como si su poesía pudiera ser ilustrada o descrita a manera de *écfrasis* de un cuadro de Dalí que reprodujera las portadas de la poesía gongorina de las *Soledades* y el *Polifemo* publicadas en el manuscrito Chacón, así como el retrato de Velázquez del poeta cordobés, pero con esta composición de la fragmentación del surrealismo que Dalí desarrolla en sus obras, ya que desde su primer párrafo el poeta expresa:

Las pisadas descalzas del reloj,  
Clavan las barandillas en la sombra sus peines.  
La jaula del pañuelo se oculta en la ventana.  
Brújula y abanico bajo el sueño se mienten,

Versos en que el mundo del espíritu está más cercano al espíritu platónico de la cueva como si fuera una referencia de lo oculto, la sombra, el sueño que miente. Confrontación del mundo natural y material con lo que se genera una expresión de surrealismo cuyo trabajo poético es una máscara de transparencia:

“Las pisadas descalzas del reloj, / las barandillas clavan sus peines”,

---

<sup>241</sup> El verso alejandrino se caracteriza de manera tradicional por ser tetrástrofo, es decir escrito en cuartetos y monorrima, lo que le genera un ritmo y forma que se le conoció como la cuaderna vía. Es una de las primeras formas de estructura poética reglamentada utilizada por los poetas del siglo XIII al XIV y conocida como el Mester de Clerecía en contraposición del Mester de Juglaría de forma irregular y atendiendo a las reglas de la canción con rima en versos impares. Para profundizar al respecto se puede consultar A. Quilis. *Métrica...*, 2001, p.105-106. R. Baehr. *Manual versificación...* 2001, p. 72 y 258-260

Prados expresa así su visión del surrealismo, como una encadenación de imágenes que en sí mismas van creando un paralelo del mundo pero desde una perspectiva que confronta lo cotidiano o racional, así es como los elementos se engarzan al pensamiento gongorino: “Clavan las barandillas en la sombra sus peines” y en los primeros versos del *Polifemo*, en la dedicatoria al duque de Béjar, Góngora escribe en su primer octava” peinar el viento, fatigar la selva”:

	Góngora	Prados
5	<p>Estas que me dictó rimas sonoras,  culta sí, aunque bucólica Talía,  ¡oh excelso conde!, en las purpúreas horas  que es rosas la alba y rosicler el día,  ahora que de luz tu niebla doras,  escucha, al son de la zampoña mía,  si ya los muros no te ven, de Huelva,  peinar el viento, fatigar la selva.</p>	<p>La ciudad se desgrana de vidrios y faroles.  El jardín se destila en delgadas palmeras.  Las pisadas descalzas del reloj, en la torre  laten acompasando la esponja con la estrella.  Clavan las barandillas en la sombra sus peines.  La jaula del pañuelo se oculta en la ventana.  Brújula y abanico bajo el sueño se mienten,  y negándose, cruzan de barco a flor sus cartas.</p>

Ambos poetas aluden al tiempo, el barroco “a las purpureas horas” y el surrealista a “las pisadas descalzas del reloj”, y hacen alusión a elementos del universo “alba y rosicler del día” describiendo el color de los amaneceres y del día que genera un eco con la “estrella, los latidos de la esponja, las barandillas como peines, el desgrane de vidrios y faroles haciendo alusión a los elementos lumínicos. Góngora expresa una luz en niebla que se dora, los muros “no te ven”, se peina el viento, la selva fatiga” e inicia con los versos dictados por una musa que para el siglo XVII, lleva siglos de vida.

Pero retomando la luz y su juego de la sombra que genera interesantes alusiones en ambos textos, en uno se expresa como niebla y en otro como sombra pero aluden a un proceso de opacidad de la mirada poética. En la transparencia la luz se ve confrontada por la oscuridad, pero ésta, tiene sus grados desde la sombra, la niebla, la penumbra hasta la oscuridad total. Por lo que la alusión poética a los espacios y la luz que en ellos existen, es un elemento de la estética barroca que trabajo con la confrontación de luz y oscuridad, el volumen y la fuerza desde la luz total, la transparencia que se va convirtiendo en opacidad a partir de penumbra hasta la más densa oscuridad como la representada en los cuadros del Velázquez o el Greco, en los cuales se encuentran todos estos elementos de composición de la estética del barroco y el discurso de la imagen y su artificialidad:

En un principio se trata de un concepto de la imagen que busca profundizar en *lo irracional del mito* como máxima expresión del mismo, más que una manipulación suya con fines pedagógicos” [...] La retórica mezcla lo verdadero con lo probable; ambos aspectos pueden convertirse en un medio para convencer al espectador. De ahí procede el ilusionismo, la técnica, alcanzando un efecto y una impresión subjetiva de la realidad. El aspecto teatral del Barroco también se basa en esto; tanto el teatro como las artes plásticas, la literatura y la vida oficial están sometidos al mismo principio de la ilusión y del convencimiento[...] A medida que el arte de las empresas se complicaba y se convertía en un auténtico ejercicio de virtuosismo e ingenio, va a ser éste quien dé la medida del valor de la obra más que del contenido mismo que bajo su estructura se presenta, el objeto de la agudeza está en la formación del concepto, en la práctica se extiende a la ingeniosidad y artificiosidad de su expresión al presentar como tales numerosas concepciones culteranas. [...] La presencia del exotismo y de la pluralidad de lenguajes en un mismo ambiente disuelven la unidad visual del Barroco dominada por la idea de artificio<sup>242</sup>.

Todos estos juegos de ingenio y agudeza, de artificiosidad como procesos de expresión de transparencia y opacidad, este claroscuro, esta permeabilidad del discurso que permite ir profundizando en la obra, es uno de los elementos que definen a la pintura del barroco con tanta fuerza como la luz definió al renacimiento. En el barroco encontramos la confrontación y un trastocar de la luz absoluta y su contraparte la oscuridad muy trabajadas por los pintores del renacimiento, en el barroco la apreciación cambia, no es sólo el cambio de modelo que explorará en el otro elemento que no es el de la perfección divina sino su contraparte la fealdad, lo grotesco, sino también ese giro de sutileza de la mirada que indaga en la transparencia y la opacidad.

Por ello en los cuadros del barroco es común encontrar la representación de los cristales, en vasos u otros elementos transparentes como el cuadro del Joven bebedor de Murillo en que el cristal, su transparencia, su reflejo y el color del vino ocupan el punto focal en la pintura. Las brumas, las opacidades y estos rostros que emergen de prácticamente un abismo denso y que son iluminados por partes en los retratos de Rembrandt son un referente claro de este cambio de perspectiva en la mirada como confrontación con el realismo de la naturaleza y la postura del barroco: “No hay que imitar sino superar a la Naturaleza, para lo que es necesario un proceso mental de selección y recreación”<sup>243</sup>.

Góngora con palabras expresa este mismo espíritu el cual retoma Emilio Prados con su poema en el que pone en claro la lectura gongorina de sus dos grandes poemas: “*Las Soledades* y el *Polifemo*”, casi como si describiera el rostro del poeta barroco que aparece entre columnas y laureles sostenidos por ángeles, sino que tanto en Góngora como en Prados, los poemas son una edificación del espacio poético que se va iluminando a partir de las menciones de los versos. Las aves presentes en ambos

---

<sup>242</sup> F. Checa. “El problema de las relaciones entre manierismo y barroco, Retórica, teatralidad y los problemas del realismo y clasicismo barrocos, *Ut pictura poesis*” en *El Barroco*, 2001. p. 17-131

<sup>243</sup> F. Checa. “El problema del lenguaje y la discusión en torno a los modelos” en *El Barroco*, 2001. p. 118

poemas hacen unión de la distancia infinita en ambos textos; en el poema gongorino las aves juegan el papel de edificadoras de la voluntad divina que une a la naturaleza con lo celeste, de ahí que su función se relacione a mensajeras emisoras sobretodo de Eros, como la octava XLII:

No a las palomas concedió Cupido            335  
juntar de sus dos picos los rubíes,  
cuando al clavel el joven atrevido  
las dos hojas le chupa carmesíes.  
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,  
negras violas, blancos alhelíes,            340  
llueven sobre el que Amor quiere que sea  
tálamo de Acis ya y de Galatea.

En esta famosa octava los amantes son representados por las palomas, con lo que se abren dos significados simultáneamente por un lado un símil de representación de los amantes transformados o metamorfoseados en palomas y por el otro, que estas aves representan a Venus, la diosa del amor. Es importante subrayar este trabajo de la imagen poética a partir de una representación de un elemento natural humanizado es el mismo trabajo que hará Prados en su poema que emula esta forma de expresión gongorina al nombrar a los pájaros que generan un atardecer:

Los pájaros se vierten detrás del horizonte  
y desnudos de pluma, descansan del milagro;  
la voz muda del miedo sus quejidos esconde,  
tras las altas campanas sin lengua, del espacio.

Con lo que se genera un eco de la expresión que Góngora hace de las aves, otra posible lectura es la relación de las aves con el sol, como este verso de uno de los sonetos atribuibles a Góngora “y al pájaro del Sol cuentas las plumas” o la alusión a Apolo en el Faetón al Conde de Villamediana: “Plumas vestido ya las aguas mora / Apolo, en vez del pájaro”<sup>244</sup> y en las *Soledades* aparece versos, 948-951:

cual nueva Fénix en flamantes plumas,  
matutinos del Sol rayos vestida,  
de cuanta surca el aire acompañada  
monarquía canora<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> L. Góngora, *Sonetos Completos*, 2001. p. 99

<sup>245</sup> L. Góngora, *Soledades*, 1990. p. 115

La iluminación del espacio es absolutamente barroca. Los barrocos trabajaron con el contraste, con dar luz a la oscuridad, el volumen a partir de la confrontación de la claridad y la oscuridad, “el claroscuro” y en ambos trabajos se manifiesta una revelación de un mundo simultáneo, pero que no se construye como símil poético sino que en cada expresión, lo que se revela es una construcción del discurso poético a partir de imágenes encadenadas en un sentido, sin referentes directos de realidad, sino que va creando sus propios referentes dentro del poema mismo, es el Sol del poema, no el del día que se mira a través de cualquier ventana. Este trabajo de imagen gongorina leída pero desde la perspectiva de un lector influido por el surrealismo es lo que posiblemente seducirá y buscará emular Prados, son las uniones de contrarios como una “ciudad desgranada de faroles”. Esta referencia a la luz se repite en versos posteriores y hace alusión directa al poeta barroco, como en los versos:

... cuatro esbeltos luceros se llevan muerto al viento  
tendido sobre el eco, como un pálido junco,  
y el agua, busca ausencias para sus finos duelos,  
ocultando en reflejos sus transparentes lutos”<sup>246</sup>.

Es la luz la que transporta al poeta y genera no sólo sus reflejos o destellos, de transparente luto, esta imagen de la transparencia del barroco sino el elemento del “eco”, es decir, la voz de Góngora sigue viva repitiéndose de forma infinita para sus auténticos escuchas y herederos poéticos como se asumieron los poetas del 27. Prados también menciona la luz a partir de una de sus características que es el calor, vv.22-27, dice en los que se alude a la madrugada, a el fósforo y en la siguiente estrofa menciona a la sombra, la penumbra, es la sombra nuevamente pero fecundada la que se oculta, vv. 35-36, y contundente afirma, es el azul del alba, vv. 39.

Todo el poema se encuentra construido en un momento de luz difusa que va revelando en sus versos aquellos elementos con los que alude a Góngora, a quien califica como “pirata de albedríos” y el milagro revelado del cual, el agua guarda sus propios lutos y que no es sino la poesía de Góngora que ha sido descifrada como jeroglífico, Prados revela que posee la perspicacia para comprender estos juegos de imagen generados por el poeta barroco y por lo cual, emula a manera de eco, imágenes poéticas.

---

<sup>246</sup> E. Prados “Noche de Urna” en Litoral, núm. 5-7, 1927. p. 48-50

Ahora bien, si el poema se lee a partir de la unión de elementos a los que nombra en los diferentes tópicos, la posibilidad de lectura que se presenta es a partir del agua principalmente, un tema al que aludirá Prados constantemente en su obra. El otro elemento es el aire que se encuentra representado por el sonido, lo oculto en la penumbra, la navegación, el tiempo y el espacio. De los símbolos más característicos de la poesía de Prados es el agua, que en *Noche de Urna* se manifiesta como el ambiente marino al que se alude: “bajo la madrugada, llenando caracolas, vv.22”, en donde el mar se transforma en amanecer: “en alta mar del ancla sin cadenas del cielo, vv.32”, lo marino es cielo y agua unidos o se vuelve la trayectoria de navegación: “ahueca sus caudales, y en cáscara de barco, vv.29”, las alusiones directas al agua, se transforman en lo amado, lo deseado: “por guante de luna, para el agua, compiten, vv.16”, o es la voz, no del llanto, ni del lamento, sino del duelo, expresión del alba, “y el agua, busca ausencias para sus finos duelos, vv.19,” y “derrámase en el blando recinto azul del alba, vv. 39” para cerrar con una transformación en la que ese duelo se trastoca como su némesis, “y los duelos del agua, tuércense en alegrías, vv. 41”.

No menos importante aparecen la alusiones al viento como expresión de aire y vuelo: “los pájaros se vierten detrás del horizonte” “y desnudos de pluma, descansan del milagro;” “tras las altas campanas sin lengua, del espacio, vv. 9,10 y 12”, el sonido como representación del repicar de la campana y los pájaros que se vierten tras el horizonte y descansan del milagro es un anunciación del alba, del amanecer, de la lejanía, algo recurrente en la poesía gongorina como el verso de la *Soledad Primera*: “o infausto gime pájaro nocturno”<sup>247</sup>, o en la *Comedia Venatoria* en que Góngora escribe “a mil torcidos cuernos dando aliento,/ mil ecos cazadores mil entonan, /y con templados pájaros al viento”<sup>248</sup>, es decir, la alusión a los pájaros en ambos poetas son un puente para expresar el sonido y, el canto. Y en ambos poetas, este ser alado, da un salto a lo más sublime del ser poético que es el canto, la música, la expresión del sonido que en caso de la campana, hace referencia a lo sacro y en el caso de Góngora, la caza confronta al espíritu ante la muerte. Esta unión del viento como la muerte queda expresada en Prados en los versos en que aluden al olvido, los ecos, la pena y la memoria que se unen al duelo:

... cuatro esbeltos luceros se llevan muerto al viento  
tendido sobre el eco, como un pálido junco,  
Queda el alma del viento en pena y en olvido  
Perfuman la memoria recordando armonías<sup>249</sup>,

---

<sup>247</sup> L. Góngora. “Soledad primera” vv. 800 en *Soledades*, 1990. p. 109

<sup>248</sup> L. Góngora. “Comedia Venatoria” vv. 60-63 en *Teatro completo*, 1993, p. 339

<sup>249</sup> E. Prados, “Noche de Urna...” vv. 17-20, p. 48-50

Aquí el juego de antítesis trabajada por Prados genera una confrontación con palabras que crean su propio sentido, es decir; lo que se perfuma no es el viento, sino la memoria que recuerda sus armonías, lo que se haya tendido, es el eco y el alma del viento, queda en luto y la procesión la hacen los luceros, las propias estrellas que custodian al viento muerto. Esta es la urna del homenaje, una urna de olvido, de pena, de viento, la cual a pesar de todo, rescata al poeta y recuerda las armonías, su canto. De los cuatro elementos Prados crea su propio cosmos con el agua y el viento, los otros elementos son el tiempo y el espacio. El tiempo implica un proceso de orden en periodos, tal y como Chevalier define al tiempo simbólicamente:

En el lenguaje como en la perfección, el tiempo simboliza un límite en la duración y la distinción más sentida con respecto al mundo del más allá, que es lo eterno. Por definición el tiempo humano es finito y el tiempo divino infinito, o más bien es la negación del tiempo, lo ilimitado. En uno es el siglo y el otro la eternidad<sup>250</sup>.

En Prados la confrontación logra una unión perfecta del homenaje, y en la memoria, por ello; las alusiones al tiempo son imágenes en que se representa al poeta no solo cotidiano u ordinario sino manteniendo una lógica, une al poeta con el surrealismo, es la voz y la memoria de Góngora, manifestada en la modernidad. Es quizá por ello, que en el verso alude a este caminar, inicia el poema simbolizando una trayectoria: “las pisadas descalzas del reloj, en la torre” el tiempo se convierte también en confrontación de contrarios de ahí el verso “su torneo, los tiempos, luchan en contrapuesta” y su propia consumación como fuego representado en el verso “y el fósforo resbala hueco sobre la hora”, para terminar con lo más sutil que es lo que expresa el poeta en el verso “que aguardaba tendida su mansa flor de tiempo.” Y es ante este sosiego en que el trayecto ha concluido que llega la calma y esto le da sentido a los versos: “desclávase la noche de la pared helada” y “abrochan su flor blanca el reloj en la torre” para poder crear un espacio que representa el eterno retorno simbolizado por la torre donde inicia y termina el tiempo. Prados alude al espacio que Cirlot define:

Una región intermedia entre el Cosmos y el Caos. Un ámbito de todas las posibilidades es caótico, como lugar de las formas y de las construcciones de la naturaleza. Su organización es fundamentalmente tridimensional y en cada dimensión hay dos sentidos posibles, en la recta se conforman los polos, y tridimensionalmente une seis puntos más un centro; conformados por los cuatros puntos cardinales más el cenit y el nadir, y un centro. En esta construcción del espacio se conforma todo tipo de analogías<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> J. Chevalier. *Diccionario de símbolos*, 1999. p. 991

<sup>251</sup> J. Cirlot. *Diccionario símbolos*. 2008. p. 197



Prados en su poema reproduce un espacio nocturno, cuyo escenario es una ciudad, versos de la primer cuarteta: “la ciudad se desgrana de vidrios y faroles. / El jardín se destila en delgadas palmeras / laten acompasando la esponja con la estrella.” confrontación de lo natural y la construcción de lo humano como vidrios y faroles entre palmeras, la esponja que late como las estrellas. A la mitad del poema se da una transición ya que este espacio se pule, se modifica, se convierte en otro, “pulimentan la piedra los pinceles del frío” y de ahí cierra este espacio en un círculo que remite al mismo espacio inicial del jardín, de la ciudad, pero que no es ya el mismo sitio del principio ya que ha sido trastocado por el luto y se ha producido un renacimiento como los versos finales de Prados aluden a este proceso de retorno y cambio:

y la caja del luto cambian por cristal claro...  
La ciudad desgranada oculta sus faroles.  
El jardín renacido deshila sus palmeras.  
y en su playa se olvida la esponja de la estrella...

Prados ha construido su poema, en dónde el tiempo, el espacio y la acción; las tres unidades Aristotélicas y en este universo poético su trayectoria se enlaza con la navegación marina, uniendo así uno de sus tópicos más recurrentes, como hemos visto con la forma de poder conocerlo, de atravesarlo en una trayectoria, y este deambular es absolutamente humano y el navegante, es el poeta homenajeado: Góngora, pero no es un náufrago, sino un marino “un pirata de albedríos” que navega el sueño; un elemento absolutamente surrealista, donde el poeta no sólo cruza y conquista el sueño, sino que retorna victoriosos con “un botín de lunas”:

(v. 7) Brújula y abanico bajo el sueño se mienten,  
(v.8) y negándose, cruzan de barco a flor sus cartas.  
(14) sobre negros veleros ginetes bergatines,  
(15) y en sus manos la lanza -la grimpola por seña-  
(30) se le va el corazón por mapas de recuerdos,  
(31) -pirata de albedríos, por él mismo apresado,  
(25) Cuerpo en pena del alma, una sombra en el muelle,  
(33) Termina su viaje el sueño, se deslía,  
(34) y su botín de lunas y perfiles ordena.  
(27) hurta su mercancía al sueño, se detiene,

La alusión más clara a la que recurre Prados para referirse a Góngora es precisamente una analogía con la luz, la sombra, la penumbra y oscuridad que desarrolla en dos tópicos, lo oculto en penumbra. En las imágenes de referencia a lo oculto, nuevamente la creatividad surrealista se une en la memoria del poeta clásico, ya que lo que se oculta es la transparencia, la voz muda, lo ausente, el pensamiento, el milagro y todo ello al unirse conforma un jeroglífico:

- (6) La jaula del pañuelo se oculta en la ventana.
- (11) la voz muda del miedo sus quejidos esconde,
- (20) ocultando en reflejos sus transparentes lutos.
- (28) se ausenta, y vuelta al pensamiento en él la oculta.
- (36) halla al fin, y ocultándose, libre al milagro deja.
- (38) que sostuvo sus brillos en silencioso encuentro.
- (42) solución a su asunto jeroglífico

La alusión a la luz, la sombra, no es la oscuridad absoluta sino la penumbra en que los elementos parecen trastocarse en otros, esto es un juego muy usado por los poetas de vanguardia al nombrar la imagen con la primer idea que viene a la mente del poeta y así logran unir dos realidades contrarias, como un barandal con un peine, la razón que resbala o la sombra que fecunda la huida:

- (5) Clavan las barandillas en la sombra sus peines.
- (26) razonando sigilos resbala en la penumbra,
- (35) La sombra, fecundada, el rumbo de la huida

Finalmente, hay un elemento absolutamente innovador en el poema de Prados y que no alude a tradición o estructura poética alguna, su poema está escrito en alejandrinos con rima y una serie de estructuras que permiten diversas lecturas, y entre los versos 36 y 37 aparece entre paréntesis la palabra tránsito. Lo que separa al poema en dos partes, la primera en que se alude al espacio y al luto y una segunda en que lo aludido ha sufrido una trasmutación o cambio y ha convertido ese luto, esos “duelos del agua” que se transforman, “tuércense en alegrías” se trasmutan en la memoria y el homenaje. El cambio pasa de la sombra al cristal claro de la luz. Cirlot, considera simbólicamente “tránsito”:

Como una travesía, el paso, la peregrinación, la navegación, la salida, y que son formas de expresar lo mismo: un avance desde un estado natural a un estado de conciencia por medio de una etapa en que la travesía simboliza justamente el esfuerzo de superación y la conciencia que lo acompaña. Esa travesía, como por lo demás toda peregrinación, implican, o sustituyen, el avance por el laberinto hasta descubrir su centro –que es una imagen, no una identidad” Es decir, el viaje representa esta trayectoria de lo natural a la conciencia<sup>252</sup>.

Y para concluir, los elementos poéticos son representaciones de signos para ser descifrados como enigmas poéticos. Prados presenta una creación poética, en la cual, el poeta crea deliberadamente equívocos, pistas, elementos para generar diversas lecturas y con ellas, diferentes caminos de comprensión e incluso trampas que construyen otros equívocos de lectura e interpretación. Por lo que, querer definir el poema con una sola perspectiva de interpretación es un error del lector y un acierto del poeta, quien ha creado un laberinto con diversas entradas y salidas que se cruzan en diferentes trayectorias dentro del poema, como Prados mismo expresa:

Cerré mi puerta al mundo;  
se me perdió la carne por el sueño...  
Me quedé, interno, mágico, invisible,  
desnudo como un ciego.  
5 Lleno hasta el mismo borde de los ojos,  
me ilumine por dentro.  
Trémulo, transparente,  
me quedé sobre el viento,  
igual que un vaso limpio  
10 de agua pura,  
como un ángel de vidrio  
en un espejo<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> E. Cirlot, *Diccionario símbolos...*, 1994. p. 447

<sup>253</sup> E. Prados, “Cerré mi puerta al mundo” en *Memoria del Olvido*, 1991 p.18

## II.1.3 *IN MEMORIAM* ¡VIVA DON LUIS!

### POESÍA... SÓLO ESCOLLOS DE SOMBRA DE LUIS CERNUDA

#### POESÍA...

Sólo escollos de sombra, débilmente  
acusado por luces su secreto,  
tras el cristal, impávido testigo  
de un paisaje de masas en acecho.

5     ¿Dónde el perfil, la forma? Sin contorno,  
sin color y sin iris, no son aguas  
ni ramas las que viven, sino bloques,  
lívida imagen ciega de la nada...

10    ¡Fino reluce el horizonte! Esgrime,  
mas con débil furor, su primer filo,  
transpasando la meta de esas nubes,  
de esas nieblas de aéreo, leve viso.

15    De nuevo nace el mundo. A los sentidos  
su presencia amorosa transparenta.  
Eternas aunque jóvenes, las cosas  
van con rumbo feliz, en evidencia.

20    Algún canto de pájaro perdido  
clava su grito exacto en esa línea  
que impalpable se tiende separando  
orbes irreductibles: noche, día<sup>254</sup>.

Luis Cernuda

---

<sup>254</sup> L. Cernuda, "Poesía" en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 24



## POESÍA... SÓLO ESCOLLOS DE SOMBRA DE LUIS CERNUDA

y no es mi intento a nadie dar enojos,  
sino apelar al pájaro de Juno:  
gastar quiero de hoy más plumas con ojos  
y mirar lo que escribo. El desengaño  
preste clavo y pared a mis despojos.

Góngora

El esplendor que han alcanzado los mundos poéticos de la obra de Cernuda, tienen como punto de partida, los versos que se publicaron en estos años de homenaje gongorino en las revistas de *Verso y prosa*<sup>255</sup> y *Litoral*<sup>256</sup>. En estos poemas se encuentra su génesis como creador y se vislumbra la voz de sensualidad y transparencia hermética que le dará un estilo propio a toda su trayectoria como poeta. Cada uno de sus poemas están dotados de una pureza, en la que el artificio queda como un velo nítido, ya que Cernuda juega con una compleja sencillez aparente de la “imagen poética”, la cual le sirve para construir murallas de claridad y opacidad que se irán acrecentando a lo largo de su trabajo poético y con el tiempo, se tornarán complejas. Uno de sus rasgos característicos será el empleo de voces atemporales con las que hace referencia, tanto a la naturaleza como a las emociones del hombre, pero difícilmente empleará palabras que nombren o remitan a momentos específicos del tiempo, como trenes, telégrafos o el teléfono. Y todo este carácter casi imperceptible, ya está presente en el poema de homenaje a Góngora simplemente titulado: “Poesía”<sup>257</sup>, el cual, además representa una de sus primeras publicaciones<sup>258</sup>.

En sus versos, ya se intuye claramente un bosquejo de su “decir poético” que le dará su identidad, además de algunos rasgos característicos como el juego de la dualidad entre la imagen y la metáfora por que en Cernuda las imágenes se comportan como recursos paralelos con ciertos puntos de unión, aun cuando procedan de un mismo referente o sean palabras empleadas como materia poética, tal y como el propio Cernuda reflexiona:

---

<sup>255</sup> *Verso y Prosa*, de la época 1, año 1927.

<sup>256</sup> *Litoral*: época 1, año 1927. Facsimilar de los nueve números históricos de 1926-1929, 2007. Biblioteca Nacional de España, Revistas de la Edad de Plata. [edaddeplata.org/revistas](http://edaddeplata.org/revistas)

<sup>257</sup> L. Cernuda, “Poesía” en *Litoral* 5-7, 1927. p. 24 publicado junto a la ilustración de M. Ángeles Ortiz.

<sup>258</sup> Cernuda publicó sus primeros textos en revistas, la primera edición que se rastreo fue de 1926: “Presencia de la tierra”, poesía en prosa publicado en la revista *Mediodía*: época 1 año I, 1926, dic.-num.5. Su primer publicación en la revista *Litoral* fueron “Tres poesías”, *Litoral*: época 1, año 1926, dic. núm. 2. El año de 1927 es sumamente fructífero ya que publica en tres ediciones de la revista *Verso y Prosa*, de la época 1, año 1927. “Poesía” núm. 2-feb.27; “Trozos” en núm. 3 de mzo. 27 y “Algunas poesías” núm5- may.27. En la revista de *Mediodía* época 1 Año II, año 1927, agosto-septiembre, núm. 8 aparece: “Diario” y colabora con “Poesía” en el número de homenaje de Góngora de *Litoral*, del que se hace su estudio en este ensayo. *Litoral*: época 1, año 1927, octubre, núm. 5-7. Termina el año con la edición de “Égloga”, en la revista *Carmen*: época 1, año 1927, dic.-num.1, y aparece publicado su primer libro *Perfil del Aire* por la imprenta Málaga: Sur-Litoral, 1927. Cfr. Archivo digital Biblioteca Nacional de España, Revistas Edad de Plata: [edaddeplata.org](http://edaddeplata.org)

En la imagen hay mayor creación poética que en la metáfora. En la primera interviene más la imaginación que el ingenio; en la segunda más el ingenio que la imaginación. La metáfora seduce pronto al lector español, y en ella se basaban sobre todo lectores y críticos para discernir preeminencia de los poetas nuevos de 1925; la metáfora estaba de moda, tanto que Ortega y Gasset, con su rara ignorancia en cuestiones poéticas, definió por entonces la poesía como “el álgebra superior de las metáforas”. Es de uso difícil, si no peligroso, a menos que se posea imaginación noble y lenguaje magnífico; cuando Góngora escribe “Entre espinas crepúsculos pisando” [v. 48 Soledad I] o “En campos de zafiro paces estrellas” [v. 6. Soledad I], nadie podría negar que sus metáforas son las más deslumbrantes que hay en nuestra poesía; pero cuando el ya citado Ortega y Gasset escribe “La nube que cabalga con un alfanje al flanco” (creo que el alfanje en cuestión es el rayo), nos muestra entonces el riesgo que se corre, al usarla sin ángel, de quedar en el ridículo<sup>259</sup>.

Y esta construcción de la imagen a partir de la imaginación más que la metáfora por ingenio hace que la imagen en Cernuda sea una nueva construcción del sentido que se desarrolla a partir de la imaginación libre que busca ir más allá de los linderos del ingenio de la tradición poética hay una especie de escudriñamiento del lenguaje para crear una expresión “nueva”, fruto de la sensibilidad y astucia en el manejo del discurso poético. Ese “ángel” para el cual, la imagen poética pueda expresar su luz con sensibilidad y belleza. Por lo que si se debe concretar la poesía de Cernuda<sup>260</sup>, en este momento inicial de su trayectoria, es clara la sutileza del manejo de la imagen, que con el tiempo irá generando una constante en toda su obra y que ya se intuye en su poema de homenaje a Góngora, “Poesía”. Un texto en que se puede decantar claramente la unión y la voz del poeta con la tradición gongorina.

En “Poesía”, Cernuda retoma ciertas palabras y las trabaja para generar con ellas otras imágenes y en este reelaborar de la imagen, establece rasgos de la influencia del surrealismo que se unen a las ideas de la poesía pura sin que ninguna de estas corrientes determinen del todo su voz poética. Así, la primera época queda publicada en *Perfil del Aire*<sup>261</sup>, un libro escrito y editado en esta etapa y que se ha considerado como una muestra de las dos influencias fundamentales, “el purismo y el surrealismo”. Los ideales de vanguardia son una señal de la perspectiva del poeta y su propia forma de comprender el trabajo poético. Sin embargo, estamos ante uno de los primeros textos publicados de Cernuda, el cual, indaga y sondea para encontrar su propia voz y expresar su perspectiva de la visión de lo que es la imagen. También, evidencia su devoción a una alma poética, que vive y respira en el poema, como un tiempo imperecedero sobre el que después el propio Cernuda afirmará:

---

<sup>259</sup> L. Cernuda. *Intermedio*, 2004. p. 91 y en texto de Cernuda a su vez se cita: Gómez de la Serna y la generación poética de 1925” México en la cultura. núm. 312 (13-III-1955) Recogido en L. Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1957 y *Obras Completas, vol. II*, 1994, p. 65-251, para profundizar al respecto se puede consultar P. W. Silver. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, 1996. p. 174-175. y L. Góngora, *Soledades*, 1990.

<sup>260</sup> Actualmente sobre la obra de Cernuda se puede consultar: L. Cernuda. *Antología*, 2008. p. 61-79 y L. Cernuda. *La realidad y el deseo*, 1980. p. 67-111 L. Cernuda. *La realidad y el deseo*, 1940. p.9-38 y L. Cernuda. *La realidad y el deseo*, 2005. p.15-43

<sup>261</sup> L. Cernuda. *Perfil del Aire*, (4.º suplemento de Litoral), 1927.

El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción. A partir de entonces comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que según parece, ésta o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre la realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la “idea divina del mundo” que yace al fondo de la apariencia<sup>262</sup>.

Esta claridad con la que Cernuda podrá describir estos primeros inicios poéticos, ya se intuye en su homenaje a Góngora, en el cual presenta una paradójica contradicción, mira al poeta barroco, casi como una éfrasis que alude a aquella imagen construida a partir de los juicios críticos a Góngora, a los que Cernuda, les da un giro para edificar precisamente con los calificativos denostativos su homenaje y generar así una nueva perspectiva, de quién fue realmente el poeta barroco. Cernuda, por su sensibilidad es un iniciado innato de la poesía gongorina y posee una llave para comprender, descifrar y asimilar la imagen desde una perspectiva muy diferente a la que poseía en general el grupo en los años del homenaje.

Si me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería: Góngora. Y no hablo ahora del poeta, sino del hombre que a tal punto de perfección inmarcesible y de gusto exquisito supo llevar nuestra diaria palabra, esa misma que rueda oscuramente en labios de intelectuales pedantes con lentes y tecnicismos, de burgueses suficientes erigidos en árbitros de la vida y del pueblo tosco e ignorante. Labios todos sin excepción se han vuelto siempre contra Góngora para tacharle de oscuro, de afectado y de mal gusto, él, claro como un diamante, como él natural y hermoso. [...] No se diga que Góngora no sabía prestar su voz para que los hombres se expresaran a través de ella. La deliciosa letrilla “Hermana Marica”, no es de su tiempo ni del nuestro, es la eterna voz del niño, maliciosa, burlona, inocente, descuidada y sensual, que se abre en su plazuela andaluza con tal arte natural como nunca lo tuvieron los rivales, naturales y espontáneos, del gran poeta orgulloso y difícil. [...] ¿Quién escribe hoy - antes de 1628- que no sea besando las huellas de Góngora, o quién ha escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no haya sido mirando a su luz?<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> L. Cernuda. *Intermedio*, 2004. p.46-47 y L. Cernuda. “*Naturaleza de la poesía*”, en *Intermedio*, Pretextos. 2004. Algunas reflexiones sobre ensayos poéticos de Cernuda se pueden revisar en su correspondencia que se encuentra en dos ediciones gemelas, una española y una mexicana y que se confrontaron para esta investigación. A. Enriquez Perea, ed., *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda 1932-1959*, Sevilla: 2003. 206 p. y México, 2003. 159 p. En la Edición Mexicana se anexaron imágenes y ambas ediciones editaron las cartas originales mecanuscritas con firma autógrafa con su correspondiente transcripción y notas.

<sup>263</sup> L. Cernuda, *Prosa II*, V. III, 2002, p. 137-147



Cernuda confirma como Góngora es el gran referente poético de la lengua española y señala un rasgo de la atemporalidad en la expresión poética, una cualidad que el propio Cernuda desarrollará en su propio trabajo y confirma como cada poeta de la generación del 27, aún con su propia identidad, gustos e inclinaciones y tendencias de vanguardia, no pueden dejar de mirar la luminaria que representa Góngora. Cernuda quizá posee mayor afinidad y convergencia con el surrealismo, pero es un surrealismo interpretado por sí mismo y no ejecutado con fidelidad al marcado por Bretón, sino que fluye por la contraposición de realidad e imaginación, en el que a partir de su propia visión, une tanto su voz poética con un rasgo de su personalidad retraída y difícil, lo que le hizo que se le considerará casi inaccesible, algo que ha marcado su biógrafo cuando hace referencia a un comentario entre Salinas, Alberti y Guillén sobre Cernuda:

Difícil de conocer. Delicado, pudorósísimo, guardándose su intimidad para él solo, y para las abejas de su poesía que van y vienen trajinando allí dentro –sin querer más jardín– haciendo su miel. [...] Por dentro, cristal. Porque es el más licenciado Vidriera de todos, el que más aparta la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño. Y Alberti, abundando en lo quebradizo dijo: Cernuda era el cristal, capaz en un instante de romperse. Guillén, el mármol sólido, elevado a columna, el más vidriera de todos”<sup>264</sup>.

Pero no es sólo este carácter, hay una característica que en Cernuda se revela de manera más clara y evidente que en otros poemas del homenaje a Góngora en 1927, una modernidad poética en la que hay una ausencia del mito clásico o de referencia a las metamorfosis ovidianas a las que Góngora hace alusión a lo largo de todo su trabajo poético, y que muchos de la generación del 27 buscan emular por considerarlo un rasgo claramente gongorino, como al respecto de la tradición y riqueza mitológica en Góngora, Lavinia aclara:

El recurso del mito sirve de referencia literaria codificada, ofreciendo al texto poético gongorino la posibilidad de constituirse como metatexto [...] El mito, entonces, construye y alimenta la palabra poética, catalizando un proceso metafórico de tipo metamórfico [...] La palabra poética gongorina (idiolecto poético) elabora una superrealidad poética imaginaria que trasciende el nivel de lo real y sublima el objeto, sometiéndolo a un proceso metamórfico continuo, centrado en la metáfora, cuyo punto de llegada, constituido por el iconema, redobla el icono metafórico según una revisión epistemológica y metatextual<sup>265</sup>.

Es decir, en Góngora no hay un solo empleo mitológico sino toda una transformación de la construcción metafórica mitológica como señala Lavinia pero que, al tener su carga mitológica el texto gana significaciones que van más allá de la imagen poética permitiendo diferentes grados de interpretación metafórica, sin embargo; para los poetas de la generación del 27, su lectura se centrará sobretudo en la imagen como trabajo imaginativo que se convertirá en el punto de convergencia entre

---

<sup>264</sup> A. Rivero Taravillo. *Luis Cernuda, Los años españoles*, 2008. p. 37

<sup>265</sup> Al respecto de la mitología en Góngora consúltese Lavinia Barone, “Procedimientos metamórficos del icono mitológico en las *Soledades* de Góngora” en J. Roses Lozano ed. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, 2014, p. 332

Góngora, Cernuda y los poetas de la generación del 27. Quienes trabajaran a Góngora por su imagen como ejemplo de la superrealidad poética imaginaria, una construcción del surrealismo o una experimentación de poesía pura por la imagen misma y no por su construcción mitológica o metamórfica. Sin pasar por alto que mientras para Góngora su obra busca alcanzar la cúspide del trabajo de “ingenio y agudeza” y por lo cual, Gracián emplea la poesía de Góngora en múltiples ocasiones como ejemplo del trabajo poético barroco más fino<sup>266</sup> por ser capaz de crear una metáfora con elementos de realidad que construyen una imagen de irrealidad, un rasgo que también Melchora Romanos reflexiona sobre la construcción de la imagen en Góngora:

La imagen supone una comparación entre dos elementos: uno “real” (los dientes de una muchacha) con otro que llamamos “irreal” por no pertenecer al ámbito de lo que se describe (perlas), y entonces diremos “sus dientes eran blancas y hermosas perlas”. Así Góngora, refiriéndose a Polifemo usa esta imagen: “Un monte era de miembros eminente...”, y para referirse a su rival: “era Acis un venablo de Cupido”. Metáfora es la palabra que designa únicamente el elemento “irreal”: sus menudas perlas (para designar a los dientes). Obsérvese, pues, que una metáfora lleva una imagen implícita, ya que el elemento “real” está sugerido, aludido<sup>267</sup>.

En la estética gongorina, el trabajo de imagen y metáfora incorpora además el referente mitológico pero demanda un público culto, conocedor de las metamorfosis y mitologías para captar la transformación, ya que la imagen se convierte en una metáfora trabajada del mito y su referencialidad se producirá por el nombramiento directo: “Venus del mar, Cupido de los montes” (vv. 470-*Fábula de Polifemo y Galatea*), o por alusión a sus atributos: “de la manzana hipócrita, que engaña” (vv. 83, *Fábula de Polifemo y Galatea*) en que se hace referencia a la manzana de la discordia del juicio de París y que provocó la guerra de Troya, otro ejemplo es: “solicitan el mar con pies alados” (vv. 482, *Fábula de Polifemo y Galatea*), la imagen reproduce una dualidad de interpretación mitológica, ya que se puede referir tanto a los pies alados de Hermes, mensajero de los dioses como a las alas con las que vuela el amor de Cupido, presente a lo largo de toda la fábula. Otro ejemplo, evidente de esta alusión mitológica carente de referente evidente como los versos: “La fugitiva ninfa, en tanto, donde /hurta un laurel su tronco al sol ardiente”, la imagen es clara, llanamente se puede imaginar el laurel iluminado por el sol, y carece del referente metamórfico directo que es Dafne y Apolo. Y es precisamente este trabajo de la imaginación, la clave para comprender la poética gongorina como Parker anota en su introducción:

---

<sup>266</sup> Para la estética barroca cfr. A. Pérez Lasheras “Arte de Ingenio y agudeza y arte de ingenio”, en *Baltasar Gracián, Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, 201 p. 71-88, al respecto del oficio poético agudo de Góngora, las transformaciones y cómo evitaba las alegorías cfr. J.M. Mico, “Góngora poeta elemental” en *Para entender a Góngora*, 2015. p. 47-58

<sup>267</sup> Cfr. M. Romanos, “Estudio preliminar” en *Selección Poética de Góngora*, 1983. p. 72

Esta complicación es intelectual y no sólo emotiva; es un salto a un nivel superior de la imaginación, y por eso es obra de *ingenio*, no ya de un “*concepto simple*”, sino lo que pudiéramos llamar un *concepto ingenioso*. Gracián en cambio lo llama un concepto agudo o simplemente agudeza. Es necesario dar a *agudeza* no sólo su sentido moderno de “vivo y gracioso” sino más enfáticamente el de “sorprendente, brillante y artísticamente espléndido”. El conjunto ingenioso, resultado de la sorpresa intelectual y la esplendidez estética nos lo dan los cuatro versos en que el *ingenio* de Góngora consigue expresarlo:

Son una y otra luminosa estrella  
lucientes ojos de su blanca pluma:  
si roca de cristal no es de Neptuno,  
pavón de Venus es, cisne de Juno. [...]

Toda esta imagen complicada forma un solo concepto; varios conceptos simples se reúnen al final en un concepto complicado. Parte Góngora de dos conceptos simples, triviales: la hermosura de la mujer reside en la blancura de su cutis y en lo lustroso de sus ojos; entonces se hace la comparación con cisne y estrella; luego se salta de ojos, de que carece el cisne, al pavón que los tiene en la cola. Este nuevo concepto, que se va haciendo complicado, se prolonga en la comparación implícita con el plumaje de las dos aves, y así tenemos la imagen “sorprendente” de ojos de pavón en las plumas de un cisne. Finalmente, el concepto se amplía y complica más al asociarse las dos aves con las diosas mitológicas de quienes eran atributos. Aquí la sorpresa se hace más enigmática porque el pavón era atributo de Juno y no de Venus, cuya ave era el cisne. Esta transposición de atributos, completa el concepto, o sea la totalidad de un proceso intelectual, imaginativo y artístico, totalidad que es el *concepto* propio de conceptismo<sup>268</sup>.

En el trabajo de la imagen hay una alusión al mito sin nombrarlo evidentemente, sino que emula la referencia en los versos y es sólo a partir de trabajar el icono, reusarlo y unirlo para ser conjugado en otro tipo de expresión poética que surge esta imagen gongorina que puede ser leída desde una perspectiva de modernidad y vanguardia, completamente diferente al manejo que hace Góngora a su poesía en su momento histórico, que al ser una expresión de un pensamiento barroco donde el *Ingenio y la agudeza* es la característica primordial a la que se le une e incorpora un pasado mitológico, con una estética centrada en el trabajo del claroscuro por su confrontación de contrarios y donde el manejo del personaje monstruoso, más que la figura del héroe del pensamiento renacentista que coloca a Góngora como la punta de lanza de un discurso moderno si se lee exclusivamente la alusión metafórica como un hallazgo de imagen poética y que Gracián calificaría como “equivoco”:

Es también grande artificio del equivocar cogerle el dicho a uno, y darle otro sentido del que él pretendió. [...] Retuércese con mucha donosidad la palabra a la malicia, glosándola a diferente sentido. [...] no sólo con la crisis, sino con todas las demás especies de agudeza se mezclan y entretejen los gustosos equívocos; fundan la semejanza ingeniosamente. [...] La hermosa proporción y consonancia de los dos términos significados por el equívoco, es muy agradable. Don Luis de Góngora:

Los cristales no tenían  
los extremos, que ella hace;  
Y porque de cristal fuesen,  
Lloro Menguilla cristales.

No es lo menos la contraposición entre los extremos equivocados<sup>269</sup>.

<sup>268</sup> A. Parker. “Introducción” en L. Góngora. *Fábula de Polifemo y Galatea*, 1987. p. 17

<sup>269</sup> B. Gracián. *Agudeza y arte del ingenio II*, 2001. p. 58-58

Este juego del equívoco rige el poema gongorino, como un manejo de la habilidad en la que el poeta barroco genera sobretodo analogías con los mitos clásicos sin revelar, en gran parte de sus versos a qué mito se refiere, generando una forma de laberinto de interpretación en el cual, sólo un lector versado en el conocimiento de los mitos puede comprender más allá de la imagen a la que alude:

5                   ¿A qué piensas, barquilla,  
                  pobre ya cuna de mi edad primera,  
                  que cisne te conduzco a esta ribera?  
                  A cantar dulce, y a morirme luego;  
                  si te perdona el fuego  
                  que mis huesos vinculan, en su orilla  
                  tumba te bese el mar, vuelta la quilla<sup>270</sup>.

En los versos de Góngora no hay una aparentemente alusión a alguna deidad mitológica y las imágenes crean una primera interpretación literal y congruente con la historia del naufrago al ser un paisaje natural y marino. Pero si se revisan los nombres sustantivos se descubre que simbólicamente está presente el Cisne que representa a Zeus y el fuego que representa a Vulcano casado con Venus, diosa del amor, quien le engaña con Marte y de su amor nace Cupido. Además de que esta expresión, remite a las Bucólicas de Virgilio<sup>271</sup>. Por lo que, la frase es mucho más compleja. Cernuda retoma toda esta riqueza de una manera más sutil para crear una reflexión del verso de largo aliento, con el cual describe un mundo interno: “Siento esta noche nostalgia de otras vidas/ Quisiera ser el hombre común de alma letárgica”<sup>272</sup>. Cernuda como los poetas de la generación del 27, están estableciendo vínculos con sus propias tradiciones y usando como recurso creativo la construcción discursiva de Góngora con todo lo intrincado y complejo que resulta su discurso “ingenio y agudeza” pero que retoman como hallazgos poéticos, al respecto de la complejidad gongorina Joaquín Roses explica:

En los dos pareceres en que se censura el intrincado y complejo mundo verbal gongorino, encontramos ya la aceptación de esa imbricación universal que pretendemos rastrear. Ya lo anunciaba Pedro de Valencia, para quien algunos juegos de Góngora en las *Soledades* constituyen una concesión al gran público: “los buenos escritores han de querer agradar antes a los buenos que a los muchos, como lo profesa Terencio”<sup>273</sup>.

---

<sup>270</sup> L. Góngora. “Soledad Segunda. vv. 43-49”, en *Soledades*, 1990. p. 145

<sup>271</sup> Al respecto confr. C. Escudero Martínez. “El canto amebeo clásico en la Literatura española”. En *Simposio Virgiliano. Conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, 1984. p.255-264. En su estudio establece las vinculaciones entre Virgilio, Garcilaso de la Vega y Góngora y muestra cómo es que no sólo es la estructura sino también la forma de presentar el diálogo en estos autores del barroco lo que los une y procede de la tradición Virgiliana. Al respecto J. Miguel Serrano, aclara: “Poesis: la cognición del oficio”, “La praxis Cernudiana de un tópico clásico: la disputa entre antiguos y modernos” y “Los antecedentes de las ideas cernudianas sobre el estilo en el Siglo de Oro” en J. M. Serrano de la Torre, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, 2002. p. 9-83

<sup>272</sup> L. Cernuda. “Noche del hombre y su demonio” en *Antología del Grupo poético de 1927*, ed. V. Gaos, 2003, p. 222

<sup>273</sup> J. Roses Lozano. “Hacia una poética de la oscuridad gongorina. I. Erudición, elitismo y hermetismo” en *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las soledades en el siglo XVII*, 1994. p. 102

La estética de Góngora con su influencia del barroco y su pasado mítico en cada una de sus metáforas, imágenes y analogías logró una extraordinaria maestría, a tal grado, que les fue difícil, incluso a los eruditos comprender las alturas que alcanzó y por ello, se le crítico de complejo y oscuro. Por lo que, para el siglo XX, tanto en Góngora como en la generación del 27 existen dos intenciones completamente diferentes que generan situaciones similares y divergentes que crean una especie de espejo por el trabajo metafórico. Para Góngora es agudeza aunque exista una aparente semejanza con la estética de la poesía pura y el surrealismo, en ambas formas poéticas, la barroca y la vanguardista, convergen en el poema de Cernuda de homenaje, de manera sutil, moderna y transparente.

La estructura del poema es clave para comprender como ambas influencias se unen. Cernuda, en su homenaje crea de manera formal, un texto de cuatro cuartetas en endecasílabos de rima variable o versos blancos pero con un constante acento en “e-o”, un sonido que crea una correspondencia para generar musicalidad y cadencia. El acento “i-o” se repite en los versos, 10, 12, 13 y 17; “e-a” en los versos 14, 16 y 18 y “e-o” en los versos 2 y 4; sin embargo; el sonido “e”, se repite en nueve versos y el sonido “o” en once versos para generar una especie de rima asonante y a pesar de ser versos blancos, su estructura no corresponde a ningún esquema tradicional. Cernuda, al emplear endecasílabos de rima suelta irregular o blancos está ya, empleando una forma de construir el discurso poético que será fundamental para la literatura del siglo XX. En su poema recurre a la formación de trece hiatos, que con sus acentos, mantienen la irregularidad, todos estos rasgos genera un ritmo poético que es una forma de expresión poética de la modernidad<sup>274</sup>.

Esta forma que genera un sonido separado de la rima tradicional le aporta al poema un aire que pareciera dotarlo de una absoluta libertad del decir, y al carecer de rima, el poema se ubica entre los linderos de la tradición barroca, la ruptura y la modernidad. Es decir, no niega del todo a la tradición, pero tampoco la copia, sino que la imita en sus fundamentos y propone otros modernos, colocándose como eje de la poesía hispánica en el siglo XX y quizá, “Piedra de Sol” de Octavio Paz, sea uno de los ejemplos mejor logrados de esta postura, al ser un poema de largo aliento escrito en versos endecasílabos blancos y de acento variable pero con un ritmo y musicalidad interna que se engarza entre las imágenes algo que ya está presente en Cernuda cuando propone sus juegos de ritmo para

---

<sup>274</sup> La modernidad en Cernuda consultar: J. Valender. *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*, 2003. En este ensayo se reflexiona sobre la modernidad pero una modernidad que no rompe sino que evoluciona del romanticismo y que conserva vínculos con lo clásico. También se puede consultar G. Santana Henríquez. “Entre el lamento de Andrómeda y la desolación de la quimera: Mito y poesía en Luis Cernuda” y “Regreso a la sombra: el mundo clásico en Luis Cernuda” en S. Henríquez. *Tradicón Clásica en la Literatura Española*, 2000. p. 63-86 y 97-105. En ambos estudios se revisan los tópicos de Cernuda y sus referentes del mundo clásico. Así como los vínculos de la generación del 27 con Juan Ramón Jiménez, que lo ve como precursor del debate de la poesía pura y promotor del ultraísmo, y afirma: “Cernuda representa una profusa amalgama de estéticas y concepciones literarias. A los movimientos de vanguardistas (cubismo y surrealismo) y al mismo tiempo, su obra rezuma la tradición clásica española”, en *Tradicón Clásica en la Literatura Española*, 2000, p. 64.

crear el “mencionar poético”, un aspecto que Paz reflexionará en *el Arco y la Lira*<sup>275</sup>, reiterando que lo poético debe ser trabajado sin recurrir al acento o la rima tradicional, sino que la musicalidad surge por la repetición de sonidos o vocablos en el verso y, al comprender este juego es posible descifrar la estructura de la poesía del siglo XX, de ahí la importancia de una lectura cuidadosa de “Poesía” de Cernuda, sobretodo, si se considera lo que Paz mismo afirmó sobre Cernuda:

Poeta del amor, Cernuda se parece a Bécquer. Poeta de la poesía, desciende de Baudelaire; la conciencia de la soledad del poeta; la visión de la ciudad moderna y sus poderes bestiales; la dualidad de canto y crítica; en fin, el mismo desesperado y loco afán por alcanzar la felicidad terrestre y la misma certidumbre del fracaso<sup>276</sup>.

Cernuda no sólo está retomando el espíritu de los románticos, su lectura de Góngora lo lleva a otro tiempo y espacio, aun cuando era cordobés como Góngora, su mirada la realiza desde un nuevo siglo que indaga al poeta del barroco como lo explica en el ensayo de “los poetas y los días”:

Vittorio Bodini ve en la revitalización de Góngora el gusto de la poesía moderna por la hipérbole comprendida en su más puro significado etimológico, “intensificación y potenciamiento de lo real”; además, la ambigüedad léxica y sintáctica de Góngora –en su tiempo producto del afán barroco por asombrar- era vista como un procedimiento que permitía al lenguaje poético elevarse a un nivel más alto que el del lenguaje cotidiano. [...] Una generación como la del 27, en la que existían el rigor y el instinto que distinguen al verdadero poeta del combinador de palabras, comprendieron que una de las tareas de la poesía consistía en lograr esta intensidad. Un poeta en apariencia tan poco teórico como García Lorca lo expresó muy claro en su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”:

Inventa por primera vez en castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas, y piensa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes... Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano y de lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren.

Sin embargo, el gongorismo de la generación del 27 sólo habría de ser una etapa. Si comparamos poemas de esta época con los escritos después del centenario de Góngora, veremos el abandono paulatino de la metáfora sorprendente y el cultivo de una poesía más cercana al “estilo común” que caracteriza a la lírica moderna, menos ingeniosa y más esencial, menos culterana y más conceptista, para utilizar dos términos de oscilación de la poesía española<sup>277</sup>.

Los dos elementos fundamentales que quedarán como una huella perenne de la poesía gongorina fueron “el trabajo de la imagen que anhela la eternidad” y “la voz poética menos artificiosa, más conceptual”, que en Cernuda, converge una imagen que estructura desde sus propias reglas poéticas uniendo lo creativo gongorino con el espíritu de innovación desde el ideal de que: “las leyes

---

<sup>275</sup> O. Paz. *El Arco y la Lira*, 1993. p. 13-26

<sup>276</sup> O. Paz. “Luis Cernuda”, en *Fundación y disidencia*, 2004. p. 234

<sup>277</sup> V. Quirarte. “Los poetas y los días” en *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, 1985. p. 31

de la poesía nunca serán justas si no son elaboradas por los poetas”<sup>278</sup>, por ello; este poema reflexiona en la profundidad del lenguaje y la manera de construirlo. Dámaso será quien con el tiempo, brinde profundos estudios y ensayos sobre Góngora<sup>279</sup> y algunos poetas de la generación del 27, quienes años después del homenaje escribirán algunos poemas alusivos a Góngora con una comprensión más profunda a su poética de lo que muestran los poemas del homenaje, como es el caso del poema “A Don Luis” de Aleixandre, o el poema “Góngora”<sup>280</sup> de Cernuda editado en *Como quien espera el alba*, como parte de su trabajo de 1941-1944<sup>281</sup>, pero será hasta catorce años después del homenaje gongorino de Sevilla que el pensamiento y el trabajo de la imagen gongorina será más acertada, como el mismo Cernuda comenta:

No es posible ir más allá en el desequilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito. [...] Pero el cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter de la época en que le haya tocado vivir. El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente desdichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo<sup>282</sup>.

Esta voz que a pesar del mundo circundante y su realidad, Cernuda confirma que tiene su propia visión y expresión poética y, con el tiempo muchas de los ideales de estos primeros años, evolucionarán, cambiarán o serán abandonados para entrar en otras etapas, sin embargo; la unión congruente del mundo clásico y la tradición gongorina con una modernidad poética queda presente en Cernuda y que Octavio Paz señala:

Cernuda ha sido fiel a sí mismo durante toda su vida y su libro, que ha crecido lentamente como crecen los seres vivos, posee una coherencia interior nada frecuente en la poesía moderna. Pero es tal el número de poemas nuevos, y éstos arrojan una luz tan reveladora sobre los antiguos, que sólo hasta ahora, cuando podemos contemplar en su totalidad, comenzamos a vislumbrar el significado de su obra. Como el viajero que ve dibujarse poco a poco, a medida que se aproxima a la costa, la verdadera forma de una tierra desconocida, en el espacio de los últimos veinticinco años nuestra generación ha asistido a la paulatina revelación de un continente poético<sup>283</sup>.

Todo viaje comienza con el primer paso y, este poema de Cernuda, es uno de sus primeros pasos de su trayectoria literaria, él inicia con la poesía moderna, pero no requiere dar un salto a la expresión poética de vanguardia porque él es nativo de ella, lo que lo diferencia de otros miembros del 27 que sí

---

<sup>278</sup> J. Domingo Argüelles. “Necesidad de una estética poética compuesta por los poetas de Vicente Huidobro” en *El poeta y la crítica. Antología Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, 1998. p.78

<sup>279</sup> D. Alonso, *Estudios y ensayos Gongorinos*, 1970.

<sup>280</sup> L. Cernuda, *Poesía Completa*, 2002, p. 330-332

<sup>281</sup> L. Cernuda. *La realidad y el deseo*, 2005. p.202-204

<sup>282</sup> L. Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972. p. 20

<sup>283</sup> O. Paz. “Luis Cernuda”. En *Fundación y disidencia*, 2004. p. 233

debieron hacerlo, como es el caso de Prados o Salinas, pero mientras Cernuda camina en la expresión de la modernidad con absoluta naturalidad. Sus versos avanzan, profundizan, se perfeccionan, lo que hace Cernuda simplemente es ir construyendo una visión de Góngora que se une a un trabajo de la imagen influido por los ideales que le son afines del surrealismo como una unión de contrarios. Su poesía hace de cada verso una revelación y cada cuarteta se presenta como diferentes escenas que fueran vistas a través de un cinetoscopio de película muda<sup>284</sup>, cada estrofa se presenta como una escena que al unirse crean un solo poema, como una historia en movimiento de una proyección cinematográfica. Si se imagina al poema, como una película de cine mudo en que el negro alterna con letreros e imagen animada, entonces la primera estrofa abre como una imagen de un paisaje absolutamente gongorino: “escollos de sombra”, y este paisaje secreto es visto a través de un cristal como un testigo mudo, “impávido” pero que asecha, como el Polifemo que contempla desde la lejanía su isla:

Sólo escollos de sombra, débilmente  
acusado por luces su secreto,  
tras el cristal, impávido testigo  
de un paisaje de masas en acecho.

Corte a un negro y la pregunta abre una segunda secuencia, casi como un cartel ¿Dónde el perfil, la forma? confrontación de contrarios absolutamente surrealista y descripción de una proposición por lo que no es color, sino un iris que representa la mirada y el paisaje mismo, queda desvanecido en cada uno de sus elementos que se van desintegrando por medio de la negación hasta llegar a la nada.

5        ¿Dónde el perfil, la forma? Sin contorno,  
sin color y sin iris, no son aguas  
ni ramas las que viven, sino bloques,  
lívida imagen ciega de la nada...

Corte nuevamente a negro y entra otra imagen en la cual, el horizonte reluce, tras esta nada, ha surgido otro espacio, por ello, la estrofa hace el anunciamiento con un cielo que emerge desde el primer filo de una nube, ya no es lo terrestre sino lo etéreo, lo celeste que se manifiesta en un espacio sublime y se da otro corte para que pueda nacer plenamente en la tercer estrofa como un “nuevo nacimiento del mundo”, un origen que surge no por la sombra o la mirada dejada atrás, sino por el amor que se ha transparentado creando otro espacio donde las cosas se vuelven jóvenes y eternas.

---

<sup>284</sup> El cinetoscopio era muy popular en estos años, pero la generación del 27 ya contó con las películas mudas y como aclara Gubern “la famosa generación del 27 tomó productivamente conciencia de su sincronía con el nuevo arte”, en “La generación del cine y los deportes” en *Proyector de Luna, la generación del 27 y el cine*, 1999. p.78-99



10           ¡Fino reluce el horizonte! Esgrime,  
mas con débil furor, su primer filo,  
transpasando la meta de esas nubes,  
de esas nieblas de aéreo, leve viso.  
De nuevo nace el mundo. A los sentidos  
su presencia amorosa transparenta.  
15           Eternas aunque jóvenes, las cosas  
van con rumbo feliz, en evidencia.

La estrofa final es un fragmento de este paraíso que renace a partir del canto del pájaro, el ave con la cual se crea una clara emulación a Góngora, y al que alude como el pájaro perdido cuya perfección del canto trasciende ambos mundos y también los separa como el rayo de luz que divide a la sombra, una alusión directa al “príncipe de la luz, príncipe de las tinieblas”. Cerrando así, con una dualidad que retrata a Góngora como un desdoblamiento marcado por la luz y la oscuridad, la noche y el día y el poeta barroco iluminado es también el poeta gongorino incomprendido y relegado a la oscuridad, ambos contrarios son inseparables y forman parte de una identidad poética.

Algún canto de pájaro perdido  
clava su grito exacto en esa línea  
que impalpable se tiende separando  
20           orbes irreductibles: noche, día.

Cernuda expresa así dos realidades: la del mundo que se mira y la que se genera en el trabajo poético y establece una vinculación con Góngora con la forma al cuidar el empleo de endecasílabos blancos, a los que une palabras presentes en la poesía de Góngora pero que usa como un material de su trabajo poético de homenaje. En “Poesía”, Cernuda también alude a los descalificativos contra la crítica la poesía de Góngora<sup>285</sup> como son: oscuro, difícil, incomprensible pero que en la voz de Cernuda se transforman para iluminar al poeta barroco y su poética como atributos y así los elementos con los que se describe al Góngora desdeñado se transforman para crear al Góngora enaltecido y al hacerlo, ha dejado también su propia huella de la génesis de su poética y su trabajo poético influido tanto por la naturaleza y la emoción contenida como por la tecnología y el cine<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> Luzán afirmó sobre: “*Las Soledades*, de Góngora, habrá sin duda muchas verdades o muchos conceptos verdaderos, que tendrán todas esas circunstancias, ¿pero quién podrá desemboscar de tan enmarañadas cláusulas alguna verdad o algún concepto que llene la curiosidad concebida? Quizá por la obscuridad de tales Poesías, donde a veces con dificultad se encuentra el sentido gramatical y la construcción”. Dn. I. Luzán. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 1789. p. 141. Se localizó una refutación al texto de Luzán en una revista del s.XIX, por un autor anónimo, en la que critica a Luzán por considerar que el arte de España era “un producto imaginario arte greco-francés” y afirma sobre Góngora que es: “sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, y el Diarista analizando el mismo soneto 21 que Luzán cita como ejemplo de la desordenada fantasía del autor, prueba (Victoriosamente a nuestro entender) que las metáforas que usa ni son violentas, ni disparatadas, ni incomprensibles” en Anónimo, *Pasatiempo crítico en defensa de Calderón y del teatro antiguo español*, 1820, p. 36-39

<sup>286</sup> Cfr. R. Gubern. *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*, 1999.

Cernuda en este momento experimentaba un gran entusiasmo por las ideas del surrealismo y el purismo, al que incorporó el pasado, pero no un pasado solemne sino que lo actualizó y lo hizo contemporáneo al interpretar la imagen. Es decir, los poetas del 27 no se volvieron barrocos sino adaptaron la tradición del barroco a su expresión creativa y desde su propia modernidad:

La generación de 1927, al contrario de las vanguardias europeas, no pretende partir de cero ni renuncia a su tradición. Con todo toma a esta última en su acepción más libre: conciencia del pasado. Aun en los casos más radicales –Luis Cernuda en actitud vital, Gerardo Diego y su adhesión al Creacionismo– remontan la literatura de sus antecesores y la vivifican, aun cuando antes que ellos la vertiente española de la vanguardia –el Ultraísmo– hubiera decretado el abolimiento de toda retórica tradicional o de las estrofas usuales [...] La célebre definición de Lautréamont de que la poesía es el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones puede aplicarse a la generación del 27. ¿Cómo explicar que un poeta del siglo XX escriba un soneto para hablar de Harold Lloyd Cernuda aclara como el gongorismo toda una etapa en 1927: Una fecha histórica, 1927, cuando se celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora, viene a confirmar y a cerrar tanto la etapa clasicista como la de la predilección por la metáfora, antes indicada, combinándose con ambas y constituyendo a su vez una etapa tercera en la evolución de estos poetas de 1925. Es innecesario decir que Góngora no nos da ejemplo de clasicismo en el sentido académico [...] Sin embargo, el entusiasmo de los poetas de 1925 hacia la obra de Góngora determina un cambio en la opinión, entre la crítica profesional y erudita, con respecto al autor de *Las Soledades*: cualquier manual de historia de nuestra literatura, en edición anterior a 1927, repetía idénticas ineptias contra Góngora [...] Góngora influye sobre todos estos poetas, ya sea en una colección de versos, como *Cal y canto*, de Alberti, el *Romancero gitano*, de Lorca, o *Cántico* de Guillén; ya sea en algunos poemas solamente, como ocurre en tres sonetos de Salinas incluye en *Presagios* o en tal o cual otro pasaje de su obra; como ocurre en el poema “Fábula” de Altolaguirre; en algunos pasajes de *Ámbito*, el libro primero de Aleixandre; o en la “Fabula de Equis y Zeda” de Diego. Una vez pasado el momento, dicha influencia parece desvanecerse, aunque algo de ella quedará adentro y reaparezca en ocasiones, decidiendo de un giro expresivo, de una asociación de las palabras en los versos de estos poetas. La influencia de Góngora combinada con la actitud clasicista, tuvo otra consecuencia, que es la reaparición de la métrica (octosílabos, endecasílabos, etc.) y de las estrofas (soneto, en su forma ortodoxa, letrillas, romances, octavas reales, etc.) tradicionales, metros y estrofas que el modernismo puso en fuga. Hubo un momento cuando la obra de casi todos estos poetas se resiente de formalismo, al que algunos de ellos, como Guillén y Alberti, serán fieles casi siempre<sup>287</sup>.

Para Cernuda la imagen es creada a partir de palabras y no por los referentes o elementos estéticos que usó Góngora. Una de las características en el poema de Cernuda es la ausencia del mito directo y expresiones gongorinas como “en campos de zafiro paze estrellas”, es probable que lo haya leído como una imagen de la unión de estrellas como un campo de cielo donde las estrellas como un rebaño se alimentan del pasto, a manera de una idílica y hermosa pradera como una imagen de sueño surrealista, o este fragmento inicial de la “Soledad primera” de Góngora: “Era del año la estación

---

<sup>287</sup> V. Quirarte. “Los poetas y los días” en *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, 1985. p. 20- 28. Hace referencia a Harol Loyd y el Cine. Cernuda, por su parte, aclara en su ensayo al respecto de la nomenclatura de generación o grupo que: “No se ha aceptado una denominación común para este grupo de poetas; unos proponen que se llame generación de la Dictadura, por la del general Primo de Rivera, que va de 1923 a 1929; pero exceptuando la coincidencia cronológica, nada hay de común entre dicha generación y el golpe de estado que instaura el *Directorio*, y hasta se diría ofensivo para ella establecer tal conexión. A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros.” L. Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1972. p. 153-154

florida, en que el mentido robador de Europa...”<sup>288</sup> que como referente inmediato, no se refiere a un campo de estrellas sino al mito Ovidiano de Zeus, que transformado en un toro, baja a los campos en que la princesa Europa juega con doncellas para raptarla y Ovidio describe la transformación de Zeus:

No están en buena armonía ni habitan en una única mansión la majestad y el amor: tras dejar el pesado cetro, el padre y soberano de los dioses, cuya diestra está animada de fuegos de tres puntas, quien con su movimiento de cabeza agita el orbe, se viste con la apariencia de un toro y, mezclado con los novillos, muge y pasea su hermosura entre las tiernas hierbas<sup>289</sup>.

Ovidio no nombra directamente al dios sino que hace una alusión a su deidad por la descripción de sus atributos creando ya a su vez, analogías: “tras dejar el pesado cetro, el padre y soberano de los dioses, cuya diestra está animada de fuegos de tres puntas, quien con su movimiento de cabeza agita el orbe”, es decir, describe a Zeus sin nombrarlo directamente y, para su transformación o metamorfosis simplemente añade que el dios se transforma como si fuera un cambio de vestimenta: “se viste con la apariencia de un toro”. Este trabajo de analogía y narración va a generar toda una tradición de juegos de expresión por siglos y en la edad media, en el *Carmina Burana*, en el canto 92, aparecen unos versos haciendo alusión a esta transformación del rapto de Europa:

En la época del año florida en la que el cielo se serena  
y se pinta de múltiples colores el regazo de la tierra,  
cuando puso en fuga a las estrellas el nuncio de la Aurora,  
abandonó el sueño los ojos de Filis y Flora<sup>290</sup>.

Una gran similitud con el inicio de la Soledad Primera de Góngora:

Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
(media luna las armas de su frente,  
y el Sol todos los rayos de su pelo),  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro pace estrellas<sup>291</sup>.

Estas vinculaciones poéticas tienen como fuente primigenia a los mitos que recurren poetas de todos los tiempos y existe una posibilidad de que Góngora conociera esta tradición medieval<sup>292</sup>, en su obra puede haber retomado tanto la tradición de Ovidio como el cancionero medieval y aun cuando hay

---

<sup>288</sup> L. Góngora, *Soledades*, 1982, p. 75

<sup>289</sup> Ovidio. *Metamorfosis*, 2001. p. 273-274

<sup>290</sup> Anónimo. *Carmina Burana. Los poemas de Amor*, 2001. p. 153 a 164. El canto 92 consta de 79 cuartetos en los que narran una diferencia entre Filis y Flora, que enamoradas comparan a sus amantes, uno clérigo y el otro caballero y ponen por testigo a Cupido. Y el amor tras generar su juicio declara vencedor al Clérigo.

<sup>291</sup> L. Góngora. *Soledades*. 1982 p. 75

<sup>292</sup> Este canto del *Carmina Burana* guarda un atisbo de extraordinaria similitud con las *Soledades* Gongorinas que merece un estudio minucioso. *Carmina Burana. Los poemas de Amor*, 2001. Al respecto de esta vinculación se puede consultar a Serrano. “Poiesis: la cognición del oficio”, “La praxis cernudiana de un tópico clásico: la disputa entre antiguos y modernos”, “Los antecedentes de las ideas cernudianas sobre el estilo en el Siglo de Oro” en J.M. Serrano. *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, 2002. p. 9-83

imágenes que lo vinculan al imaginario colectivo, Góngora trabaja desde su perspectiva su propia voz poética, a la que une los ideales del barroco y la estética del claroscuro con una “sutileza del ingenio”, por la cual, Gracián lo consideraba ejemplar:

Toda potencia intencional del alma, digo las perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, alzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destinase las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección. Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura<sup>293</sup>.

Es decir, Gracián consideraba como parte del discurso estético, una interrelación entre las palabras, una “dialéctica” en la que se encuentran una serie de elementos retóricos con los que se construirá una “figura” en la expresión artística y elabora una separación entre dos niveles de gusto; uno el “vulgar”, que conoce y puede separar contrarios y gustar del “arte” y otro, implícito, que corresponde al arte, al juego del artificio en que el “entendimiento” jugará el papel preponderante y para comprender a profundidad estas vinculaciones poéticas y retóricas, dentro de la expresión artística, se produce lo que los barrocos llaman “artificio” “agudeza e ingenio” que se transformará en otros conceptos por los movimientos de vanguardia en el siglo XX como “nuevo, imaginación, creación pura”, es decir; es un concepto que al adecuarse a un pensamiento moderno puede ser comparado como una similitud, como lo expresa Valéry, al reflexionar sobre Mallarmé y su capacidad para comprender al lenguaje, no sólo como un instrumento de expresión y coordinación; sino con una verdadera “ambición extraordinaria de concebir y de dominar el sistema entero de la expresión verbal”<sup>294</sup>. Valéry razonó sobre los términos de la poética, las asociaciones y el manejo del lenguaje, consideró la competencia para generar un “pensamiento a conciencia”<sup>295</sup>, como un referente directo del concepto de Gracián de la “agudeza” por similitud, atendiendo a las formas y el trabajo poético del verso, que continua siendo similar, tanto para los poetas antiguos como los modernos que toman el sentido y significado de las palabras y le atribuyen nuevas interpretaciones. Sin embargo; no se debe caer en el error de considerar a Ovidio, surrealista, como lo haría Bretón en sus manifiestos<sup>296</sup>, ya que cada poeta tiene su tiempo y estética. El trabajo mantiene linderos de expresión dentro de su época y existe un proceso de comprensión del sentido y el concepto de la palabra para los poetas, lo que se

---

<sup>293</sup> B. Gracián. *Agudeza y arte del ingenio I*, 2001. p. 53-54

<sup>294</sup> P. Valéry. *Política del espíritu*, 1997. p.148

<sup>295</sup> P. Valéry. *Estudios literarios*, 1995, p. 225

<sup>296</sup> A. Bretón “Primer manifiesto 1924 y declaración 1925” en A. González García, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, 2009, p. 389-410

puede considerar como “la materia poética: o la poesía de interpretar y de conocer el mundo sólo visible desde las ventanas del poeta”<sup>297</sup>. Es decir, la materia poética es una construcción poética con la que crean textos y expresiones, su música, ritmo, las imágenes y sus evocaciones y, por imaginativas que sean, mantienen dentro sí, un momento histórico. Góngora no puede aludir al tranvía o el cine, o un aparato eléctrico, por lo que hay un lindero en la expresión que no puede ser quebrado sin caer en la sinrazón, incluso los poemas que desarrollan un sin-sentido aparente, como por ejemplo el final del libro de *Altazor* de Huidobro, en el cual construye un discurso carente de sentido pero que en realidad, parte del ideal del creacionismo que confronta el hecho de que el lenguaje está agotado y el poeta necesita ir más allá de la expresión, por ello, culmina con un sin- lenguaje, marcando un límite del tiempo y de la expresión, a lo que seguirá un nuevo lenguaje con otra expresión inventada o transformada:

Arorasía ululacente  
Semperiva  
    ivarisa tarirá  
Campanudio lalali<sup>298</sup>

Estas expresiones, intraducibles corresponden directamente a los ideales que promueve el creacionismo de Huidobro, con los versos de *Altazor* que conforma el origen de una nueva expresión:

Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la Naturaleza con una cosa nueva. En el orden del tiempo, el pensamiento y su forma son iguales. El poeta tiene un pensamiento nuevo; nos dirá los caminos que ha recorrido y enriquecerá a los hombres con sus descubrimientos. Pues cada nuevo periodo requiere una nueva confesión, otro modo de expresión, y el mundo parece que espera siempre su poeta<sup>299</sup>.

Valéry lo explicó de la siguiente manera:

En el orden del lenguaje, las *figuras*, que desempeñan comúnmente papel accesorio, parecerían intervenir sólo para ilustrar o reforzar una intención, y por ello parecen adventicias, semejantes ornamentos de los cuales puede prescindir la sustancia del discurso; esas mismas figuras, en las reflexiones, se convierten en elementos esenciales: la metáfora, de joya que era, o de medio espontáneo, parece adquirir aquí el valor de una relación simétrica fundamental. El arte implica y exige una equivalencia y un intercambio perpetuamente cumplido entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el acto y la materia. La modificación, y a veces, la *invención* del acto por la materia, generalmente se comprende poco, si no se ignora, entre quienes razonan sobre el arte: cierto *espiritualismo*, y una idea exacta o incómoda de la materia. Sólo una combinación (de las más raras) de práctica de virtuosismo con una inteligencia del más alto grado podía conducir a estas ideas profundas, tan profundamente distintas de las ideas o ídolos que por lo general se forja uno de la literatura. De ello, resulta que el culto y la contemplación del principio de todas las obras le hicieron sin duda cada vez más penoso y cada vez más raro el ejercicio mismo del arte y el uso de sus prodigiosos recursos de ejecución. En verdad, sería preciso vivir dos vidas: una, de preparación total; otra, de desarrollo total<sup>300</sup>.

---

<sup>297</sup> A. Alonso, *Materia y forma en poesía*, 1986, p. 320

<sup>298</sup> V. Huidobro, *Altazor*, 1987, p. 138

<sup>299</sup> V. Huidobro, *Poética y Estética Creacionistas*, 1994, p. 34

<sup>300</sup> P. Valéry. *Política del espíritu*. 1997. p. 149-150

Los textos, tanto en Valéry como en Huidobro y Gracián, son creados desde la potencia intencional del alma al discurso porque parten de lo estético, ornamentado o artificioso para hacer una alusión a la reflexión y la unión de ideas expresadas de una forma certera conforme a una lógica y un pensamiento con una intención fundamentalmente poética, artística y, que es ejemplo de la “dialéctica, para formar bien un argumento, un silogismo y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura”<sup>301</sup>, como lo diría Gracián y siglos después será interpretado como un pensamiento que expresa una relación simétrica fundamental de la imagen o metáfora y que Valery define como “el arte que implica y exige una equivalencia y un intercambio entre la forma y una nitidez, entre la forma y el fondo, el sonido y el sentido, el acto y la materia. La modificación, y a veces es la *invención* del acto por la materia”<sup>302</sup>. Huidobro, avanzando un poco más allá en su búsqueda por la innovación y una expresión natural afirmará en su *ars poética*:

Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas.  
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra  
El poeta es un pequeño Dios<sup>303</sup>.

Encumbrando así, al poeta como el gran creador y el generador de mundos poéticos y expresión concentrada en lo creativo, la imaginación y la expresión por medio de imágenes no dichas anteriormente, es decir, expresiones donde la innovación en el nombrar o describir marcan una diferencia del discurso cotidiano y ordinario y lo elevan a otro nivel de expresión más aguda y rica en ingenio para “quienes practican virtuosismo con una inteligencia del más alto grado”<sup>304</sup>. Separando así, el nivel del discurso poético en dos partes, una descrita por Gracián invocando la función cotidiana del habla y otra, que desarrolla Valéry para quienes poseen esta inteligencia y sensibilidad que va más allá y que son capaces de comprender y ejecutar con otro lenguaje, estas son las mismas ideas con las que Cernuda sintetiza la expresión poética como lo define al analizar un texto de Bécquer:

---

<sup>301</sup> B. Gracián. *Agudeza y arte del ingenio I*, 2001. p. 53-54

<sup>302</sup> P. Valéry. *Política del espíritu*. 1997. p. 149-150

<sup>303</sup> V. Huidobro, *Poética y Estética Creacionistas*, 1994, p. 16

<sup>304</sup> B. Gracián. *Agudeza y arte del ingenio I*, 2001. p. 53-54

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadencia majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía. La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo. La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

Hay en dichas palabras, leídas entre líneas unas sugerencias de valor para la comprensión de la poesía moderna, que ahí se vislumbra. Ésa es la poesía “breve, seca” que por su concentración y reticencia “hierde al sentimiento con una palabra y huye”; la poesía “desembarazada dentro de una forma libre” contrastando con la pesadez de las estrofas tradicionales en boca de los románticos, donde el pensamiento poético, si alguno hay, se enreda con el ritmo del verso y el consonante. [...]

De ser sinceros, la rima se perdió con Calderón, y que después nos suena, con rara excepción, ríspida. Pero hay algo más interesante aún, porque responde de antemano a las objeciones formuladas en los años últimos, desde que esas palabras fueron escritas, contra la “oscuridad” de los versos modernos. La poesía “adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona”. Sin cierta adecuación previa de poeta y lector es inútil que éste intente leer versos, porque para que los versos digan algo al lector, su imaginación debe ser apta y susceptible de emoción poética<sup>305</sup>.

El trabajo poético que Cernuda crea en sus endecasílabos blancos, representa la postura que, por lo general, tomarán muchos de los poetas del XX y que se puede resumir en un trabajo anti-rima, otro rasgo de la poesía de vanguardia que defienden el creacionismo, el purismo, el surrealismo y la escritura automática<sup>306</sup>. Estas líneas de Cernuda no sólo dan una claridad a lo que será su trabajo de juventud sino el de toda su trayectoria poética, centrado en una imagen que alude a la naturaleza y las emociones, siempre presentes en el poeta y con un sesgo de atemporalidad, al cuidar que su mención genere imágenes que podrían ser dichas en cualquier tiempo:

Soledades altivas, coronas derribadas  
[...] El susurro del agua alimentando,  
con su música insomne en el silencio  
[...] Como cuando el sol enciende  
algún rincón de la tierra”<sup>307</sup>.

Una construcción de la imagen de la naturaleza o de la emoción engarzada a lo natural será un rasgo de la poesía de Cernuda y cuyos primeros atisbos se encuentran publicados en *Litoral*. Es pertinente señalar, que en toda la revista de homenaje de *Litoral 5-7*, no se encuentra un sólo verso libre y, que entre los pocos poemas trabajados en verso blanco, está precisamente el poema de Cernuda ya que la mayoría de los poetas de la generación atienden a la propuesta de retomar como homenaje las formas

---

<sup>305</sup> L. Cernuda. *Intermedio*, 2004. p. 72-73 y en texto de Cernuda a su vez se cita: G. A. Bécquer. México en la cultura, no. 269 (9-V-1954) Recogido en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1957 y en *Obras Completas*, vol. II, 1994, p. 65-251 [94-95]

<sup>306</sup> Cfr. A. González García, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, 2009.

<sup>307</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, 2005, p. 72, 202, 322

poéticas clásicas de Góngora, un trabajo cuidadoso de rima, como una fina orfebrería del lenguaje. Pero Cernuda trabaja una imagen poética dentro de los ideales surrealistas, en los que la unión de las palabras son una conexión por contrarios a los referentes establecidos, de esta manera, los procesos del surrealismo tienen una presencia clara en la poesía de Cernuda, como Derek Harris aclarará en su introducción:

El rechazo al automatismo del surrealismo de Bretón, no ha permitido profundizar en las vinculaciones que la generación del 27 estableció con el surrealismo y su forma de comprenderlo y añade que la naturaleza del surrealismo se revela claramente en la práctica, en el tipo de imagen que se crea y en el funcionamiento del lenguaje. La base de la imagen surrealista es la alucinación tanto imaginística como lingüística. Esta alucinación surrealista es, típicamente, la yuxtaposición arbitraria e incongrua de objetos o fenómenos normalmente inconexos<sup>308</sup>.

Por todo lo anterior la generación del 27 comprende como gongorino a la tradición en la forma y que emulan y transforman para unificarla en la visión del poeta moderno, y más que trasladarse al barroco extraen del pasado a Góngora, su poesía y conceptos para convertirlos en algo actual, nuevo, moderno y contemporáneo que se une a sus ideales estéticos y poéticos de vanguardia. Esta emulación no se centra sólo en Góngora, también se ven influidos por Garcilaso y Fray Luis, como lo manifiesta Cernuda en: “Égloga, Elegía, Oda”<sup>309</sup> y su homenaje a Fray Luis de León<sup>310</sup>. Por lo que, si hubiese algún rasgo de identificación con los miembros de la generación del 27, además de Góngora, sería la coincidencia del trabajo de la imagen en una expresión que cuida los aspectos formales de la poesía tradicional, pero que a diferencia de Góngora quien retoma la mitología y cuyas imágenes aluden a los atributos o referentes de los dioses por ejemplo: Venus es representada por las palomas, Cupido por las flechas, el laurel por Dafne o el Cisne por Leda, para la generación del 27 la expresión gongorina es total y absolutamente una expresión nítida de la imagen poética pura.

Para el siglo XX estos referentes pueden, en muchos casos estar olvidados, lo que genera que la imagen se interprete no por su referente mítico sino por la imagen misma. Es decir; las palomas no se vinculan con Venus sino es una imagen en la cual sólo hay palomas y nada más. Para los lectores del siglo XVII, el mito les era familiar, como en la actualidad existen otros mitos o íconos integrados a la cultura como por ejemplo Drácula, quien se representa mitológicamente como un vampiro, y aun cuando no se haya leído la novela de Stoker, un murciélago, la capa, los colmillos remiten al imaginario colectivo que ha establecido los atributos del Conde de Drácula y tanto su aspecto, como

---

<sup>308</sup> L. Cernuda. *Un río, un amor*, 2005. p.18

<sup>309</sup> L. Cernuda. “Égloga” se publica en la revista *Carmen*: época I, año 1927, dic, núm. 1. s.p. “Elegía” aparece en *Verso y Prosa*: época II, año 1928, octubre, número 12. s.p., posteriormente aparecen en la edición de la *Realidad y el Deseo*, 1927, en un apartado titulado “Égloga, elegía y oda”, 2003. p. 95-111. L. Cernuda. *Antología*, 2008. p. 71-79

<sup>310</sup> L. Cernuda. “Homenaje a fray Luis de León” en revista *Carmen*: época I, año 1928, mzo. núm. 3-4. s.p.



vestimenta y costumbres son representadas como características intrínsecas en gran cantidad de historias, películas, animaciones, chistes, publicidad y comerciales con alusiones de todo tipo de dibujos e historias que forman parte de lo cotidiano y por lo que al expresar cualquiera de sus atributos se remite inmediatamente al referente icónico. Para los barrocos sucedía algo similar con muchos mitos clásicos y por ello, la maestría del poeta consistía en el manejo y habilidad para contar la misma historia, respetar los elementos mitológicos pero transformarlos a partir del lenguaje para narrar de otra forma la misma historia o detonarla de una perspectiva nueva, incluso Góngora eludía mencionar los rasgos del mito, dejando sólo los elementos simbólicos que lo representa como una pista pero transformados con tal agudeza, que lo obvio era eliminado para dejar solo lo esencial como imagen poética y esto fue lo que eclipsó a los poetas del 27, entre ellos a Cernuda quienes alabaron su manejo de la imagen versos cargados de imagen, música, sutileza poética y la ingeniosa recreación del mito, como estos dos versos que hacen alusión a Hermes, mensajero de los dioses.

ya que no áspid a su pie divino,  
dorado como a su veloz carrera<sup>311</sup>,

Este trabajo de imagen fue por el cual, Cernuda y toda la generación del 27 pusieron a Góngora en el más alto pedestal de la poesía y la admiraron y emularon, por ello, sus poemas, no aluden al mito sino a la imagen y la unión de elementos naturales que convierten, lo ordinario en extraordinario, como estos otros dos versos de Góngora:

en lo que ya del mar redimió fiero,  
entre espinas crepúsculos pisando<sup>312</sup>,

Un atardecer que de no ser gongorino sería surrealista, “entre espinas crepúsculos pisando” donde los elementos unidos armónicamente generan un sentido distinto y con ello, una imagen inesperada. “espinas, crepúsculos, pisando” o este otro fragmento cargado de imágenes que de no ser barrocas podrían ser ejemplos perfectos de la poesía pura.

Sólo escollos de sombra, débilmente  
acusado por luces su secreto,  
tras el cristal, impávido testigo  
de un paisaje de masas en acecho.

Es por ello, que al revisar estos vínculos que Cernuda toma de Góngora con ciertos vocablos característicos pero sin llegar a glosar los versos, sino creando referentes que se transforman en una poética moderna con incrustaciones gongorinas como la palabra escollos, que Góngora usa en diferentes versos como:

---

<sup>311</sup> L. Góngora. *Fábula de Polifemo*, 1987, vv. 131-132, p.139

<sup>312</sup> L. Góngora. “Soledad primera” en *Soledades*, 1990, vv. 47-48, p.78

Los escollos el Sol rayaba, cuando...<sup>313</sup>  
que a la playa, de escollos no desnuda...<sup>314</sup>  
haciendo escollos o de mármol pario...<sup>315</sup>

Cernuda lo que hace es trabajar lo barroco a partir del uso de palabras de Góngora o calificativos como oscuro, se convierten en hallazgos y reivindicación y por eso es probable que su primer imagen sea: “escollos de la sombra”, los tropiezos de la sombra, pero no se debe confundir que la imagen, ya no es Góngora ni Cernuda, sino algo nuevo que unifica un juego de ingenio y agudeza con recreaciones de los movimientos de vanguardias como el dadaísmo, el futurismo, surrealismo o lo vltra. El escollo según el diccionario es un “peñasco que está a flor de agua o que no se descubre bien”. Es decir, es un tropiezo para la navegación y sólo lo pueden sortear los buenos navegantes y Cernuda, además de buen marinero gongorino aclara que hay que mirar desde otra perspectiva y al emplear este sustantivo “escollos” hace un enlace directo con el poeta homenajeado a quien le gustaba emplear esta palabra:

Al que a Dios mentalmente hablar sabe,  
mucho de lo futuro se le fía:  
bajel lo diga de quien fue piloto,  
de escollos mil besado y nunca roto<sup>316</sup>.

Así, la mirada de Cernuda se construye desde la oscuridad, al aludir aquello que se va iluminando y en esa acción va revelando al poeta gongorino y la luz en esos “escollos de la sombra” se convierten en un enigma. El segundo verso, una dos palabras, la luz y el secreto, la luz en el verso de Cernuda se corresponde con su cuarto verso “acusado por luces su secreto” muy similar a los versos de Góngora en los cuales, representa al amor, como “secretos”:

papel fue de pastores, aunque rudo,  
a revelar secretos va a la aldea,  
que impide Amor que aun otro chopo lea<sup>317</sup>.

Las alusiones a los cristales fueron otro recurso usado por los barrocos, fascinados con este nuevo material, al grado de representar la famosa frase de Gracián “todo depende del cristal con que se mire” y el tercer verso de Cernuda “tras el cristal, impávido testigo”, retoma y señala como observador a alguien tras un cristal. En la poesía de Góngora hay dos alusiones a lo cristalino similares a la imagen de Cernuda, aquella en que alude a la luz a partir del elemento del farol y como la deidad femenina

---

<sup>313</sup> Góngora, *Soledades...*, vv. 34 p.122

<sup>314</sup> Góngora. *Fábula de Polifemo...*, vv. 349, p.148

<sup>315</sup> Góngora, *Soledades...*, vv. 488 p. 96

<sup>316</sup> L. Góngora. “Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro...” en “Octavas”, en *Poesías*. 2003. p. 337

<sup>317</sup> Góngora. “Soledad primera...” vv. 698-700, p. 104

del agua “Tetis”, que en la pluma de Góngora es transformada en la transparencia en intangible mariposa, otra de las alusiones que también emplea para el cristal es con la que se representa el mar.

y su fin (cristalina mariposa,  
en el farol de Tetis solicita. [...])  
cristal pisando azul con pies veloces,  
salió improvisa, de una y otra playa<sup>318</sup>.

El cuarto verso de Cernuda casi alude a “un paisaje de masas en acecho”. Pero la imagen salta para dar otro nuevo paisaje blanco, marino, en movimiento, incluso de vacío.

¿Dónde el perfil, la forma? Sin contorno,  
sin color y sin iris, no son aguas  
ni ramas las que viven, sino bloques,  
lívida imagen ciega de la nada...<sup>319</sup>

El discurso del vacío, de lo incierto Góngora lo expresa en los versos:

Bárbaro observador, mas diligente,  
de las inciertas formas de la Luna,  
[...] Entre el confuso pues celoso estruendo  
de los caballos, ruda hace armonía  
cuanta la generosa cetrería,  
desde la Mauritania a la Noruega<sup>320</sup>,

Para Cernuda lo gongorino es una emulación a lo barroco pero desde su propia personalidad, como Paz señala:

Yo me quedo con la poesía de juventud, no porque en esos libros el poeta sea enteramente dueño de sí, sino precisamente porque todavía no lo es: instante en que la adivinación aún no se vuelve certidumbre, ni la certidumbre fórmula. Sus primeros poemas me parecen un ejercicio cuya perfección no excluye la afectación, cierto amaneramiento del que nunca se desprendió del todo<sup>321</sup>.

---

<sup>318</sup> Góngora. “Soledad primera...” vv. 47-48 p. 78

<sup>319</sup> Se puede consultar el estudio de Ibáñez quien profundiza en algunos símbolos en Cernuda como el vacío, el aire, el olvido, la fuente, lo eterno, el agua como cristalización de la muerte e indolencia, la nube como vacuidad y los muros, la sombra como artífices del deseo y el fuego comparado con la música. B. Ibáñez Avendaño. *El símbolo en “la realidad y el deseo” de Luis Cernuda*, 1994. p.71-95

<sup>320</sup> L. Góngora. “Soledad segunda” en *Las Soledades*, 1990, vv 408-409 p. 140

<sup>321</sup> Los poemas de juventud a los que cita Paz son los editados en los libros de Cernuda. Sus primeros poemas inicialmente con el título de Perfil del aire se publica en 1927 y posteriormente el mismo poeta cambio su título a *Primeras Poesías, y que se unen a Égloga, elegía y oda, de 1927-1928*. Octavio Paz menciona en su reflexión *Los placeres prohibidos escritos entre 1929-1931, Un río un amor 1928, Donde habite el olvido de 1934*, O. Paz. “Luis Cernuda”, en *Fundación y disidencia*, 2004. p. 240 también se puede consultar la reflexión sobre *Ocnos* que hace A. Colinas, reflexionando sobre las presencias y ausencias de la poesía de Cernuda de quien finaliza su ensayo afirmando: “Cernuda también recoge [instantes] para recordarnos el carácter eternamente estacional, cíclico, de cualquier tiempo. ‘¿De qué nos sirvió el verano, oh ruiñeñor en la nieve?’ Se deshizo el aroma, pero el sonido, la música del pájaro -de la palabra poética-, ha venido a sustituirlo como un nuevo y fugitivo símbolo que siembra, y verdad, y belleza: la blanca nada de la nieve”. A. Colinas. “Luis Cernuda: la lección de las ruinas” en *El sentido primero de la palabra poética*, 2008. p. 228-234

Su poesía es igual que su propia personalidad, como grandes murallas traslucidas que quizá sus propios amigos y compañeros de la generación no lograron comprender, su forma de observar el mundo y expresarlo como se describe en su biografía: En la universidad, el chico propende también al aislamiento y a una vida interior que se caracteriza por una gran introspección abierta a los estímulos exteriores, a los que es muy sensible, como demostrará a lo largo de toda su vida<sup>322</sup>, una clara expresión de este sentir y el mundo externo se convierte y decanta en la mirada y la reflexión interna del poeta.

Los primeros indicios de esta dedicación prácticamente monástica, ya están presentes para el homenaje a Góngora y forman parte de un carácter retraído que se fue acrecentando con una individualidad y separación del mundo y el tiempo que son rasgos de esta personalidad reticente la que se intuye en las cartas de Cernuda, como las que escribió a uno de sus compañeros, José de Montes con quien hizo amistad entre 1919-1920, y en una carta fechada en 1925 le envía dos textos “Ondulación marina” y “es la atmósfera ceñida”. Por otro lado, si se considera que Cernuda tomó su primera clase con Salinas en 1920 y que interrumpe sus estudios entre 1923 a 1926 en que regresa a la universidad, sin embargo; en diciembre de 1924 Cernuda le envía una serie de poemas a Salinas pidiéndole su opinión e inicia así una correspondencia sobre la literatura. Para 1925 se podría tener ya una certeza de que Cernuda está escribiendo con el orden y cuidado con el cual labrará su camino dentro de la literatura.

El primer poema que se localizó de Cernuda aparece fechado en 1924 con el título de “Enciende la noche hoguera” y fue publicado en *Perfil del Aire de 1927*, pero después ya no aparece publicado en las ediciones posteriores con el título de *Primeras Poesías*<sup>323</sup>. En 1927, año del homenaje de Góngora, la mayor parte de su trabajo fue leído de primera mano entre los miembros de la generación, y este poema, “Poesía” fue una de las primeras ediciones formales de Cernuda por lo que se le puede considerar, como el inicio de una trayectoria poética que logrará ser una de las que han dejado más profunda huella en la literatura hispánica, ya que su obra alcanzará grandes logros poéticos

---

<sup>322</sup> A. Rivero Taravillo. Cernuda I, 2008. p. 69-96

<sup>323</sup> A. Rivero T..., *Cernuda I*, 2008. p. 33-152, aclara que Cernuda tuvo una larga amistad con José Montes a partir de 1921 y quien fue compañero de estudios entre 1919-1920. En una carta fechada en 1925 Cernuda le envía dos poemas titulados “Ondulación Marina” y “Es la atmósfera ceñida”, y califica el poeta de esta etapa como “Profundo, recóndito, difícil: comienzos poéticos”, p. 97-117. Los dos tomos de la biografía de Cernuda, se aportan una gran cantidad de datos minuciosos sobre las vinculaciones, amistades y referencias no sólo de textos y trabajos del poeta y las diferentes ediciones que tuvieron sino también, eventos en la vida de Cernuda que permiten ir comprendiendo, no sólo su trayectoria poética sino su personalidad y el ambiente en el cual se desarrolló tanto él, como la generación del 27 y las situaciones que los convulsionaron y los referentes a la guerra civil española, incluso algunos vínculos entre ciertos poemas de Cernuda y eventos cotejables en la vida del poeta, invitando a una reflexión sobre la poesía de Cernuda. *Cernuda (años de exilio 1938-1963)*, 2011. y A. Rivero Taravillo, “Cernuda a/en los cincuenta” en *Campo Agramante. Revista Literaria*, Primavera-Verano 2008. Núm.9 p. 55-72. En este artículo profundiza en la amistad que Cernuda tuvo con Salvador Alighieri y José Manuel Caballero Bonald.

gracias a la dedicación y entrega que tuvo para con la poesía, comparable a un casi celibato por la disciplina literaria que lo convirtieron en un paradigma del autor lírico que, envuelto en la soledad y a despecho de sí mismo, vive para su poesía. Una poesía alimentada por su propia soledad”<sup>324</sup>, Y Cernuda ya da muestra en estos versos de homenaje a Góngora de esa personalidad clara, solitaria y de cierto ensimismamiento que se intercala con el poeta barroco en el que intuye una realidad intrínseca de la palabra y la trascendencia a partir de la contemplación con un mirar reflexivo con el que construye su poema y que con una tenue luz, va revelando su visión como poeta, como aquel que mira por un cinetoscopio imágenes que se va revelando, tal y como el mismo Cernuda se referirá a estos primeros pasos literarios con absoluta certeza sobre Góngora:

No existen dos Góngoras, uno oscuro y afectado y otro claro y fácil. Sólo hay un poeta, perfectamente coherente en su producción total, cuya expresión, siempre más densa y eficaz que la de cualquier otro escritor español, va aquilatándose con el trascurso de la vida y aplicándose a temas más hondos, como lo exige por lo demás el proceso de maduración espiritual de cualquier artista. No conviene olvidar, sin embargo, ese acento inicial de alada burla, ese ángel que anima las primeras composiciones del poeta, porque lo guardará toda su vida, y asoma, aquí o allá, a través de toda su obra, aun en aquellos versos más graves que salgan de sus manos. En muchas de sus cartas, en las escritas al final de su vida, cuando tan escasos motivos tenía para sonreír, asoma a través de sus contenidas penas esa ligera luz, tan humana y tan rara entre españoles, que anima toda su obra. Esa luz es la que, engrandecida y llevada a su más alto valor, anima con pasión inmensa, vuelta esplendor, su obra total. Si miramos en su totalidad, breve materialmente, la obra de don Luis de Góngora, nos aparece como traspasada por un sol que nunca puede ocultarse. Destella toda entera como un mar del sur por un mediodía estival. Ciega su resplandor y necesitamos hacer pantalla con la mano sobre los ojos para comenzar a distinguir la forma precisa. Ese esplendor es su calidad más destacada<sup>325</sup>.

---

<sup>324</sup> Opinión en entrevista de A. Rivero Taravillo, en [mascultura.com.mx](http://mascultura.com.mx). Sobre diferentes facetas de la vida de Cernuda se pueden consultar. L. Cernuda. *Prosa Narrativa y Teatro*, 2002. y J. Muñoz. *La Caña Gris. Homenaje a Luis Cernuda*, 2002. p. 9-214. J. Valender comp. *Luis Cernuda en México*, 2002. En la que se hace una selección de ensayos sobre Cernuda por aquellos poetas y amigos que le conocieron. A. Sorel. *Apócrifo de Luis Cernuda*, 2004. La novela de Eloy Urroz. *La familia interrumpida*, 2011, y J. Valender y Gabriel Rojo Leyva. *Poetas del exilio español. Una antología.*, 2006. p. 222-234. T. Segovia. “Dos veces Cernuda” en *Sobre exiliados*, 2007. p. 85-120

<sup>325</sup> L. Cernuda, “Góngora y el gongorismo” en *Prosa II*, 2002. p. 142-143

## II.2 LOCUS AMOENUS

### POEMA DEL AGUA DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

#### V

Trechas del agua. Músculos de acero.  
Espaldas tersas y onduladas curvas,  
blancas, sonoras, entre las dos alas  
del ancho campo abierto y florecido,  
5 empujándose bajan escalones.  
Las que a los bordes humedecen tierras,  
mate blandura a márgenes cediendo,  
se pierden hondas, pronto sepultadas;  
no las centrales, que cabalgan otras  
10 ocultas capas verdes inferiores,  
ni las que externas, lisas y brillantes,  
hechas del aire piel, adentran finos  
vellos de plata en el interior corriente.  
Ángulo forman, la desordenada  
15 blanca cortina del torrente erguido  
con la espaciosa alfombra alborotada.  
Si es flor la espuma en pie, su verde tallo  
tendido y fresco es el jugoso río,  
su ojal el puente, el campo su solapa.

#### VI

20 Donde por descansar de su carrera  
espacioso cristal serena el río,  
compacto baño en carne de bañistas,  
el agua dibujaba en reflejos,  
ahuecándose, en varios sitios toma.  
25 Mienten las sumergidas ramas, cuando  
sin ser raíces brotan bajo el suelo.  
Por entre estas vegetaciones verdes,  
cabeza asoma, el que su cuerpo oculta,  
con sus sedientos ojos bebedores.  
30 Bromas de espuma. Fuga a la ribera.

Escondite. Desnudo. No, desnudos.  
Tres. Corren por sus ropas. Cuatro.  
Y el viento que se tiende sobre el río.

#### VII

Sobre coral y baile de sirenas  
35 las manos transparentes de los ríos,  
apretaban sus peces resbalosos  
ágilmente veloces en sus fugas.  
Los tiernos pies mojados y brillantes.  
de los rayos del sol, se hunden apenas  
40 reflejos consiguiendo en los azules  
nudillos encrespados y movibles.  
Antes pulseras verdes en los brazos.  
Ahora se alternan de oro los anillos.  
...Y algas profundas por los blandos dedos  
45 sumergidos, peinadas suavemente.

#### VIII

Turbios verdes profundos barcos mecen  
desorden de tormenta presintiendo  
al encrespar sus vértebras de vidrio.  
Nebuloso paisaje cimbras hunde  
50 techando con sus grises aires presos.  
Banderas de aluminio. Curvos torsos.  
Litorales de fango. Bulla y frío.  
Náufragas olas llegan a la orilla.  
Luego, la noche. Dentro de los barcos  
55 hombres y dados cambian de posturas.

## IX

Negros perfiles. ¿Sobre qué cinturas  
esos esbeltos brillos envainados?  
Peces dormidos bajo las espadas.  
El agua oculta por estraños grises.  
60 Deshilando de luna con sus velas  
aires dorados, lisos, desprendidos,  
impiden soledad barcas nocturnas.  
...Y las desnudas nubes, agrupadas,  
pisando arenas las que no tendidas,  
65 al panorama entregan blancos bosques  
si quedan bajas, en lugar remoto;  
no las que solas, decorando el cielo,  
sobre ciudades abrirán sus manos,  
estas, en fuga, ya ocultando estrellas  
70 o de anchos toldos para el sol sirviendo,  
pronto se pierden tras los horizontes.

Música donde bailes marineros.  
En florero de mar mojan sus tallos  
inmóviles amantes confundidos.  
75 Quietud del agua herida por reflejos.

## X

Despedida. Cada cual por su lado.  
Adiós se dicen sobre el mar tranquilo.  
Antes compactas, grises, ocultaban  
vistiendo, el dorzo azul ahora desnudo.  
80 Siempre se encuentran aunque vaporosos  
los finos dedos transparentes.  
No se separan. Vuelven ya del brazo.  
Invierno. Muchedumbre. Se deshilan.

...Y el agua ya sin piel sobre el asfalto  
85 se extienden en fina página brillante,  
o tranquila en un hueco reflexiona  
buscándose a sí misma. Dentro, dentro.  
( La noche en calma negra y fría)  
¿Qué meta en su interior?  
90 Profundamente aprieta su secreto:  
blanca y dura, ya en nieve convertida<sup>326</sup>.

---

<sup>326</sup> M. Altolaguirre, "Poema del Agua" en *Litoral*, 5-7, 1927. p.15-18

## POEMA DEL AGUA DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

Ningún verso es libre  
para quien quiera hacer  
una buena labor.  
T.S. Eliot

Manuel Altolaguirre junto con Emilio Prados fueron figuras claves en el homenaje a Góngora, ya que con la fundación de la Imprenta Sur y la revista *Litoral* se convirtieron en el punto de encuentro y el vestigio impreso de la generación del 27. Su participación con la edición de revistas y materiales claves en el homenaje representaron para algunos miembros del grupo sus primeras ediciones como autores, como fue el caso de Aleixandre o Cernuda. Pero también se editaron materiales emblemáticos como Lorca que editó en *Litoral* la primer versión del *Romancero Gitano* en 1926 y en 1927 se publicó el primer libro de Cernuda, *Perfil del Aire* y el primer libro de Aleixandre, *Ámbito*. Tanto Prados como Altolaguirre también imprimieron sus propios materiales, Altolaguirre editó en 1926 dos títulos, *Las Islas invitadas*, *Y otros poemas* y al año siguiente, 1927, *Ejemplo*<sup>327</sup>.

De modo que las ediciones de *Litoral* son fundamentales para comprender tanto la visión que tenían de Góngora en 1927 como las diferentes ideas y posturas estéticas de vanguardia que expresaron en el trabajo poético y literario cada uno de los miembros del grupo, así como el inicio de las trayectorias literarias de varios de ellos. Sus ediciones incluyeron obra plástica e incluso música, como es el caso de la partitura de Manuel de Falla, sólo unos breves compases para canto y arpa que corresponden a la primer frase con la que inicia el soneto “a Córdoba”<sup>328</sup> de Góngora: “¡Oh excelso muro, oh torres coronadas, de honor, de majestad, de gallardía!”<sup>329</sup>

Para 1927, Altolaguirre era el más joven del grupo, pues contaba con 22 años de edad cuando se celebró el tricentenario gongorino. y no sólo cubría la labor editorial con Prados, sino también, se dedicaba a su propio trabajo poético. James Valender, resume lo vital de su labor como editor unido a su propio trabajo creativo:

---

<sup>327</sup> El otro testimonio corrió a cargo de Gerardo Diego quien dejó impreso en la revista *Lola*, las diferentes actividades y eventos que se celebraron en honor a Góngora. No incluyó la publicación de poemas, los cuales quedaron en la revista *Litoral*, 5-7, 1927. Edición digital: edaddeplata.org

<sup>328</sup> L. Góngora. “A Córdoba” en *Sonetos Completos*, 2001. p. 54

<sup>329</sup> M. Falla. Partitura (fragmento) En nota extra: “Por indicación de Don Manuel de Falla hacemos constar que la brevedad de su colaboración en este homenaje sólo depende de la imposibilidad de dar “in extenso” esta obra suya antes de ser publicada por la “oxford University Press”. *Litoral*, 5-7, 1927 p. 46-46



Aunque suele ser recordado más que nada como editor e impresor, el malagueño Manuel Altolaguirre tuvo una importante carrera literaria propia, como crítico, como dramaturgo y, sobretodo, como poeta. Así al estallar la guerra civil, ya contaba en su haber con poemarios tan significativos como *Las islas invitadas y otros poemas* (1926), *Soledades juntas* (1931) y *La lenta libertad* (1936). [...] En febrero de 1939 salió de España, moral y físicamente destrozado. Pasó unos días en un hospital de Perpignan, antes de refugiarse en París, en casa de Paul Éluard<sup>330</sup>.

La amistad que Altolaguirre tuvo con Éluard, es un antecedente directo de las ideas estéticas del surrealismo y permite comprender como en su obra se presentan algunos rasgos del simbolismo que supo vincular en cada poema, pero conservando una distancia entre su propia forma de trabajar a la poesía y lo que los más entusiastas seguidores de los *ismos* abrazaban con fervor, ya que si se considera al surrealismo como el resultado de: “una voluntad constructiva aplicada a la creación de un mundo situado más allá del que la percepción arroja, utilizando para este fin, los valores procedentes de las asociaciones irracionales e instintivas de fragmentos de la realidad física o imaginaria”<sup>331</sup> y se contrasta con el simbolismo que define Cirlot:

En el simbolismo se busca ante todo, hallar el sistema áureo de las relaciones de las cosas; para ello se obedece al inmediato y automático seleccionar de la intuición que por medio de las llamadas “asociaciones de ideas” facilita de continuo símbolos, sobre todo del grupo de los objetos sensibles, o bien organiza racionalmente la distribución de esa red de concomitancias, por medio de una cuidadosa distribución de las “correspondencias”<sup>332</sup>.

En ambos parecería fortuita la asociación de ideas, sin embargo; el trabajo poético que hace Altolaguirre es claro como la expresión que es una forma de excavar en las profundidades de la emoción, indagar en aquellos sentimientos que se extrapolan entre el sueño, la imaginación o el recuerdo. Su trabajo poético establece una clara vinculación entre la descripción de lo desconocido y una alusión a una enorme nostalgia que invade el aliento del poema, como si al hurgar en las palabras y la escritura del “decir poético propio” estuviera rastreando otra realidad, más allá de la vida y la realidad circundante, como queda claramente plasmado en estos versos:

5	¡Qué sola estabas por dentro! Cuando me asomé a tus labios un rojo túnel de sangre, oscuro y triste, se hundía hasta el final de tu alma. Cuando penetró mi beso, su calor y su luz daban	10	temblores y sobresaltos a tu carne sorprendida. Desde entonces los caminos que conducen a tu alma no quieres que estén desiertos. ¡Cuántas flechas, peces, pájaros, cuántas caricias y besos! <sup>333</sup>
---	---	----	--

<sup>330</sup> J. Valender y G. Rojo Leyva. *Poetas del exilio español*, 2006. p. 297-308

<sup>331</sup> J. E. Cirlot. *Diccionario de los Ismos*, 2006. p. 627

<sup>332</sup> Cirlot. *Dicc. Ismos...*, 2006. p. 598

<sup>333</sup> M. Altolaguirre, “Luz y Amor” (fragmento) en *Las Islas Invitadas*, 1978. p. 90

Altolaguirre es un poeta de espacios contruidos por el alma a partir de una experiencia sensible, comprende que el mundo que habita el poeta, no es el mismo mundo que escribe, sino como decía Huidobro “el poeta es un pequeño dios”<sup>334</sup> y su universo poético queda circunscrito al poema, un rasgo vital de la poética contemporánea como Pedro Salinas alude a este aspecto en su conferencia: “Mundo real y mundo poético”:

La poesía será pues una forma de relacionar, ya relacione por obra de la razón, acercando cosas racionalmente relacionables, lógicamente relacionables, ya relacione por virtud de la intuición poética pura, místicamente, ya lo haga por medio de lo que llaman el subconsciente, como sostienen los surrealistas. Pero en la base de todo hecho poético hay una operación de relacionar. Si la poesía, pues, crea relaciones, es un sistema de relaciones nuevas, un nuevo orden, esto es tanto como decir que crea un mundo<sup>335</sup>.

Son precisamente estas vinculaciones, entre palabras y la creación de una expresión inaudita dentro de la realidad cotidiana, lo que conformará la base de la “imagen poética” generada no sólo por Altolaguirre, sino por muchos de los poetas del siglo XX. Las vanguardias de principios del siglo como emergentes de la guerra de 1914, mantienen un espíritu beligerante que queda plasmado en manifiestos y movimientos en grupos. En los que aluden “abolir toda forma de arte... y, añadían el calificativo con el que comprendieran lo tradicional, lo anterior, lo establecido, lo académico”<sup>336</sup>. Estos movimientos mantienen como unión “la exploración a un nuevo arte”, “una nueva expresión”, en todas las formas posibles en que el arte pueda manifestarse: pintura, música, danza, literatura, poesía, cine y, además tendrán a su alcance, a diferencia de siglos anteriores, la tecnología que les dará otra mirada y con ello, otra expresión, no sólo aludiendo a la innovación de artefactos como las cámaras de fotografía, fonógrafos, cine, radio, la creación de una ingeniería y la industria sino incluso transformando su construcción poética y expresión con el movimiento, con los “cambios”; que crean un “aceleramiento” provocando que se modifique un desdoblamiento histórico<sup>337</sup>.

La generación del siglo anterior era considerada “lenta porque transitaba en otro tiempo, al igual que su expresión” y que se confronta a las generaciones jóvenes, influidas por este aceleramiento e innovación de los “ismos” que se transformaron en una fuerte necesidad por reinventar al mundo, el arte de “un nuevo tiempo”, que fuera más ágil, veloz y que se reflejará en todas las formas posibles y el verso libre que posee otro ritmo, lo asimilan como liberado de rimas y metros por lo que para el oído de los poetas vanguardistas se convierte en la forma poética ideal, lejos de la rima tradicional que les crea la sensación de antigüedad, de esta forma, tanto la métrica como la versificación, son modificadas

---

<sup>334</sup> V. Huidobro. “Ars poética” en *Poética y Estética Creacionistas*, 1994. p. 19

<sup>335</sup> P. Salinas. *Mundo real y mundo poético*, 1996.

<sup>336</sup> Cfr. manifiestos de Á. González García. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, 2009.

<sup>337</sup> Un ejemplo de esta unión de tecnología y lo poético son las filmaciones de Luis Buñuel. [luisbunuel.org](http://luisbunuel.org).

o incluso, eliminadas por las vanguardias justificando con sus cambios y propuestas “una renovación libre del arte”, como queda compilado por Guillermo de Torre<sup>338</sup> en discursos, manifiestos, conferencias o entrevistas en que propugnarán por su abolición, sin embargo; en el poema y, a pesar de los postulados, las reglas que regirán a la generación del 27 serán otras y se abstienen de seguir influencias sin analizarlas y por el contrario, las usarán con astucia y elegancia, emplearan metros y rimas, con tanta maestría que incluso, en muchos casos pasarán inadvertidas ante la lectura veloz o neófito, demostrando así, trabajo y talento poético algo que muchos otros poetas emularán en el siglo XX. La rima al quedar en un segundo plano para la mayoría de las expresiones poéticas modernas y el uso privilegiado del verso libre unido a una propuesta de “libertad del manejo tipográfico y los espacios blancos del papel” como lo propuso Mallarmé “en un coup de dés”, o como Apollinaire con sus caligramas y Huidobro con sus poemas visuales a los que llamaba ideogramas como los iniciadores más relevantes de la poesía visual y, darán a los poetas del siglo XX otras formas de entender y trabajar el verso desde la imagen influyendo los movimientos de “eclosión artística”, y que de manera contestataria reusan las estructuras y formas establecidas “por la academia o la tradición”, una de las razones por lo que estas ideas no fueron del todo seguidas por los poetas del 27, Antonio Ramoneda aclara con respecto de Altolaguirre que se debe tener en cuenta su “limitado interés” por las modas literarias, señalando específicamente tanto a las vanguardias como al gongorismo mismo:

Esto no le impidió servirse esporádicamente de imágenes vagamente surrealistas y de escribir en 1927 un poema culterano de más de doscientos versos, “Poema del Agua”, en honor de Góngora. Su poesía mantiene gran unidad temática y estilística en todos sus libros. Una marcada propensión a expresar su intimidad. El mundo interior y la inspiración se imponen siempre en su poesía al pensamiento, la reflexión y el razonamiento. Su poesía constituye una fuente de conocimiento. Esto le obliga a partir de la realidad y del mundo de la naturaleza. Y se esfuerza en buscar lo que subyace por debajo de la superficie de las cosas. De esta forma puede despojarlas de sus características temporales y, valiéndose de un lenguaje ascético-místico y de símbolos de larga tradición “el árbol” por ejemplo, establecerse entre el mundo visible y el invisible. Por último, Altolaguirre considera la poesía como un vehículo idóneo para entablar un diálogo creador y cordial con el hombre y con el mundo. En toda su obra, de notable sencillez formal y de escasos juegos de ingenio, dominan el estilo nominal, como corresponde a la actitud contemplativa del poeta y una rica adjetivación, de carácter analítico generalmente, pueden rastrearse unos tímidos y siempre moderados alardes retóricos. Son frecuentes las elipsis verbales y un ritmo y una musicalidad muy marcados, conseguidos muchas veces por medio de paralelismos, anáforas y enumeraciones. Desde el punto de vista métrico, Altolaguirre siente predilección por las estrofas breves, con versos cortos, sin rima o con rima asonante. Y con el tiempo dará entrada a estructuras más cerradas y a formas clásicas como el soneto<sup>339</sup>.

---

<sup>338</sup>Al respecto de los diferentes movimientos de vanguardias, manifiestos, luchas y postulados se puede consultar a G. Torre. *Historia de las Literaturas de vanguardia*. 3 tomos, 1971. En el primer tomo, elabora un ensayo introductorio y panorámico de los diferentes movimientos de vanguardia. En el segundo tomo alude al superrealismo y el ultraísmo. También puede consultarse. Á. González García. *Escritos de arte y vanguardia 1900/ 1945*, 2009. y J. Pont. *Surrealismo y literatura en España*, 2001 y, J. M. Bonet. *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1930*, 1999.

<sup>339</sup> A. Ramoneda. *Antología poética de la generación del 27*, 1990. p. 496- 501

Lo que Ramoneda califica como una ausencia de recursos retóricos se puede ver desde otra perspectiva, como una nueva visión al concebir y generar la expresión del verso. Los surrealistas sobre todo los simbolistas consideraban al poema como una forma de inventar un mundo, a manera de universo único, dentro de la obra misma:

Cuando algo se halla ante la percepción o ante la imaginación humana, lo primero que actúa sobre el espíritu es ese invisible sistema de las cualidades de la cosa, que ejerce su poderío sobre la atención y sobre esa porción de anhelo que es la médula del existente hombre. De ahí que el simbolismo sea la organización del mundo con arreglo a las cualidades de las cosas; ellas y no otras son las ventanas que se abren entre los diversos objetos, para relacionarlos y otorgarles coherencia significativa e intencional. De ahí resulta que el modo infalible para entrar en la trama de un simbolismo sea, cuando la intuición retrasa su dictamen, el análisis de las cualidades del símbolo; entre ellas se advierte la razón de la transferencia y el objeto potencia que se esconde tras la simbolización<sup>340</sup>.

La poesía de Altolaguirre desde esta perspectiva se distingue por generar a partir del poema mismo, un mundo propio de significación simbólica y “Poema del Agua”, es una clara búsqueda por una forma de expresión singular en que se unen los ideales del purismo al despojar de todo lo innecesario al verso, pero produciendo imágenes que crean símbolos a partir de elementos cotidianos, así Altolaguirre compone una imagen distinta y su expresión converge de manera sutil con el surrealismo. Sus versos parecen sugerir un vuelco en la mirada y comprender el mundo desde otra perspectiva y dimensión, es completamente transparente a la realidad, pero esta realidad es la que el poema crea dentro de sí mismo y así la imagen se transforma en la columna que sostiene toda la expresión poética:

		Fin	
	La luna con un puñal		Hombres sedientos clamaban
	desgarra la piel del aire.	10	incendiando las ciudades.
	La tierra por esa herida		Miles de muertes pequeñas
	desbordó sus ríos sin sangre.		en aquella muerte grande.
5	Ya no se escucha el latir		Fin del mundo. Otros planetas.
	del corazón de los mares.		Nuevos ríos, nuevos mares,
	Sin alma quedó la tierra:	15	almas nuevas encarnando
	¡qué palidez en los árboles!		en las misteriosas márgenes <sup>341</sup> .

Altolaguirre concibe al verso como una manera de expresar un universo único, a partir de símbolos, como la luna o la tierra; pero que ya no son los símbolos de la tradición, sino han ganado una nueva significación, la que él mismo poeta otorga al construir el poema. Así en este universo de

<sup>340</sup> J. E. Cirlot. *Diccionario de los Ismos*, 2006. p. 600-613

<sup>341</sup> M. Altolaguirre, *Poesías completas*, 1960. p.130-131

diez y seis versos, la tierra es apuñalada por una luna que le desgarrar la piel del aire. La ficción se crea al humanizar las acciones de los astros y la tierra. Esta prosopopeya poética estará presente en la poesía de Altolaguirre, es su propio proceso creativo de construcción con alusiones a la naturaleza y que generan un eco, reflejo de lo humano produciendo las imágenes poéticas que le dan un estilo propio poético como Cernuda consideró:

Altolaguirre no escribió mucho, ni es de valor igual todo lo que escribió. Era un poeta de íntima espiritualidad, cosa que se ha ido haciendo rara en la actual poesía española, humanísimo, dotado de otro don poético también raro en aquélla: el de la melodía del verso, el de alzar su palabra en el aire por virtud de la música con que la anima, que es una de las pruebas de que nos hallamos ante un poeta indudable. Mas a pesar de todo y de todos, era un poeta y nos ha dejado, en esa breve obra que escribió, versos y poemas inolvidables que anidan en nuestra memoria, en la que han de perdurar como lo que son: grandes poemas hermosos y vivos, al par de lo mejor que su contemporáneos escribieron<sup>342</sup>.

El elemento se vuelve presente en la humanización de la naturaleza como un recurso poético. Es una expresión de *contemplación* y un marcado de un horizonte infinito delimitado en los versos y la realidad del poema, como una especie de eco que adivina, verso a verso, una aparente realidad sencilla, humana, en la cual, cada frase dentro del poema, construye su propio universo. Por ello, considera que la “poesía salva”, como un medio de renacimiento del espíritu y de añoranza por una memoria de los ausentes: posiblemente su madre, sus amigos, el mundo, su propio mundo que ya no es el que habita el poeta sino donde deambulan los versos. De esta forma el pensamiento de Altolaguirre se transforma en un lenguaje desgarrador, penetrante y profundo.

En cada verso, lo que hay, no es sólo una escritura sino el alumbramiento de una imagen con la que el poeta construye otra dimensión de la realidad y en el poema se encuentran las huellas de su pensamiento, de un espíritu cautivo en lo profundo del alma y la memoria, las remembranzas y sonidos del universo. El poeta indaga los horizontes para encontrar así un punto donde unir su espíritu, extraviado en el pasado y la fragmentación, posiblemente por esto, “Poema del Agua” de 1927<sup>343</sup>, es una huella evidente de la creación de estructuras fragmentadas, en este poema Altolaguirre no sólo ha creado un universo simbólico dentro del texto cuyos linderos están limitados por el texto mismo. Sino que ha partido de referentes que no son externos al poema sino que sus propias claves de interpretación surgen y se revelan dentro del texto mismo, que por estas características se podría considerar a este poema como una obra que se adelanta a su época y expresa, lo que en la década de

---

<sup>342</sup> L. Cernuda “Manuel Altolaguirre” en *Poesía y Literatura II*, 1964. p 271-274

<sup>343</sup> M. Altolaguirre. “Poema del Agua” en *Litoral* 5.7, 1927. p.15-18

los setenta será llamado fractal, a partir de la teoría del caos<sup>344</sup>. Y “Poema del Agua”, cincuenta años antes de las teorías del caos, ya está estableciendo dentro de un texto poético, las mismas estructuras de ruptura de ilación convencional poética para generar otro discurso que debe ser comprendido como fragmentos de una imagen, la cual el lector debe reconstruir en su imaginación, ya que el texto es una expresión de imágenes totalmente abiertas, ante las cuales, el lector se ve obligado a participar y generar un acto de creación en la lectura, al construir y conformar con la propuesta del poeta, una imagen compleja de interpretación. Los fractales son trozos de una misma estructura que conservan la misma forma desde su forma magnificada a la forma más pequeña o disminuida conservando una semejanza evidente y clara. Esta similitud se presenta desde los fragmentos que unidos conservan el modelo y lo magnifican, por ejemplo la similitud de hojas de un pino que asemeja al pino mismo más grande de troncos y ramas.

Altolaguirre lo que hace es generar un discurso de semejanza con la silva gongorina de la *Soledades*, estructura a la cual une su propia visión y expresión poética, en busca de una imagen, que si bien no tiene los estallamientos de surrealismo que buscarán otros poetas, sí establece una serie de manejos simbólicos que se determinan como iconos dentro del texto mismo, es decir; el poema determina su propio signo y manejo de representación de signos que no procede de una tradición o es tomado de referentes externos, sino dentro del mismo texto se establece el icono con su interpretación. De esta forma; el poema-texto se presenta como fragmentos; en que las múltiples

---

<sup>344</sup> La idea del trazado poético como geometría del espacio y correspondencia, tuvo como punto de referencia el texto de J. Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficciones*, 1986. p. 17-30, y al respecto de la teoría de los fractales y el caos en matemáticas se puede consultar: E. Braun. *Caos, Fractales y Cosas Raras*, 2003. Sin embargo; vinculado directamente a la generación del 27, existe un antecedente de una visita de Einstein a España en 1923, abriendo una posibilidad para la comprensión de la compleja estructura de este poema, Einstein dictó conferencia tanto en el Ateneo como en la Residencia de Estudiantes, entre otros espacios académicos. En una nota a la exposición al respecto, comenta: “En 1923 Einstein visitó Barcelona, Madrid y Zaragoza, donde desarrolló un programa de actividades similar que incluía una serie de tres conferencias sobre relatividad (teoría espacial, teoría general e investigaciones recientes) y una segunda convocatoria sobre las consecuencias filosóficas de la relatividad. Las conferencias de Albert Einstein en España tuvieron lugar en el Ateneo y la Residencia de Estudiantes en Madrid, la Diputación y la Academia de Ciencias de Barcelona; la Facultad de Ciencias, la Academia de Ciencias, y la Facultad de Medicina en Zaragoza. La exposición, que formó parte de las actividades conmemorativas del primer centenario de la teoría de la relatividad y de la introducción del concepto de fotón por Albert Einstein, divulgaba los detalles de esta estancia del científico en España. Contó con los fondos de la Residencia de Estudiantes, la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, el Institut d'Estudis Catalans, la Fundación Ortega y Gasset, la Universidad Politécnica de Madrid, la Colección Artística de ABC, el Archivo General de la Administración, la Universidad Hebrea de Jerusalén y otras colecciones de instituciones públicas y privadas. Se estructuraba en dos grandes apartados que combinaban los documentos, libros y prensa en vitrinas con una pequeña colección de fotografías y obra original en pared. Se abría con una sección que recogía los principales episodios de la biografía intelectual de Einstein, con una atención especial a las teorías de la relatividad, y un segundo apartado se dedicaba a su paso por España, haciendo especial hincapié en la significación de la visita a la Residencia de Estudiantes en el contexto de la ciencia española de la época”. Tomado de la Exposición archivo virtual: Einstein en España en Edad de Plata, exposiciones. edaddeplata.org Los procesos de creación no son los procesos de lectura y, un rasgo en común en las vanguardias es la incorporar “la modernidad” e “innovación” en el arte a principios del S XX, de ahí la pertinencia de incorporar estos elementos y dejarlos como un motivo de reflexión.

formas generan su propia realidad, estructura de ilación y lectura. En el texto, todo es visto por las partes que le conforman. Si partimos de esta lógica poética, “Poema del Agua” desarrolla así una fragmentación del discurso a partir de la segmentación del amor que es quebrado por claroscuros y dividido en partes, por un lado el amante y en el otro, la memoria, y en otro segmento más, el recuerdo del amado que se reconstruye a partir de esos trozos, que se funden con una realidad de un encuentro fugaz, que al ser reconstruido por los elementos de esa añoranza, arma la totalidad de una historia fragmentada. Cada verso se presenta así, como trozos fijos de una imagen que crea una discrepancia en la interpretación; y con la cual, el poeta produce una emulación de la poesía gongorina para recrear estructuras narradas como la *fábula de Polifemo* o las *Soledades*, poemas donde la historia se genera en un ambiente natural y donde los amantes crean sus propios encuentros y separaciones. Altolaguirre en cambio extrapola la poesía del barroco para emplearla como un recurso poético renovado y donde el espíritu gongorino encuentra su propia expresión modernizada. Por lo que, si se experimenta en la lectura y se lee: “poema del agua”, como una especie de fractal poético que emplea Altolaguirre para crear dentro del poema mismo una estructura que funciona dentro de sí misma y cuyos linderos son el propio poema que marca internamente su propia interpretación sin recurrir a elementos externos que determinen su sentido. Este poema simula poseer un desorden y caos, pero el discurso crea ritmos, como una cadena de repeticiones con variantes mínimas, a manera de un patrón musical, cuyos compases están considerados como fractales y este, es el recurso que se emplea en el poema uniendo ritmo, música y poesía.

Altolaguirre desarrolla su poema con un inicio ausente, ya que no están las estrofas I a IV, el poema inicia en la V estrofa a la X, quizá una forma de emular a Góngora quien dejó inconclusas las *Soledades* y con las cuales hace un paralelo en este texto, el cual se estructura en ocho estrofas poéticas irregulares: la primera de 19vv que conforman el apartado V, la segunda de 14vv para el apartado VI; la tercera de 12vv el apartado VII; la cuarta con 10vv para el VIII; la quinta que conforma la penúltima parte titulada como IX y posee dos estrofas con un rompimiento de aire de lectura, en las dos últimas estrofas, la primera de 16vv y la segunda con 4 vv. Finalmente, cierra el poema con la estrofa X dividida también en dos partes, una primera estrofa que sería la séptima de nuestro conteo con 8vv y una estrofa final de 8 vv, produciendo así la conclusión del poema con una regularidad estrófica de dos estrofas octosilábicas. Aunque se debe señalar que la última estrofa presenta variantes métricas con 2 eneasílabos y un dodecasílabo y la rima se construye como una canción en eo.

La estructura planteada por Altolaguirre representa una forma de expresión por excelencia del barroco que es la silva, aparentemente irregular estructurada con estrofas de diferente extensión pero construida a partir del endecasílabo, verso por excelencia de los siglos de oro y es precisamente con esta estructura que Góngora crea las *Soledades* las que se encuentran profundamente relacionadas con el poema del agua, aunque Altolaguirre utiliza exclusivamente endecasílabos y omite el heptasílabo, un rasgo de métrica que Quilis aclara:

La silva es una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante, aunque muchas veces se introducen también versos sueltos. A pesar de que la silva es un poema no estrófico, sin embargo, los poetas suelen dividirlo en formas paraestróficas, desiguales, que recuerdan las estancias de la canción<sup>345</sup>.

Altolaguirre además de construir una estructura de canción crea un juego de espejos donde se miran por un lado, la naturaleza del río que se expresa a partir de elementos como la noche, la luna, la lluvia y por el otro, la euforia de los bañistas como emulación a los pastores descritos en las *Soledades*, quienes a partir del encuentro, en un espacio natural, dan rienda suelta al nacimiento del encuentro amoroso. El poema enuncia sus imágenes, como partes fragmentadas de un discurso que busca cierto aire de cubismo, aunque esto debe ser leído con pinzas, ya que si bien, Altolaguirre fue el más joven de la generación del 27, no por ello fue el más entusiasta con la innovaciones de la vanguardia y su trabajo poético expresa una reflexión y decantación de la imaginación por lo que este poema se constituye como una paradoja en su obra, la cual, tendía a versos breves como al respecto Guillén aclara:

En su poesía tenemos como cualidades características la sobriedad, la sencillez, la hondura y la finura. Era muy esencial, muy puro. A veces se abandona. Hay que agradecerle la omisión de tópicos andaluces, tan de la época. Hay en ella una cierta influencia de J. R. Jiménez. Su prosa es de una calidad extraordinaria. La conozco a través del capítulo de su autobiografía *El caballo griego*, publicado en *Papeles de Son Armadans*. Si todo el libro estuviese escrito de la misma manera, sería una verdadera obra de arte<sup>346</sup>.

Que se complementa con lo expresado por Antonio Carreira en “Sobre Poema del agua”<sup>347</sup>, en que señaló la vinculación con el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora en los tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático. Francisco Díez de Revenga en “La obra poética de Manuel Altolaguirre entre la poesía pura y la humanización”, hizo una revisión de los poemas en que rastreó la evolución de Altolaguirre desde la pureza a la humanización y afirmó que: *Las islas invitadas y otros poemas*, consiste en una representación de la naturaleza caracterizada por una sintaxis metafórica muy gongorina, con

---

<sup>345</sup> A. Quilis. *Métrica...*, p 167

<sup>346</sup> M. Smerdou Altolaguirre “Introducción” en Manuel Altolaguirre. *Las islas invitadas*, 1978. p 33

<sup>347</sup> A. Carreira “El Poema del agua, de Manuel Altolaguirre, y su deuda con Góngora”, 2014, p. 361-379. versión digital en el perfil del autor en: Academia.edu



formas puras, sin anécdotas, objetivistas y neopopularistas<sup>348</sup>, y la lectura de este ensayo confirma su cuidado del trabajo poético que inicia con una estrofa en la que se enuncian imágenes alusivas al cuerpo, pero el verbo conjugado no se encuentra sino hasta el quinto verso: “empujándose bajan”, para continuar con su descripción, como una enunciación que no se centra únicamente al cuerpo, sino que simultáneamente genera otra posible interpretación donde el espacio natural, al que acuden los bañistas que se metamorfosean al tiempo que el río se corporiza con el espacio y lo dota de alas, aire, piel, vellos de plata que representan las líneas de luz en el agua, el torrente erguido y las vegetaciones que asoman:

Trechas del agua. Músculos de acero.  
Espaldas tersas y onduladas curvas,  
blancas, sonoras, entre las dos alas  
del ancho campo abierto y florecido,  
5        empujándose bajan escalones.

Con este espacio descrito por el cuerpo, las pieles y la naturaleza se describe el *locus amoenus*, o “el lugar agradable” dónde los amantes tendrán su encuentro. Espacio que como dice el poeta, se encuentra ubicado “entre las dos alas del ancho campo abierto y florecido”, y el amor se cobija en las alas de Cupido del mito clásico y así, este espacio natural, ya no es un río cualquiera, sino ese lugar mágico dónde en tropel saben que encontrará un refugio amoroso y perfecto, el lugar agradable dónde celebrar la vida y al encuentro del amor. En las *Soledades* Góngora inicia con el arribo del naufrago que ha viajado en el mar corporeizado en un ser mitológico, el Centauro, que deja su huella en el día y el torrente emite una emoción, ya que arrepentido retrocede y deja al naufrago en la arena de la playa que le besa. Y el joven desnudo es besado apenas por las lenguas de fuego<sup>349</sup>.

10	naufrago y desdeñado, sobre ausente, lagrimosas de amor dulces querellas da al mar, que condolido, fue a las ondas, fue al viento [...] el mísero gemido, [...] Besa la arena, y de la rota nave [...]	35	Océano ha bebido, restituir le hace a las arenas; y al Sol lo extiende luego, que, lamiéndolo apenas su dulce lengua de templado fuego <sup>350</sup> , [...] el tarde ya torrente arrepentido, y aun retrocediente <sup>351</sup> .
----	---	----	--

La similitud que se genera entre el poema de Altolaguirre y el poema Gongorino, es una especie de reflejo fractal en la que existen semejanzas de trabajo poético pero no por la glosa del discurso gongorino. Ya que ambos textos mantienen similitudes aunque narren historias diferentes.

---

<sup>348</sup> F. Díez de Revenga, *Las vanguardias y la generación del 27*, 2004. p.181-184

<sup>349</sup> L. Góngora. “Soledad primera” vv. 9-61 en *Soledades*, 1990. p 75-78

<sup>350</sup> L. Góngora. *Soledades*, 1990. p. 74-76

<sup>351</sup> *Idem.*, p. 122

En las *Soledades* el náufrago es invitado y asiste a las nupcias de los pastores, festividad de una promesa amorosa duradera, al contrario de Altolaguirre quien narra un encuentro y reunión efímera; absolutamente fugaz, donde los amantes tras el encuentro saben que la relación está destinada para disolverse en su propia inmediatez y, quizá de ahí, la razón por la que en el poema existe un intercambio o metamorfosis donde la naturaleza se vuelve corpórea para sentir, vibrar y expresar sensaciones y sonidos, incluso llanto, ya que la lluvia se precipita entre los amantes y los enamorados se convierten en trozos fragmentados de la naturaleza, dónde sólo la piel expresa sus deseos y apetencias y éstas se quedan flotando como barcas donde la piel y sólo en la piel, el cuerpo y su liquidez por medio del amor encuentran su mágico instante fugaz.

Otra vinculación con Góngora son las festividades y celebraciones de las nupcias al final de la soledad primera, Góngora describe la celebración amorosa cerrando con su famoso verso: “a batallas de amor, campo de pluma”<sup>352</sup>. Y si bien, para los poetas y maestros de la generación, son más claros y transparentes los enlaces con la poesía gongorina, para los más jóvenes estos vínculos generan una opacidad. Es decir, al ser Altolaguirre el más joven de la generación de 1927, su vinculación se establece a partir de una reinterpretación temática del discurso gongorino con su propio mundo simbólico. Por ello, el planteamiento que Altolaguirre crea es un paralelismo de interpretación, si se considera que el poema describe el nacimiento de un arroyo, su crecimiento y la interacción de las aguas con los bañistas, su cauce, los barcos y todo cuanto en él sucede, hasta que finalmente queda en un espacio disuelto como aguas de un mar o un enorme lago, sin embargo; en un sentido paralelo más complejo y gongorino, recurre a los tópicos y, además el poema desarrolla la historia durante la oscuridad nocturna, uno de los claros elementos que la generación del 27 identifica como gongorino: la noche, lo oscuro.

El espacio natural como lo detalla Góngora, tanto en el *Polifemo* como en las *Soledades*, son espacios de campo, abiertos y llenos de naturaleza y diurnos. En ambos poemas la presencia del agua es fundamental para el desarrollo de la historia e incluso vital para el desenlace, el náufrago retorna al agua y en el *Polifemo*, Acis es convertido en un arroyo como resultado de la fatal roca que el monstruo le lanza y por la cual, se crea la tragedia del amor. Una imposibilidad que se presenta como el agua misma y que en Altolaguirre brinda una pista de la razón de la corporeidad que transforma al agua misma y todos los elementos naturales en el cuerpo de los amantes. Y a su vez, en sentido contrario, los bañistas son transformados en objetos, pero a pesar de estos cambios, los amantes se

---

<sup>352</sup> *Idem.*, p. 120

encuentran; con lo que Altolaguirre produce un vínculo gongorino pero generando al mismo tiempo una mayor opacidad a la que se presentan otros poemas del homenaje.

## VI

- 20      Donde por descansar de su carrera  
          espacioso cristal serena el río,  
          compacto baño en carne de bañistas,  
          el agua dibujaba en reflejos,  
          ahuecándose, en varios sitios toma.
- 25      Mienten las sumerjidas ramas, cuando  
          sin ser raíces brotan bajo el suelo.  
          Por entre estas vegetaciones verdes,  
          cabeza asoma, el que su cuerpo oculta,  
          con sus sedientos ojos bebedores.

Altolaguirre no sólo está escribiendo un poema de homenaje, también está presentando su propia voz en estos versos y su texto se convierte en un poema revolucionario que se adelanta casi un siglo, al narrar relaciones amorosas casi idénticas, a las que a principios del nuevo milenio serán conocidas como “amor líquido”<sup>353</sup> y que para 1927, Altolaguirre las describe al fragmentar al amor, la sensualidad, el erotismo, el tiempo, la brevedad o fugacidad y, la ruptura con el olvido. En su poema, todo queda separado como partes independientes y extrañas una de la otra: el amor y el alma, se vuelven obsoletos ante un amante cuya única expresión y deseo se da por medio del erotismo y el deseo obtiene un lugar predominante. En un texto en el cual, las parejas ya no se relacionan por amor sino por absoluto deseo y carnalidad en el disfrute exclusivo del instante. Plantea como el enamorarse provocará una condena al vacío y al abandono donde la partida del amante se disuelve como una sombra en una noche que nunca volverá a ser.

- Las que a los bordes humedecen tierras,  
          mate blandura a márgenes cediendo,  
          se pierden hondas, pronto sepultadas;  
          no las centrales, que cabalgan otras
- 10      ocultas capas verdes inferiores,  
          ni las que externas, lisas y brillantes,  
          hechas del aire piel, adentran finos  
          vellos de plata en el interior corriente.  
          Angulo forman, la desordenada
- 15      blanca cortina del torrente erguido  
          con la espaciosa alfombra alborotada.  
          Si es flor la espuma en pie, su verde tallo  
          tendido y fresco es el jugoso río,  
          su ojal el puente, el campo su solapa.

---

<sup>353</sup> El Amor líquido es un concepto que describe las relaciones interpersonales de la postmodernidad, etéreas, superficiales y fugaces. cfr. Z. Bauman. *Amor líquido (I): acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, 2007.

Esta estrofa, simultánea al espacio natural es donde se funde el cuerpo de los bañistas que entran a tropel para metamorfosearse por el deseo y con sólo el artículo plural “las”, inicial en el sexto verso anuncia a lo femenino que como “flor de espuma en pie” están dentro del agua y por lo que los hombres llegarán jubilosos y tanto bañistas como la naturaleza del río, se funden en un solo discurso de encuentro perfecto, generando así un idílico espacio natural y húmedo donde la pasión se ha dado cita.

30 Bromas de espuma. Fuga a la ribera.  
Escondite. Desnudo. No, desnudos.  
Tres. Corren por sus ropas. Cuatro.  
Y el viento que se tiende sobre el río.

En la siguiente estrofa alude a la imagen mitológica de Odiseo que al retornar a Ítaca debe enfrentar en su viaje a las sirenas, seres bellos, enigmáticos y seductores que al mismo tiempo son terribles y destructores, una referencia establecida por Altolaguirre, al nombrar a las sirenas con las cuales los bañistas juegan en espumas del encuentro y en la cual, el deseo hecho naturaleza, se funde y confunde dentro del agua y sus mareas.

## VII

35 Sobre coral y baile de sirenas  
las manos transparentes de los ríos,  
apretaban sus peces resbalosos  
agilmente veloces en sus fugas.  
Los tiernos pies mojados y brillantes.  
de los rayos del sol, se hunden apenas  
40 reflejos consiguiendo en los azules  
nudillos encrespados y movibles.  
Antes pulseras verdes en los brazos.  
Ahora se alternan de oro los anillos.  
...Y algas profundas por los blandos dedos  
45 sumergidos, peinadas suavemente.

De esta forma, la realidad sensible genera una aparente certeza que sólo existe en ese preciso momento y el recuerdo genera duda, de ahí que no haya una sola expresión del pasado, todo es aquí y ahora, un eterno presente que se vive, se siente pero no se recuerda, se le experimenta y se permite que el tiempo provoque un virar y así, los amantes sólo son eso, amantes en un eterno momento presente. Seres con una percepción de lo invisible que quedan atrapados en las miradas expresadas como rayos de sol o reflejos. Pero también son amantes condenados a un instante, aun cuando intercambien brazos y anillos. La realidad de lo inmediato los asaltará, ya que si Altolaguirre describe su amor como un río es porque está consciente de lo que Heráclito decía, “nadie se baña dos veces en el mismo río”,

y cada encuentro de amor es como ese río en eterna renovación y cambio, cada tacto es otro tacto y los amantes se transfiguran en cada ocasión para volverse otros, por eso, las alusiones poéticas a la fragmentación de la piel y descubrirse como trozos de una sensación, de la cual, siempre habrá algo nuevo por descubrir tanto en esa otra piel como en la propia.

Este es el concepto al que Paz llamo “otredad”<sup>354</sup>, y en esta estrofa, la naturaleza es el diálogo directo de la percepción y los cuerpos sólo existen a partir de los fragmentos: “curvos torsos” “vértebras de vidrio” y, la naturaleza misma es la que describe el encuentro amoroso “nebuloso paisaje cimas hunde” “dentro de los barcos hombres y dados cambian posturas”. Y la naturaleza también expresa las sensaciones: “peces dormidos bajo las espadas”, “el agua oculta por estraños grises”, “deshilando de luna con sus velas, aires dorados, lisos, desprendidos, impiden soledad barcas nocturnas”. La Luna representa esa otra parte, la otredad del amante y la soledad en la nocturnidad tras el haber sido visitada por el amor.

#### VIII

Turbios verdes profundos barcos mecen  
desorden de tormenta presintiendo  
al encrespar sus vértebras de vidrio.  
Nebuloso paisaje cimas hunde  
50 techando con sus grises aires presos.  
Banderas de aluminio. Curvos torsos.  
Litorales de fango. Bulla y frío.  
Náufragas olas llegan a la orilla.  
Luego, la noche. Dentro de los barcos  
55 hombres y dados cambian de posturas.

Altolaguirre está representando de forma simultánea, la construcción y deconstrucción del mundo a partir del amor y sus realidades, que edifica no por los absolutos sino por instantes, pequeños fragmentos de tiempo que hilvanados generan una fugaz línea de vida en el amor. El caos es el desamor que se manifiesta como contrario y negación de esta construcción de realidad fragmentada. Por ello, “Poema del agua” fragmenta al amor en cada una de sus partes y, la voz cantante lleva la sensualidad y el erotismo, no hay espacio sino para las frases del alma que quedan suplantadas por la piel de los amantes o la naturaleza, el amor romántico y clásico queda desterrado del encuentro en otra orilla, porque ni los amantes de esta modernidad quedan a perpetuidad; toda la expresión de su sensualidad caduca en un tiempo marcado por la noche, tras el sueño todo queda disuelto en un vacío en que cada quien sin despedida toma su propio camino, lo que es una conducta absolutamente

---

<sup>354</sup> O. Paz. *La llama doble*, 1994.

moderna, ya que no es en la totalidad donde se encuentra expresada la perfección o la belleza o el amor sino en la fragmentación, en el instante. En esa ráfaga veloz de viento en que la perfección tiene un toque de divinidad donde el mundo moderno está retomando las teorías del instante planteados siglos atrás por manieristas y barrocos, en que la obra no podía ser perfecta sino sólo vista a partir de la luz o lo estático de una mirada áurea, la perfección posee imperfección e inmediatez para estar completa y Altolaguirre en un verso brinda su emulación con las *Soledades* Gongorinas escribe: “náufragas olas llegan a la orilla”. Altolaguirre ha descrito los cuerpos en luz, evidenciando así sus deseos y belleza, ahora gira la mirada a la contraparte, la oscuridad, a la sombra, al discurso barroco que marca el tiempo y el desencuentro, “negros perfiles como brillos envainados”, metáfora para describir a las sombras que también tienen su propia mirada y narran su experiencia del encuentro y su desencuentro en el que la naturaleza expresa percepciones en las que los amantes son como peces dormidos en el secreto donde el agua oculta extraños grises:

60	Negros perfiles. ¿Sobre qué cinturas esos esbeltos brillos envainados? Peces dormidos bajo las espadas. El agua oculta por extraños grises <sup>355</sup> . Deshilando de luna con sus velas aires dorados, lisos, desprendidos, impiden soledad barcas nocturnas.	65	...Y las desnudas nubes, agrupadas, pisando arenas las que no tendidas, al panorama entregan blancos bosques si quedan bajas, en lugar remoto; no las que solas, decorando el cielo, sobre ciudades abrirán sus manos, estas, en fuga, ya ocultando estrellas o de anchos toldos para el sol sirviendo, pronto se pierden tras los horizontes.
		70	

Se pierden los horizontes, es la prueba de la rapidez con la que se vive el encuentro amoroso, es una inmovilidad en confusión donde la naturaleza está totalmente entregada y rendida pero en lugar de nombrar el abrazo y la unión, el poeta habla del baile marinero, del mar y los tallos, del agua herida por los reflejos, y esta imagen de la herida como compenetración amorosa es un referente directo a los mitos clásicos en que se hablaba del mal de amores medieval, en el cual, la herida es una representación de Cupido, quien con sus flechas de oro hería el corazón de los amantes. Por otro lado, el sigilo expresado por la quietud separa el discurso, es decir; se crea otra fragmentación del instante como si Altolaguirre narrara ese encuentro, como piezas sueltas y separadas de un mismo rompecabezas del que se debe intuir el todo que se revela en la expresión poética al unir los fragmentos.

---

<sup>355</sup> Se respeta la errata original en *Litoral* que edita extraños y no extraños. *Litoral* 5-7, 1927. p. 15-18

Música donde bailes marineros.  
En florero de mar mojan sus tallos  
inmóviles amantes confundidos.  
75 Quietud del agua herida por reflejos.

Una imagen que crea una remembranza con “Sueño de una noche de verano” con la que Shakespeare concluye las cuitas amorosas:

¿Durmiendo, mi amor? ¡Ah! ¡Muerto, mi sol? ... Tu boca de nardo, tu nariz de guinda y tu faz de crisantemo te han dejado ya, amantes, llorad [...] No hables, mi lengua. La espada me hiera y me empape el corazón. Adiós, mis amigos que Tisbe ha caído<sup>356</sup>.

Posible eco de la obra de Shakespeare que se hace presente en la naturaleza y la humanidad que se funde y confunden. Una obra que ya anuncia además la irremediable y fatal separación de los amantes, sin embargo; es un contrapunto total el que se opone en Altolaguirre y el mundo moderno en el cual, mientras el amor se concibió por siglos como una unidad de alma, cuerpo e incluso motivo para alcanzar un toque con lo divino, en la despedida presentada por Altolaguirre no hay llantos, ni gemidos, ni largos besos, ni frases, simplemente como despedida: “cada cual por su lado”, una clara representación del desapego y la fragmentación moderna, donde el tiempo del encuentro, una vez transcurrido separa a los amantes, que se pierden entre la muchedumbre de la calle y quedan disueltos, anónimos, irreconocibles porque han deshilado los lazos que los unían y estos no generan emoción, afecto o vínculo romántico que perdure como las promesas de amor eterno de Shakespeare, los amantes quedan como el agua disueltos hasta de la memoria, como si aquel encuentro, no significará absolutamente nada más allá de una pasión absolutamente fugaz que sólo existe con la plenitud del momento y por el contrario, diluyen el recuerdo sin dejar nexo alguno que perdure a la despedida.

Despedida. Cada cual por su lado.  
Adiós se dicen sobre el mar tranquilo.  
Antes compactas, grises, ocultaban  
vistiendo, el dorso azul ahora desnudo.  
80 Siempre se encuentran aunque vaporosos  
los finos dedos transparentes.  
No se separan. Vuelven ya del brazo.  
Invierno. Muchedumbre. Se deshilan.

Y así, tras sus cauces, ondas y agitación de los oleajes, el agua retoma su propio tiempo y modernidad regresa a su realidad de asfalto y, la nieve es convertida en un simple recuerdo frío, inmóvil, helado y por ello, eterno:

---

<sup>356</sup> W. Shakespeare, *Sueño de una Noche de Verano*, 1997. p. 112

85           ...Y el agua ya sin piel sobre el asfalto  
se extienden en fina página brillante,  
o tranquila en un hueco reflexiona  
buscándose a sí misma. Dentro, dentro.  
( La noche en calma negra y fría)  
¿Qué meta en su interior?  
90           Profundamente aprieta su secreto:  
blanca y dura, ya en nieve convertida.

Octavio Paz reflexiona sobre esta misma fatalidad del tiempo y expresa: “El amor es también una respuesta: por ser tiempo y estar hecho de tiempo, el amor es, simultáneamente, conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad. Todos los amores son desdichados porque todos están hechos de tiempo”<sup>357</sup>. Y esta es la misma fatalidad que queda plasmada en el “Poema del Agua” donde desde el inicio los amantes no pierden su tiempo en diálogos con promesas de amor eterno, no hay una sola frase de intercambio entre los amantes, ni siquiera una mirada dentro del texto, solo se da rienda suelta al deseo como si ya se vislumbrará una percepción de lo inmediato y lo invisible, que al igual que el río tras el encuentro, habrá una irreversible separación que quedará diluida.

Por lo que el amor ha escalado un peldaño más en el poema de Altolaguirre como muestra del amor moderno que esquivo al alma y donde sus sensaciones y emociones quedan desterradas. La pasión y la entrega son solo piel y no hay sufrimiento, es sólo encuentro y desencuentro de amantes que fluyen igual que las corrientes del agua con sus remolinos. De esta forma, el poema describe la modernidad y su fragmentación. En la vida individual, cada acto amoroso es una repetición del primero y una preparación para el último, como un fractal que se va construyendo y destruyendo por partes y fases, no hay eternidades, ni memorias específicas, no hay nada estático, todo es un continuo fluir que el propio Altolaguirre explica al referirse a su creación poética:

La poesía, ya sea exterior o profunda, es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo, y en ella aprendo a conocerme a mí mismo. Por eso el poeta no tiene nunca nada nuevo que decir. La poesía es reveladora de lo que ya sabemos y olvidamos. Sirve para rescatar el tiempo perdido, para levantar el ánimo, para tener alma completa, y no fugaces momentos de vida. En ella ensayábamos la muerte, más que con el sueño. Ella nos libera de lo circunstancial, de lo transitorio. Ella nos hace unánimes, comunicativos. El verdadero poeta nunca es voluntario sino fatal. (No existen los poetas malditos.) La poesía salva no solamente al que la expresa, sino a todos cuantos la leen y recrean. Tiene más espíritu el buen lector que el buen escritor, porque el primero abarca nuevos horizontes. Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho<sup>358</sup>.

<sup>357</sup> O. Paz, *La llama doble*, 1994. p. 213

<sup>358</sup> M. Altolaguirre. *Poesía completas*, 1960. p. 11-12. Confr. M. Smerdou Altolaguirre, “Introducción” en Manuel Altolaguirre. *Las islas invitadas*, 1978. p. 9- 65





## II.3 CARPE DIEM

### ADOLESCENCIA, IDEA, NOCHE, A DON LUIS DE GÓNGORA DE VICENTE ALEIXANDRE

#### ADOLESCENCIA

Vinieras y te fueras dulcemente,  
de otro camino  
a otro camino. Verte,  
y ya otra vez no verte.

5 Pasar por un puente a otro puente.  
—El pie breve,  
la luz vencida alegre—.

Muchacho que sería yo mirando  
aguas abajo la corriente,  
10 y en el espejo tu pasaje  
fluir, desvanecerse.

#### IDEA

Hay un temblor de aguas en la frente.  
Y vá emergiendo, exacta,  
la limpia imagen, pensamiento,  
marino casco, barca.

5 Arriba ideas en bandada,  
albeantes. Pero abajo la intacta  
nave secreta surge,  
de un fondo submarino  
botado invento, gracia.

10 Un momento detiene  
su firmeza balanceada  
en la suave plenitud de la onda.  
Polariza los hilos de los vientos  
en su mástil agudo,

15 y los rasga  
de un tirón violento, mar afuera,  
inflamada de marcha,  
de ciencia, de victoria.

20 Hasta el confín externo—lengua—,  
cuchilla que la exime  
de su marina extraña,  
y del total paisaje, profundo y retrasado,  
la desgarrar.

#### N O C H E

Campo desnudo. Sola,  
la noche inerme. El viento  
insinúa latidos  
sordos contra sus lienzos.

5 La sombra a plomo ciñe,  
fría, sobre tu seno  
su seda grave, negra,  
cerrada. Queda opreso

10 el bulto así en materia  
de noche, insigne, quieto  
sobre el límpido plano  
retrasado del cielo.

Hay estrellas fallidas.  
Pulidos goznes. Hielos  
15 flotan a la deriva  
en lo alto. Fríos lentos.

20 Una sombra que pasa,  
sobre el contorno serio  
y mudo bate, adusta,  
su látigo secreto.

Flagelación. Corales  
de sangre o luz o fuego  
bajo el cendal se auguran,  
vetean, ceden luego.

25 O carne o luz de carne,  
profunda. Vive el viento  
porque anticipa ráfagas,  
cruces, pausas, silencios<sup>359</sup>.

<sup>359</sup> V. Aleixandre. "Adolescencia, idea y noche" en *Litoral*, 5-7, 1927. p.11-13

A DON LUIS DE GÓNGORA

¿Qué firme arquitectura se levanta  
del paisaje, si urgente de belleza,  
ordenada, y penetra en la certeza  
del aire, sin furor y la suplanta?

5 Las líneas graves van. Mas de su planta  
brotó la curva, comba su justeza  
en la cima, y respeta la corteza  
intacta, cárcel para pompa tanta.

10 El alto cielo luces meditadas  
reparte en ritmos de ponientes cultos,  
que sumos logran su mandato recto.

Sus matices sin iris las moradas  
del aire rinden al vibrar, ocultos,  
y el acorde total clama perfecto<sup>360</sup>.

Vicente Aleixandre

---

<sup>360</sup> V. Aleixandre, "A Don Luis de Góngora", con nota que aclara: "Apareció publicado por primera vez como "soneto" en *Verso y Prosa*, 6, junio 1927, s.p. número dedicado a Góngora, copiado por Aleixandre para el Cancionero de Cossío, pasó a *Nacimiento Último* de 1953", tomado de *Ámbito*, 1990. p. 209 y cfr. edición digital original de *Verso y Prosa*, 1927. Archivo Edad de Plata, Publicador de Revistas: revistas.edaddeplata.org.

ADOLESCENCIA, IDEA, NOCHE, A DON LUIS DE GÓNGORA  
DE VICENTE ALEIXANDRE

La poesía es una sucesión de preguntas que el poeta va haciendo. Cada poema, cada libro es una demanda, una solicitud, una interrogación, y la respuesta es tácita, pero también sucesiva, y se la da el lector con su lectura, a través del tiempo. Hermoso diálogo en que el poeta interroga y el lector calladamente da su plena respuesta.

Aleixandre

El 7 de octubre de 1977 y a cincuenta años de la celebración gongorina, el ABC de España publica en su sección de cultura el siguiente encabezado:

RECONOCIMIENTO UNIVERSAL A LA GENERACIÓN DE 1927.

El grupo de poetas formado por Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti y Gerardo Diego ha alcanzado un claro renombre universal. Hoy ese renombre tiene refrendo del premio nobel de literatura concedido a Vicente Aleixandre<sup>361</sup>.

En su discurso Aleixandre afirma sobre la generación del 27 que:

Desde la tribuna en la que ahora me dirijo a vosotros quiero, pues, asociar mi palabra a la de todo ese plantel generoso de compatriotas míos que desde otra edad y en las más diversas vías nos formaron y nos permitieron, a mí y a mis compañeros de generación, alcanzar un sitio desde el que pudiésemos hablar con una voz tal vez genuina o propia. Y no me refiero solo a esas figuras que constituyen la tradición inmediata, siempre la más visible y decisiva. Aludo también a la otra tradición, la mediata, si más remota en el tiempo, capaz de enlazar cálidamente con nosotros, la tradición formada por nuestros clásicos del Siglo de Oro, Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, con la que también nos hemos sentido vinculados, y de la que hemos recibido no pocas esencias. España pudo renacer y renovarse gracias a que, a través de la generación de Galdós y luego a través de la generación del 98, se desobturó, digámoslo así, y se hizo accesible y fluyó abundantemente hacia nosotros toda la savia nutricia que nos llegaba del más remoto pasado. La generación del 27 no quiso desdeñar nada de lo mucho que seguía vivo en ese largo pretérito, abierto de pronto ante nuestra mirada como un largo relámpago de ininterrumpida belleza. No fuimos negadores, sino de la mediocridad; nuestra generación tendía a la afirmación y al entusiasmo, no al escepticismo ni a la taciturna reticencia<sup>362</sup>.

Vicente Aleixandre reconoció, con el premio nobel de literatura, que la característica primordial que define a la generación del 27, es la amistad además de que se asumieron como auténticos buscadores de lo poético, rechazaron la mediocridad y reclamaron su heredad en la tradición gongorina. No desdeñaron los vestigios y raíces del pasado poético español sino que al retomar a Góngora

<sup>361</sup> "Reconocimiento universal a la generación de 1927" en ABC. Madrid, 7 octubre 1977. p. 56

<sup>362</sup> Discurso del nobel, 12 de diciembre de 1977, en: The Nobel Foundation, Aleixandre prizes literature 1977. nobelprize.org.

encontraron una identidad, que incorporaron a sus propios intereses poéticos. Los poetas del 27 fueron capaces de reaccionar ante los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX con la figura de Góngora como estandarte, proponiendo una unión ecléctica de pasado y vanguardia para generar nuevas formas de lectura y expresión poética. Sin una ruptura tajante con la tradición, lograron dar una nueva perspectiva a su poética, por ello Alberti afirmó: “éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie”<sup>363</sup> y Aleixandre es el ejemplo más evidente de esta unión de poesía pura, ultraísmo, creacionismo y surrealismo en una suerte de andamiaje estructural con el barroco gongorino. En sus poemas de homenaje muestra un vínculo transparente con las propuestas estéticas de vanguardia y propone un rechazo al sentimentalismo y las emociones, como Guillermo de Torre aclara con respecto del ultraísmo:

El ultraísmo no marca una hermética escuela sectaria ni una dirección estrictamente unilateral, como otros movimientos de vanguardia. Por el contrario, aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas. Este haz consistía, grosso modo, en la aludida herencia de los futuristas y cubistas, dirigida hacia la reducción de la poesía a su elemento primordial, la metáfora, así como la supresión de la discursividad, del naturalismo e incluso del racionalismo, entroncando, por este lado, con el movimiento Dadá. Tendía preliminarmente a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e impercederos elementos -la imagen, la metáfora- y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica. Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad espacial. Anticipemos que la rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Igualmente, es muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticos, artículos, adverbios y las fórmulas de equivalencia, “como” “parecido a” “semejante a”. La imagen, por tanto, no es tal en paridad. La imagen se identifica con el objeto, lo anula, lo hace suyo. Y nace la metáfora noviformal<sup>364</sup>.

La generación del 27 busca una renovación poética pero en una forma de expresión que satisfaga sus propias inquietudes y necesidades artísticas, algo que no llenaba la poesía modernista del siglo XIX<sup>365</sup>. El mundo a principios del siglo XX, en muy poco tiempo, fue otro, totalmente mecanizado por las innovaciones tecnológicas ante el cual, las propuestas poéticas del siglo XIX no les ofrecían esta posibilidad de incorporar esa realidad en que vivían, como jóvenes disfrutaban su propio “carpe diem” y así lo expresaron en sus versos.

---

<sup>363</sup> P. Cervilla. “Nota Rafael Alberti, y congreso sobre la generación del 27” en *ABC, Cultura*. 13 dic. 1990. p. 58.

<sup>364</sup> Guillermo de Torre. “Ultraísmo” tomado de E. Cirlot. *Diccionario de Ismos*, Siruela, 2006. p. 659-660

<sup>365</sup> “Memoria Viva del 27” conversación de Luis García Montes con Francisco Ayala, José Bello, Rosa Chacel y Rafael Alberti. Mesa redonda que se celebró en el puerto de Santa María el 16 de diciembre de 1990. La visión definitiva de las intervenciones transcritas corresponde a Luis García Montero, tomado de *Cuadernos Hispanoamericanos* núms. 514-515, abril-mayo, 1993. “Generación del 27”, 1993. p. 11-24

Sus trabajos poéticos, no sólo manifiestan talento y creatividad, sino también una forma de comprender y leer a Góngora al unirlo a sus propias visiones estéticas y la intensidad de su entusiasmo por lo gongorino fue de tan alto impacto, que determinó otra forma de mirar la literatura del siglo XX. Aleixandre inicia la construcción de una trayectoria poética en *Litoral*, y con el homenaje su poética surgirá unida con el espíritu de los versos de Góngora, hay dos rasgos fundamentales que resaltan en el trabajo poético que realiza para el homenaje: el uso de la métrica clásica como forma de emulación de lo barroco como alusiones tanto a las *Soledades* como al *Polifemo*, además del empleo de los términos “oscuro, noche, mármol, silencio” como referencia a Góngora quien representa toda una estética poética como Dámaso puntualizará al recordar el homenaje:

El siguiente escalón en el conocimiento de Góngora pertenece ya a la generación, de la cual formo yo parte, que, por haber hecho su aparición –como grupo- coincidiendo con el tercer centenario de la muerte del poeta, muchas veces se llama generación de 1927. Todos los poetas del grupo, en nuestras reuniones en cafés o en casa de algún amigo, hablábamos de Góngora, discutíamos pasajes. Queríamos también preparar la defensa contra feroces enemigos: estábamos indignados porque la Academia no había querido celebrar el centenario del poeta -eso era, por lo menos el rumor que había llegado a nosotros-. El centenario de Góngora, en 1927, fue una explosión de entusiasmo juvenil. 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 íbamos detrás del movimiento ultraísta, en el que alguno, como Gerardo Diego, había participado ya en ese movimiento, había sido estridentista. Y ahora, en los años inmediatamente anteriores a 1927, nada de estridentismo: se trataba de trabajar perfectamente, en pureza y fervor; de eliminar del poema los elementos reales y dejar todos los metafóricos, pero de tal modo que éstos satisficieran a la inteligencia con el sello de lo logrado. Es cierto que los fines de Góngora distan de los propósitos de la poesía actual. Pero eso no nos va a impedir reconocer la extraña y poderosa maestría del arte de Góngora, la implacable experimentación a que sometió nuestra lengua, dándonos no sólo toda una serie de hallazgos concretos, sino, mucho más que eso, una capacidad expresiva, una flexibilidad sujeta a norma, de la que el castellano se ha aprovechado largamente<sup>366</sup>.

La expresión poética ya no atendía a los ideales del siglo anterior para expresar sentimientos y emociones, sino al contrario, y con una absoluta claridad su poética quería erradicar todas esas alusiones a la emoción y el discurso de realidad para producir su propia realidad y crear dentro del poema, un universo con sus propios lineamientos. Los símbolos tradicionales son desterrados y crean sus propios símbolos a partir de la lectura de Góngora, a quien leen como un universo cargado de imágenes y símbolos a los que les dan nuevos sentidos, uniendo así, el arte del ingenio y agudeza de Góngora en todo su esplendor con una construcción poética moderna. Es decir, leen a Góngora con la mirada del poeta moderno y como artistas entresacan de su trabajo la construcción de la imagen barroca y la vuelven acorde a sus ideales estéticos. Góngora se convierte así, en un precursor de nuevos

---

<sup>366</sup> D. Alonso “Góngora entre sus dos centenarios” en *Cuatro Poetas Españoles*, 1976. p. 47-77

símbolos, de nuevas formas de nombrar y aquellos elementos que lo identifican peyorativamente, se convierte en la fuente que hay que exaltar y desde la cual, rescribir imágenes con otra perspectiva. La poesía es un campo fértil de experimentación donde los contrarios se unen, la disparidad se iguala y la lógica de la realidad se trastoca completamente para formar su propia realidad, la poesía ya no es más alabanza sino un espacio de “riesgos”, como lo consideraría Valéry:

La poesía supone, pues, grandes riesgos, sin los cuales no podría existir. Esos grandes riesgos se hacen inmensos cuando el arte acaba de conocer una era deslumbrante a aquella tan favorecida. Es una gran desgracia nacer en medio de obras maestras recientes, tener que hacer desesperadamente algo completamente distinto<sup>367</sup>.

No pudo ser mejor bandera para enarbolar la identidad y singularidad que requerían los poetas de la generación del 27, ante los diferentes movimientos de vanguardia que con la figura de Góngora. Su propósito no fue convertirse en un grupo de seguidores de alguna corriente, sino crear y usar ideas de los diferentes movimientos emergentes para crearse ellos mismos una postura poética y artística que los distinguiera de los demás grupos, experimentaron y buscaron algo que los volviera innovadores, contestatarios pero españoles y ese rasgo, el de la identidad fue precisamente Góngora. Así, cada poeta del grupo plantea desde su propia individualidad y postura poética, un grado de afinidad o distancia con el poeta barroco, lo que produce toda una gama de transparencias y opacidades con lo gongorino, que van desde la más evidente claridad hasta la más absoluta opacidad como es el caso de Vicente Aleixandre.

Su trabajo es aparentemente distante con Góngora a diferencia de Prados, quien incluso permite rastrear los versos gongorinos que alude en su poema “Noche de Urna”. Pero no debe entenderse esta opacidad en Aleixandre como una negación. Su opacidad con Góngora, sólo pone de manifiesto, otra forma de comprender y leer los ideales del gongorismo. Aleixandre escribe un texto en el que se conjugan una clara la visión y aspiración barroca o gongorina como un andamiaje para su propia expresión poética y, este es el rasgo más transparente de la emulación gongorina. Aleixandre comprende a Góngora como un referente, sobre el cual, debe construir su propio trabajo poético, no es una emulación o un glosar sus versos sino reflexionar en su estética para generar con ella algo propio.

---

<sup>367</sup> P. Valéry. *Estudios literarios*, 1995. p. 280

Aleixandre encuentra afinidad tanto con las propuestas de la poesía pura como del ultraísmo, este último, muy complejo de definir, ya que representa la unión en dónde convergen impulsos muy variados e incluso contradictorios. Entre los elementos que podrían distinguir al ultraísmo es la búsqueda de una imagen múltiple y sorprendente que represente un reto al intelecto y la comprensión del lector, este elemento es absolutamente transparente al discurso barroco cargado de ornatos y elementos retóricos y simbólicos, sin embargo; en el ultraísmo las imágenes se contraponen, se trabajan los sentidos contrarios, algo que converge también con el manejo de la imagen por parte de los surrealistas que buscan estas realidades divergentes unidas como expresó Duchamps, al unir la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disección. Este manejo de confrontación crea cierta afinidad con lo que en el barroco se conoce como el discurso del claroscuro, otro elemento de convergencia entre la vanguardia y el gongorismo que asimila Aleixandre en su propio trabajo poético<sup>368</sup>. Y que se adapta con las reflexiones de la poesía pura planteada por Valéry, a la que se incorporan elementos antiguos o monumentos en la poesía como aclara:

La poesía es la ambición de un discurso que esté cargado de más sentido, y combinado más melódicamente, que en los que tiene y pueda tener el lenguaje corriente. Nada más sencillo de imaginar que el deseo de incrementar indefinidamente esta carga de maravillas, que se supone, o se sustituye, a la carga útil del lenguaje. Pero este incremento tiene unos límites que se alcanzan fácilmente; el equilibrio que hay que mantener en el lector entre el esfuerzo que se le exige y las fuerzas que se le sugieren amenaza con romperse enseguida. La oscuridad, por una parte; la inanidad, por otra; la excesiva vaguedad, el absurdo, la singularidad personal exagerada, todos esos peligros que rodean estrechamente a las obras del ingenio, amenazan especialmente a los poemas y los empujan a los abismos del olvido. Muy a menudo se hunden bajo la masa misma de bellezas que se han querido poner en ellos, bajo el noble haz de las intenciones y del ornato. A veces, el futuro topará en medio de sus escombros con restos incomparables. Podrán recogerse los versos más bellos del mundo en esas ruinas, en las que hay algunos tan puros que hacen bueno que pereciera a su alrededor todo el edificio...<sup>369</sup>

Aleixandre incorpora el pensamiento del barroco revitalizándolo, volviéndolo propio como expresión poética, su trabajo muestra que tanto el barroco y el gongorismo, como las vanguardias, el surrealismo y el ultraísmo, son además formas de reflexionar y pensar el universo poético, son herramientas para dar un giro a la expresión y renovar el discurso como el mundo en que habita el poeta, el cual se encuentra en continua renovación y movimiento, con lo que se genera una postura, que con el tiempo, se convertirá en el estilo propio del poeta.

---

<sup>368</sup> Consultar: F. Diez de Revenga, *Las vanguardias y la generación del 27*, 2004.

<sup>369</sup> P. Valéry. *Estudios literarios*, 1995. p. 280



## ADOLESCENCIA

Vinieras y te fueras dulcemente...<sup>370</sup>.

En su homenaje Aleixandre semeja a un equilibrista caminando en una cuerda floja. Las propuestas de vanguardia para abolir y descartar toda forma de expresión poética con métrica y rima es contundente, algo que nadie de la generación del 27 cumple en los poemas de homenaje a Góngora, al contrario, retan la forma pero en Aleixandre adapta la forma a su propia búsqueda estética y crea a partir de la estructura, un molde casi imperceptible, al grado que el poema pareciera carecer de armazón y es como si navegara en el vacío de la página enmascarado como poesía libre. Juega con los renglones y la disposición del poema, con espacios en blancos para que visualmente los versos den la impresión de ser verso libre, con lo que incorpora una distribución que emula a la propuesta por Mallarmé, Apollinaire o Huidobro y que desarrolla en los tres poemas editados en *Litoral*.

Con la lectura del verso, se encuentra que son una combinación sutil de endecasílabos con heptasílabos y pentasílabos y la rima, más que presentarse de forma tradicional, Aleixandre recurre a la repetición completa de la palabra, con lo que rompe con el ritmo de enunciación por lo que al oído da la impresión de ser versos libres con una candencia que se genera por mantener acentos regulares en 2ª, 3ª-4ª, y 6ª. sílabas y un acento en antepenúltima, lo que es el esquema del acento petrarquista por excelencia, sin embargo; hay que señalar que Aleixandre maneja los elementos de versificación tradicional; pero muestra claramente un cambio de expresión poética. Ya que aplica en ellos, los postulados de la poesía ultraísta al evitar el uso de artículos y genera juegos a partir de la repetición de palabras, con lo que crea la sensación de estar frente a la poesía moderna y no a un esquema medido.

La razón de esto es muy clara, la poesía que proponen los vanguardistas está propugnando por un cambio en la forma de escuchar, comprender y expresar al verso. Es una nueva forma de pensar el acto poético y su expresión, que buscan desligarla claramente de los acentos y formas establecidas. Esto se muestra en el primer poema: “Adolescencia”, el cual, a nivel de oído establece el mismo ritmo y forma de la lira garcilaciana, aunque al revisar la métrica esta genera otra estructura de versificación, por los movimientos de sonido que se obtienen al cortar el verso dentro del verso mismo, y la repetición de palabras produce un empleo clave de nexos o elementos de articulación que dan sentidos divergente a cada frase repetida, además de buscar otro sentido de expresión que produzca

---

<sup>370</sup> V. Aleixandre, “Adolescencia” en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 11

cadencia y ritmo en las sílabas poéticas, lo que son un juego de repetición como eco y un efecto auditivo con una fuerte sonoridad en “e”:

Vinieras y te fueras dulcemente,  
de otro camino  
a otro camino. Verte,  
y ya otra vez no verte.  
5 Pasar por un puente a otro puente.

En este poema la idea del reflejo se construye a partir de la repetición, como una imagen en un espejo que genera dos imágenes idénticas del mismo motivo, el del modelo y su reflejo. Aleixandre reproduce esta idea al crear un texto donde las palabras se repiten a sí mismas generando un paralelo y una sonoridad en la que se establece una rima pero cuya repetición completa de la palabra crea la ilusión de transparencia y su fuga se diluye al grado de que no tiene los ritmos, ni las estructuras de versificación trabajadas tradicionalmente por Petrarca o Garcilaso<sup>371</sup> pero sí constituyen una inteligente emulación casi imperceptible. Aleixandre en su trabajo poético lo que subraya es una nueva forma de comprender y expresar la poesía. Las sílabas, no son ya ni sílabas métricas, ni gramaticales, sino sílabas poéticas que funcionan con sus propios ritmos. La palabra posee y produce su sonido y los elementos de la sílaba determinada por el sonido es más fácil de observarlos en la poesía dadaísta como el poema “Aúlla” del segundo manifiesto dadaísta de Tristán Tzara<sup>372</sup>. En que desarrolla toda una cuartilla escrita únicamente con la palabra aúlla en columnas.

Repetición para el desconcierto, la sílaba o palabra que representa a la idea de la frase poética o sílaba poética también será importante para la creación de la poesía visual de Apollinaire o Huidobro, en que la expresión se convierte en una voz plástica que de forma elegante Aleixandre retoma para crear “Adolescencia”, con lo que incorpora las propuestas de repetición de la poesía experimental de principios de siglo. La poesía purista, en su postulado, busca la eliminación de nexos y estructuras gramaticales, sin embargo; Aleixandre, utiliza los nexos como un recurso que subraya la repetición de la frase poética y crea con este empleo la simultaneidad que genera este espejo con dos realidades gemelas pero al mismo tiempo diferentes que se miran frente a frente, de ahí que no sea gratuito que los versos coincidan tanto como una repetición sonora, como visual, ya que las palabras se sitúan, casi en el mismo sitio de cada reglón formando un paralelo inclinado.

---

<sup>371</sup> Consultar D. Alonso. “El destino de Garcilaso” en *Cuatro Poetas Españoles*, 1976. p.17-46

<sup>372</sup> T. Tzara, *Siete manifiestos Dadá*, 1999. p. 59

de / otro / camino  
a / otro / camino./ Verte, /  
y ya \ otra \ vez no / verte. /  
5 -Pasar- por un |puente| a otro |puente|.

Pero este reflejo, posee un proceso de tiempo que se alterna, ya que en los primeros versos afirma: “vinieras y te fueras dulcemente”, para cerrarlo a manera de círculo perfecto con un “y en el espejo tu pasaje / fluir, desvanecerse”. Con lo que la imagen reflejada ha pasado en su transcurrir de un elemento sutil y de alusión probable a Góngora, como ese ser que genera la imagen y que se identifica con la naturaleza, el agua, el río al que describe el poema, el cual, en su fluir mismo también se desvanece. Sin embargo; esta reflexión debe ser tomada con sumo cuidado, ya que la opacidad al discurso gongorino es prácticamente total en el caso de Aleixandre y por lo que, sería un error de lectura querer determinar con estos elementos, un claro discurso gongorino lo que sí es posible ubicar en otros trabajos del homenaje y en los cuales la vinculación queda revelada de forma clara y evidente, algo que no permite este texto de Vicente Aleixandre y aún más, si se considera el hecho de que el espejo es una constante en la poesía de Aleixandre:

Espejos y reflejos constituyen una constante en la poesía de Aleixandre. Son íntimamente relacionados con el tema de las apariencias frente a la realidad y representan un medio muy eficaz de *dissimulatio*. La ambigüedad sigue predominando, ya que un espejo puede -y lo hace con frecuencia- reflejar sólo máscaras, no el yo verdadero protegido por ellas<sup>373</sup>.

En cuanto al trabajo de estructura poética, el poema consta de 11 versos, de diferentes metros. La estrofa inicial abre con una cuarteta con un endecasílabo, alternado con un pentasílabo y dos heptasílabos. Esta primera parte, emula de alguna forma a la lira garcilaciana, sin cumplir con la estructura tradicional, pero sí crea una estrofa que alterna un verso largo con versos más breves y un verso suelto, similar a la lira que combina endecasílabos y heptasílabos con una estructura: 7a11B7a7b11B<sup>374</sup>. Por lo que Aleixandre, al construir esta estrofa que alterna endecasílabos con heptasílabos pero añadir un pentasílabo y luego continuar con un terceto conformado por un eneasílabo, un verso tetrasílabo y cerrarlo con un heptasílabo, emula más que imitar, lo que crea un referente pero también establece una propuesta que genera otro tipo de poema. Y la última estrofa es un cuarteto conformado nuevamente como en la primer estrofa de un endecasílabo inicial, seguido de dos versos eneasílabos y cerrando con un verso hexasílabo. La rima de todo el poema es e-e, con algunos versos sueltos, creando una construcción que alterna versos largos con versos más breves. Lo

<sup>373</sup> B. Ciplijauskaitė. *De signos y significaciones. I Juegos con la vanguardia: poetas del 27*, 1999. p.150

<sup>374</sup>A. Quilis. *Métrica Española*, 2001. p. 69-73 y p. 108-109

interesante del proceso de rima en este poema es la propuesta creativa de Aleixandre que la presenta por semejanza total de la palabra y no de las sílabas como tradicionalmente lo hicieron los poetas de los siglos de oro. La poesía de vanguardia que busca renovar el lenguaje poético y comprender dónde radica lo poético, arremetió con gran fuerza contra la rima precisamente, ya que hasta cierto punto, la poesía se comprendía por el empleo de metro y sobretodo de rima. Los poetas de la generación del 27 están explorando los discursos poéticos, qué es lo que conforma o genera a un poema, ¿la rima, el metro, la imagen, el sonido? ¿Qué es lo que lo hace sonar anticuado al verso, el empleo de los nexos, las conjunciones gramaticales? ¿si se retiran estas estructuras queda un poema? Estas son preguntas que es posible interpretar en los diferentes trabajos poéticos y que son evidentes en todos los poemas de homenaje.

De esta forma, las experimentaciones, textos y reflexiones que surgieron de estas dudas generaron la poesía moderna y una nueva comprensión del verso libre y en estos versos se puede ver claramente los puntos de ruptura en el trabajo poético de principios del siglo XX. Actualmente es incluso extraño el manejo de metros y rimas como se mantuvo por siglos y el punto de vista de análisis y reflexión que están generando los poetas de principios de siglo, no sólo la generación del 27, es fundamentalmente radical, la mayoría ha optado por un “abolir el pasado” y por ello, lo valioso es que al retomar el pasado, conservar de él, estructuras y herramientas pero volver a emplearlas desde otra perspectiva y lenguaje, permiten otra forma de expresión y otro tipo de estrofas que emulen la tradición pero que son innovadoras y esto es lo que hace Aleixandre en este poema, al comprender el poema y su estructura, no por sus reglas, sino por su espíritu.

La lira es una composición de versos de dos metros claros, largo y breve, que es lo emula Aleixandre y logra visualmente que la primer impresión estrófica sea la de ver una lira. También genera, hasta cierto punto, con el sonido y el manejo de la rima pero con repeticiones de palabras rompe el sonido de rima tradicional, y aun cuando los versos no corresponden a la medida de Garcilaso de 5 versos en que se alterna endecasílabo con heptasílabo su vinculación no es gratuita, como Bousoño señala en el estudio de la poesía de Aleixandre y la unión con Garcilaso que se genera en este periodo de homenaje-movimiento gongorino:

En cuanto a la influencia de Garcilaso, es notable que ésta se manifieste en un momento en el que sus compañeros de generación, incluido Cernuda mismo, se vuelven hacia Góngora, tanto en el acto que se celebrará en diciembre de 1927 en Sevilla, como en el número especial triple de *Litoral*<sup>375</sup>.

Esta cercanía con Garcilaso genera otra voz un tanto bucólica en Aleixandre y que se muestra precisamente en “Adolescencia”, como lo señala Alejandro Duque en su estudio introductorio en *Ámbito* en el que aclara en el apartado referente a la poesía pura:

El aura bucólica y vagamente sentimental de Jiménez toma aquí cuerpo sin “fastuoso ropaje”, bajo una forma escueta y afilada. Ninguna nota de dorado decadentismo. Ni el menor asomo de contundencia rítmica modernista. Lo mismo podría decirse del poema “Adolescencia”, título de elocuente resonancia juanramoniana. El simbolismo con que se registra en este poema el sentimiento del tiempo –el fugaz paso por la edad adolescente-, exceptuada alguna expresión, como “pie breve”, por rápido, ligero, que procede de Góngora, es de ascendencia juanramoniana. No tanto por el vocabulario en sí, sino por su uso, por el tipo de simbolismo fluyente que persigue (“pasar”, “luz vencida”, “aguas”, “fluir”, “desvanecerse”...) característico del poeta de *Pastorales*<sup>376</sup>.

Si se considera la influencia de Garcilaso sumada al simbolismo, hacen que la poesía de Aleixandre esté generando dos situaciones simultáneas y paralelas. Por un lado, la incorporación tanto de una poética antigua representada por Góngora y Garcilaso, como estructura de métrica y rima, con los elementos de las vanguardias y estas dos incorporaciones de lo antiguo y moderno en Aleixandre sólo son una parte que conforman su poesía, ya que el otro elemento es la propia personalidad y postura poética que se enfoca en la imagen surrealista e imaginativa a la que incorpora elementos del ultraísmo, como él mismo señala en una entrevista:

El desorden del discurso, con sus desajustes sintácticos, la inclusión frecuente de acotaciones entre guiones o paréntesis, la pregunta retórica o no retórica, lo que asimila a la afición por la sinuosidad y por la curva, son los exponentes del barroco. La ascensión a la luz desde el hondón de la sombra. La luz y la sombra adquieren frecuentemente connotaciones eróticas. Y que Aleixandre concebía como “surrealista”, en que anula o difumina el tema poético para poner en primer término la emoción que resulta de las asociaciones imprevistas entre las palabras<sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> “Entre Góngora y Garcilaso” en A. Rivero Taravillo, *Luis Cernuda, años españoles*, 2008, p.137

<sup>376</sup> “Introducción” de A. Duque Amusco en *Ámbito* de V. Aleixandre, 1990. p. 51-52

<sup>377</sup> “Introducción” de J. Mas. en *Diálogos del conocimiento*, de V. Aleixandre, 1992. p. 18-22

## IDEA

*Hay un temblor de aguas en la frente...*<sup>378</sup>

La imágenes trabajadas desde esta “suprarealidad” o “nueva realidad no lógica en lo cotidiano” por definirla de alguna forma se muestra de forma más clara en el segundo poema de homenaje a Góngora. “Idea”: “Hay un temblor de aguas en la frente. la desgarrá<sup>379</sup>. Es importante señalar el buen oído poético de Aleixandre que podía mezclar versos de diferente metro sin que se notarán prácticamente, en este poema al oído pareciera estar escuchando sólo endecasílabos y por su estructura de acentos fundamentalmente en 2ª. 4ª. y 6ª y 10ª sílabas, con lo que crea un acento sáfico. Sin embargo; no todos los versos son endecasílabos sino de diversos metros sobretudo eneasílabos, heptasílabos, hexasílabos e incluso un alejandrino en el penúltimo verso. Esta característica estrófica muy de la poesía moderna pero que cuida el sonido de la enunciación o sílaba poética es una de las características de su poesía como señala, J. Mas, en su introducción:

Aleixandre poseía un oído musical extraordinario, es capaz de alternar endecasílabos y dodecasílabos sin que se noten las disonancias; para ello, cuando echa mano de este contraste, elige un dodecasílabo formado por estiquios de siete más cinco, o de cinco más siete. Finalmente, hay dos decasílabos que no desentonan del conjunto, un verso largo formado por eneasílabo y heptasílabo fundidos, y un endecasílabo con acentos en cuarta y décima de movimiento desbocado como el famoso verso de Garcilaso: “Esa montaña que precipitante”<sup>380</sup>.

Este oído queda ejemplificado en el poema “Idea” en que a pesar de ser de diferente metro, a la lectura y por el trabajo de encabalgamiento que une un verso al otro y el manejo pertinente de la puntuación, auditivamente se escuchan endecasílabos sáficos con una rima de canción en “a”. Otro elemento presente en el poema es el manejo de la narración poética en que van ocurriendo cosas a la idea, situaciones muy visuales o plásticas que podrían rayar en el absurdo o irracionalismo, pero que dentro del poema generan su propia coherencia lógica de una idea que se va desdoblado y generando a partir de sí misma, situaciones. En la frente, en la mente surge la idea, el pensamiento que simultáneamente se convierte en un océano representado por lo marino, por la barca. Pero el pensamiento o las ideas también tienen alas representado por la bandada de pájaros que sobrevuelan la nave del pensamiento, esta misma nave que emerge desde el fondo submarino. Luego continúan una serie de visiones simultáneas como escenas de una película en que el entorno marino se revela. Y finalmente es la lengua, el habla la que rasga a la idea, la que como una cuchilla, la secciona, la “desgarrá”. En este nombrar, lo que se revela es una característica del surrealismo y muy

---

<sup>378</sup> V. Aleixandre “Noche” en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 12-13

<sup>379</sup> V. Aleixandre “Idea” en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 11-12

<sup>380</sup> “Introducción” de J. Mas. en *Diálogos del conocimiento* de V. Aleixandre, 1992. p. 94

marcadamente la obra de Dalí en que una forma inicial revela una segunda forma a la que continua otra forma, así una mujer que abre los brazos con una gran falda se convierte en campana y luego ésta en sombra. Esta simultaneidad de la imagen que se va creando es lo que Aleixandre va desarrollando en su poema. Algunas de sus imágenes podrían considerarse “irracionales” porque su razón de existir está dentro del poema y no en los referentes externos del poema. La irracionalidad en la visión poética, Bousño aclara que surge de la diferencia entre lectura y la forma de asimilación y ahí precisamente surge la producción poética de Aleixandre, lo que generaría un “irracionalismo poético”, como una forma de la poesía moderna que busca expresiones originales a partir de una nueva simbolización de los elementos poéticos con una naturaleza “irracional” y que confrontan los elementos retóricos tradicionales para crear otra visión:

En la poesía contemporánea, no sólo se visualizan las metáforas, sino que tienden a hacerlo todos aquellos procedimientos retóricos cuya “letra” nos ofrezca una irrealidad. “o superposición temporal”. Consiste en hacer coincidir un tiempo real, el presente, con otro irreal, que puede ser tanto el pasado como el futuro. Según vemos, este recurso, propio exclusivamente de nuestro siglo, tiene algo en común de orden genérico con la metáfora (la confusión de dos planos, uno real e irreal el otro), aunque se separe específicamente de ella: no se trata de objetos que conscientemente se comparan, sino de tiempos que simplemente se superponen, sin compararse a nivel lúcido entre sí. Cuando Aleixandre, refiriéndose a un elefante vivo en la selva, escribe: “el elefante que en sus colmillos lleva algún suave collar” esta, en efecto, haciendo que un tiempo futuro (en el que los colmillos se habrán convertido en collares) se instale en un tiempo presente (en el que los colmillos son aún los colmillos de un animal que no ha muerto).

La visualización que se produce en este tipo de procedimientos se debe al mismo motivo que visualizaba la metáfora contemporánea: la ocultación del significado en lo que toca a la percepción lúcida. Pues no hay duda de que el recurso expresa algo que en nuestra conciencia sólo comparece emotivamente. Tiene por ello que ser de este modo, en cuanto que lógicamente la aserción es literalmente un disparate, algo que en nuestra razón, es reacción espontánea, no puede comprender. No es, en efecto, inteligible, de esa manera que he indicado, la simultaneidad, que ni siquiera es conscientemente comparativa, de momentos, en realidad, separados. Estamos pues ante un significado irracional, que para ser extraído al plano consciente requiere un trabajo analítico de carácter estraestético, tal como ocurre en el fenómeno visionario: para saber lo que Aleixandre ha expresado en el verso debemos consultar a nuestra sensibilidad y emoción experimentada, descubrimos que, en este caso, la superposición temporal sirve para aludir a la paradójica delicadeza de las temibles y feroces defensas del gigantesco paquidermo<sup>381</sup>.

Y la visión poética, esta forma de construir el tiempo simultáneo junto con todos los elementos que definirán a la poesía de Aleixandre en lo futuro se presentan claramente en el tercer poema escrito para el homenaje de Góngora. Es pertinente señalar que estos tres poemas que ya definen claramente la voz poética de Aleixandre se publican antes de su primer libro, *Ámbito* que se editará por *Litoral* en 1928.

---

<sup>381</sup> C. Bousño. *El irracionalismo poético, el símbolo*, 1981. p. 343-344

## NOCHE

Campo desnudo. Sola, silencios<sup>382</sup>

Noche el poema con el que cierra su homenaje a Góngora presenta a diferencia de los dos anteriores, es una sola estrofa de 28 versos divididos en 7 cuartetos con una estructura métrica regular en heptasílabos con acento melódico en 1ª. 3ª. 6ª. sílabas, salvo por dos versos octosílabos acentuados en séptima, que son el noveno y penúltimo verso. Este poema presenta nuevamente un recurso a manera de espejo, que se logra a partir de la repetición de las palabras en el primer verso de la última cuarteta “O carne o luz de carne” y las correspondencias de la palabra viento entre la primera y la última estrofa.

Las imágenes se van sucediendo a partir de un nombrar y auditivamente el poema fluye por el encabalgamiento de las frases poéticas entre los versos. Las imágenes generan realidades simultáneas más que un irracionalismo, consiguiendo de esta forma ideas poéticas con calificativos que subrayan características inauditas: “Sombra de plomo, seda grave, estrellas fallidas, látigo secreto, sangre como luz o fuego, luz de carne, viento vivo”. Todo el poema presenta una naturaleza que ha sido creada a manera de revelación por el poeta. Es una naturaleza que va cobrando vida conforme el poeta la va nombrando y ésta va existiendo. De esta forma, el poema crea sus propios confines y márgenes del mundo simbólico donde los versos deben ser penetrados desde sus propias palabras, ya que con ellas se conforma la visión y la mirada del poeta y no por los referentes o elementos externos, por lo cual, las palabras que se hilvanan en un sentido, abren posibilidades de diversas lecturas y sentidos pero contenidos siempre dentro de los linderos del poema mismo.

## A DON LUIS DE GÓNGORA

¿Qué firme arquitectura se levanta...<sup>383</sup>.

La revista *Verso y Prosa*<sup>384</sup> publicará en junio de 1927, un elegante y cuidadoso soneto dedicado claramente a Luis de Góngora y que posteriormente será editado en *Ámbito*<sup>385</sup>, construido a partir de endecasílabos, los dos primeros cuartetos con rima ABBA y los tercetos de rima ACD. La estructura más tradicional y clásica como su homenaje Gongorino. En su poema Aleixandre revela como

---

<sup>382</sup> V. Aleixandre “Noche” en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 12-13

<sup>383</sup> V. Aleixandre, “A Don Luis de Góngora”, *Verso y prosa*, 1927. Archivo Edad de Plata: residencia.csic.es

<sup>384</sup> *Verso y Prosa*, *Boletín de la Joven Literatura*, Año I Murcia, 1927-Enero núm 1. Archivo digital BNE: revistas.edaddeplata.org

<sup>385</sup> V. Aleixandre. “A Don Luis de Góngora” en *Ámbito*, 1990. p 209. En nota al pie aclara que apareció por primera vez en *Verso y Prosa*, junio de 1927 en el número dedicado a Góngora y posteriormente fue retomado para el *Cancionero* de Cossío y finalmente se editó en *Nacimiento último*, 1953, p. 612



Góngora crea una estructura de belleza que “penetra en la certeza del aire” y presenta esta paradoja de que la morada poética de Góngora aún en el aire, se encuentra oculta, y no se logra descifrar como lo refiere en el último terceto, quizá como el mismo poeta se cuestiona en el primer terceto para profundizar en esas luces meditadas, ocultas. Aleixandre deja claro que Góngora es un poeta para aquellos poetas con la capacidad de comprender su mundo de imágenes.

Ya que la poesía se construye a partir de la imagen y sonido, pero la imagen es una creación pura, que debe ser desprovista de los artificios, por ello Aleixandre se refiere a una “cárcel para pompa tanta” de la que desea liberar a la poesía. Usa las formas, emplea la métrica, trabaja los ritmos y metros pero las imágenes creadas en el poema aluden a toda una nueva postura poética que además de innovar comprendió la riqueza de Góngora. Esta es la razón por la que este soneto trabajado en endecasílabos repite la estructura de rima en los dos primeros cuartetos: ABBA y los tercetos emplea la rima ACD. Retomando así la idea trabajada por Guillén de ver a Góngora como arquitecto y la esfera, la curvatura, la circularidad de cielo es un símil del poeta barroco al que considera como la gran perfección celeste y creador de los ritmos cultos que toca en su primer terceto en que retoma a Góngora como un símil de la perfección poética, tal y como el propio Aleixandre afirmando en 1977 en su discurso al premio nobel:

La poesía es una sucesión de preguntas que el poeta va haciendo. Cada poema, cada libro es una demanda, una solicitud, una interrogación, y la respuesta es tácita, pero también sucesiva, y se la da el lector con su lectura, a través del tiempo. Hermoso diálogo en que el poeta interroga y el lector calladamente da su plena respuesta. La generación del 27 no quiso desdeñar nada de lo mucho que seguía vivo en ese largo pretérito, abierto de pronto ante nuestra mirada como un largo relámpago de ininterrumpida belleza. No fuimos negadores, sino de la mediocridad; nuestra generación tendía a la afirmación y al entusiasmo, no al escepticismo ni a la taciturna reticencia.

Nos interesó vivamente todo cuanto tenía valor, sin importarnos donde éste se hallase. Y si fuimos revolucionarios, si lo pudimos ser, fue porque antes habíamos amado y absorbido incluso aquellos valores contra los que ahora íbamos a reaccionar. Nos apoyábamos fuertemente en ellos para poder así tomar impulso y lanzarnos hacia adelante en brinco temeroso al asalto de nuestro destino. No os asombre, pues, que un poeta que empezó siendo superrealista haga hoy la apología de la tradición. Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas. El poeta, el decisivo poeta, es siempre un revelador; es, esencialmente, vate, profeta. Pero su "vaticinio" no es, claro está, vaticinio de futuro: porque puede serlo de pretérito: es profecía sin tiempo. Iluminador, asestador de luz, golpeador de los hombres, poseedor de un sésamo que es, en cierto modo, misteriosamente, palabra de su destino<sup>386</sup>.

---

<sup>386</sup> V. Aleixandre. “Discurso del premio nobel” (fragmentos) tomado: [nobelprize.org/literature/laureates/1977](http://nobelprize.org/literature/laureates/1977)

## II.4.1 VARIATIO DESERTA

### SOLEDA D TERCERA (Fragmento)

#### I

Conchas y verdes líquenes salados,  
los dormidos cabellos todavía,  
al de una piedra sueño, traje umbroso  
vistiendo estaban, cuando desvelados,  
5 cítaras ya esparcidos,  
por la del viento lengua larga y fría  
templados y pulsados  
fueron y repetidos,  
que el joven caminante su reposo  
10 vió, música segura,  
volar y estrella pura,  
diluirse en la Lira, perezoso.

#### II

De cometa, la cola  
celeste y trasatlántica, cosida  
15 al hombro por un ártico lucero;  
mitra en la almena de su frente sola;  
la barba, derretida,  
de doble río helado  
y luna azul de enero;  
20 grave, ante el asombrado  
y atento alborear del peregrino,  
de su verde cayado  
haciendo cortesía,  
rudo, se sonreía  
25 el viento de la selva y el camino.

#### III

De troncos, que a columnas semejantes,  
sostener parecían la alta esfera  
de la noche, sin fin, muralla fiera,  
cuyas siempre sonantes  
30 hojas de serafines son el nido,  
al joven le mostraba  
el viento y, sin sonido,  
a penetrar en ella le invitaba.

#### IV

Sin orden, escuadrón se retorció,  
35 monárquico y guerrero,  
luchando, prisionero  
en la nocturna cárcel de la umbría,  
que, fijo el pie en la tierra,  
sus brazos mil movía  
40 con simulada y silenciosa guerra.

#### V

¡Oh de los bosques mago,  
soplo y aliento de las verdes frondas,  
de las ágiles nieves mudo halago,  
al sin estrella, errante  
45 nadador de los trigos y las ondas,  
los altos, voladores,  
contornos de los céfiros vestidos,  
conduce, vigilante,  
por entre los mentidos  
50 de las vírgenes selvas gladiadores!

#### VI

El viento, ya empinado,  
tromba la barba y mar veloz de nieve  
la cola, al peregrino extraviado,  
haciendo de su asombro puntería,  
55 le enseña, al par que la borrasca mueva  
de los árboles fría,  
la del verde aguacero artillería.

#### VII

Al pie, dócil ya y muda,  
del ileso extranjero,  
60 la tierna y no mortífera metralla  
de la silvestre, ruda,  
mal fingida batalla,  
el descendido guarda bosques fiero,  
sus diez uñas calando bayonetas,  
65 hiere, abriendo en la umbría miradores,  
las de vidrio cornetas  
de la gloria y clamores  
del clarín de la luna y ruseñores...

#### VIII

Las célicas escalas, fugitivas,  
70 y al son resbaladoras  
de las nocturnas horas,  
del verde timbre al despintado y frío,  
despiertan de las álgidas, esquivas,  
driadas del rocío,  
75 de la escarcha y relente,  
su azul inmóvil, marfil valiente.

IX

Arpas de rayos húmedos, tendidas  
las flotantes y arbóreas cabelleras,  
de las aves guaridas,  
80 de los sueños fieras  
domador y pacífico instrumento,  
al joven danzan las entretejidas  
esclavas de los troncos, prisioneras  
en las móviles cárceles del viento.

X

85 Celosas ninfas, dulces ya, - los brazos,  
pórtico y diadema retorcidos -,  
bailadoras guirnaldas  
-que a los infantes lazos  
de sus finas guedejas esmeraldas  
90 penden el son y vuelo  
de sus libres limones atrevidos,  
el campo esmerilado o combo cielo  
de las lisas espaldas,  
la pierna, que viajera,  
95 dispara la cadera  
y bebe de los pies el raudo yelo -,  
al caminante - las agrestes voces  
su círculo estrechado-  
aprisionan, unisonas, girando  
100 fieles al coro, lentas o veloces.

C O R O

XI

Huéspedes del estío,  
del invierno y bailable primavera,  
custodia del otoño verdadera,  
del trópico y del frío  
105 serás el jefe y nuestro a tu albedrío

XII

si al aire, despojada  
de su prisión de lino, transfigura,  
ya en ónix verde o mármol, tu hermosura,  
morena o blanqueada,  
110 por la que es nuestra sangre acelerada.

XIII

Ven, que las oredades,  
sirenas de los bosques, te requieren  
libre mancebo de la selva, y mueren  
por sus virginidades  
115 en los claros ceñirte y oquedades.

XIV

Tanto ajustar quisieron la sortija  
del rueda a la enclavada  
del peregrino, fija,  
columna temerosa, mal centrada,  
120 que a una señal del viento, el áureo anillo,  
veloz, quebrado fue, y un amarillo  
de la ira unicornio, desnudada,  
orgullo largo y brillo  
de su frente, la siempre al norte espada,  
125 chispas los cuatro cascos, y las crines  
de mil lenguas eléctrico oleaje,  
ciego coral los ojos, el ramaje  
rompiendo e incendiando,  
raudo, entró declarando  
130 la guerra a los eurítmicos jardines  
de las ninfas, que huídas,  
en árboles crecieron convertidas<sup>387</sup>.

<sup>387</sup> Rafael Alberti "Soledad Tercera", en *Litoral*, 5-7, 1927. p. 5 -10

## SOLEDAD TERCERA DE RAFAEL ALBERTI

El ejemplo de Góngora no esterilizó a nadie. Por el contrario, nuestra generación en pleno salió aún más potente y perfilada de aquella necesaria batalla reivindicadora.

Rafael Alberti

Alberti había obtenido en 1926, sólo un año antes del homenaje, el Premio Nacional de Literatura por su libro “Marinero en Tierra”, como él mismo narra en *la arboleda perdida*<sup>388</sup>, estos primeros inicios en el arte al llegar a Madrid iniciaron con la pintura, copiando primero en la Casona del Retiro y posteriormente en el Museo del Prado. Y para el homenaje, es nombrado secretario de las celebraciones, y al igual que Lorca, con quien llevaba una amistad muy cercana, se dan a la tarea de generar una versión poética que emule y concluya las *Soledades*. “La soledad tercera” es la propuesta de Alberti con la que busca dar continuidad a la propuesta original de Góngora de un poema de largo aliento dividido en cuatro secciones: “*Soledades* poéticas que juntas se acompañan unas a otras, dedicadas a los campos, las riberas, las selvas y el yermo, pero de estas *Soledades* sólo escribió la primera y dejó inconclusa la segunda<sup>389</sup>” como aclara Melchora Romanos en su estudio de la poesía gongorina:

Lo que conocemos como *Soledades* son, en realidad, dos composiciones: la Primera, de 1 091 versos, que junto con el *Polifemo* ya era conocida en Madrid en mayo de 1613; y la Soledad Segunda, que quedó sin terminar, con 979 versos, debido a que su redacción, avanzada en 1614, debió ser más lenta y trabajosa.

El plan primitivo parece haber sido de más vastos alcances, pues los comentaristas del siglo XVII coinciden en que con el nombre común de *Soledades* pensaba Góngora escribir cuatro poemas. Difieren, en cambio, sobre cuál era la unidad temática aglutinante, ya que mientras para unos se trataba de los cuatro aspectos de la naturaleza (Soledad de los campos, Soledad de las riberas, Soledad de las selvas y Soledad del yermo), para otros eran las cuatro edades del hombre (juventud, adolescencia, virilidad, vejez)<sup>390</sup>

Alberti desarrolla el correspondiente seguimiento a las selvas con sus referentes mitológicos. Estos dos elementos, la selva o vegetación y lo mitológico son aludidos en su poema: Sin embargo; es importante considerar que la tercera soledad de Alberti no fue la primera en ser escrita, durante el trabajo de investigación se localizó un antecedente editado en 1718 por José de León y Mansilla quien escribe su *Soledad Tercera siguiendo las dos que dexó escritas el príncipe de los poetas líricos de España D. Luis*

<sup>388</sup> R. Alberti. “La arboleda perdida. Libro Segundo” en *Prosa II. Memorias*, 2009.

<sup>389</sup> A. Arroyo. Prólogo a Luis de Góngora. *Poesías*, 2003. p. XV

<sup>390</sup> M. Romanos. “Estudio preliminar” a L. Góngora. *Selección Poética*, 1983. p. 60-61

de Góngora, cuya portada aparece en el catálogo de la exposición “Góngora, la estrella inextinguible”<sup>391</sup>. En los estudios al respecto de la tradición poética que surge a partir de las *Soledades*, por lo general se mencionan obras que coinciden con las que John Beverly considera:

Su influencia verdadera en la historia literaria procede como un río subterráneo, brotando a la superficie en Sor Juana, Mallarmé, Lorca y la generación del 27, en esas “soledades” contemporáneas de Lezama Lima, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez o Juan Goytisolo. Nos hemos acostumbrado a ver a Góngora como precursor de lo moderno; pero su poesía es a la vez construida rigurosamente sobre la base de la tradición grecolatina y de sus derivaciones en el Renacimiento europeo<sup>392</sup>.

Por lo que, Alberti al conseguir su cometido y elaborar su *Soledad Tercera*, se integra a esta tradición poética y de alguna forma avanza un paso más, al crear una siguiente soledad y darle continuidad de esta forma, al trabajo inconcluso de Góngora. Pero el poema de Alberti se genera desde otra perspectiva poética muy diferente, no sólo a la barroca sino también de los procesos de creación verbal por las influencias y tendencias estéticas que estaban en plena eclosión como el surrealismo, por lo que, para comprender el poema de Alberti, se debe partir no sólo de las dos primeras *Soledades*

---

<sup>391</sup> J. León y Mansilla, *Soledad Tercera*, 1718. (Fondo Biblioteca Nacional de España, Madrid). Portada de la exposición Góngora la estrella inextinguible. [bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/](http://bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/), *La Soledad Tercera* de Mancilla, es posible consultarla en los fondos antiguos de la universidad de Sevilla. Se estructura como una silva de 1,104 versos, más cuatro sonetos a manera de prefacio intercalados en las páginas preliminares y el colofón. El poema abre con 16 versos endecasílabos que se alternan con 3 versos heptasílabos y establecen la estrofa de silva que predominará lo largo de todo el poema, aunque de forma irregular alternando endecasílabos con heptasílabos pero sin llegar a formar liras. En cuanto a la temática, la obra inicia con 95 versos en los que presenta al “peregrino” que “Usurpa a el mar jurisdicción robusto” (v. 1 p. 1). Entre los versos 97 a 108 se intercala el coro primero y tras una capitular, se retorna a la voz narrativa del Peregrino, entre los versos 110 a 120 se intercala el segundo coro. En el verso 137, como subtítulo regresa el discurso del Peregrino como personaje narrador y entre los versos 411 a 418, es interesante que se le da voz a un personaje femenino, “Florida” y en el verso 419, la voz narrativa predominante del “Peregrino” retoma el discurso hasta el final de la obra. En cuanto a la temática trabajada en esta *Soledad Tercera* de Mancilla, hay una gran alusión a personajes mitológicos, un elemento que también la generación del 27 considerará como gongorino. Estas alusiones van simplemente describiendo y mostrando un conocimiento mitológico, hasta la tercer parte del poema en que el discurso cambia su temática para centrarse en el mito de Ceres, que es nombrado en cuatro ocasiones en los versos: 628, 635 y 981, con lo que se crea una disparidad de historia narrativa, ya que presenta dos temáticas diferentes, la primera e inicial, centrada en la figura del naufrago-peregrino, retomando al personaje de las dos primeras *Soledades* originales de Góngora, Mancilla convierte al pobre peregrino, que se transforma al alcanzar el amor, Mancilla, a diferencia de Góngora, describe un amor consumado y correspondido, y el escenario de estas cuitas amorosas, son en un mundo natural, animado por seres mitológicos haciendo así una referencia al *Polifemo* de Góngora. Pero al introducir al final el mito de Ceres, la obra trastoca su propia temática por un amor raptado. Estableciendo un contrapunto con las *Soledades* y la intención de Góngora, en la que la temática planificada para las cuatro *soledades*, que aludían al amante no correspondido, como extrapolación de la “Soledad”, o edad del sol, que marca los ciclos de encuentro y desencuentro y cómo a toda unión precede una separación. De ahí que toda soledad se presente a manera de un tiempo, una edad, en la cual, el amor crea una sensación de unión y separación, manifestando así, la soledad, un espacio propio y los límites del ser y su separación del amado, que genera un desierto en el alma y el amor se vive como una herida. Mancilla no logra, con su *Soledad Tercera* llegar a la descripción de este espíritu de separación, unión y desencuentro. Los versos simplemente se van construyendo, a manera de enumeraciones, que hilan descripciones y enunciaciones de un mundo idílico natural, en el cual, actúan e interactúan tanto la naturaleza, como seres míticos y en algunos versos, se leen emulaciones y paráfrasis de los versos de Góngora como: v. 1 “Del mar el pie dudoso”, v. 65 “Palas del monte: Venus de los prados”, v. 88-90 “Cisnes de luces les creyó: pues era / perdone Amor: perdonen sus ensayos)/ Mas ardiente en sus flechas. De su cuello/ No pendiente la alhaja. v. 107 “En el rustico igual a Ninfa el fuego”, v 130 “Y al peregrino amor estimulado”. Obra consultada en línea: Fondos digitales de la Universidad de Sevilla, Fondo antiguo: [fondosdigitales.us.es](http://fondosdigitales.us.es)

<sup>392</sup> J. Beverly. Introducción en Luis de Góngora. *Las Soledades*, 1990. p. 17

gongorinas que dan elementos que se integran para generar continuidad, sino también del proceso creativo del poeta, influido no sólo por los movimientos e ideas de vanguardia o los comentarios de Góngora de sus compañeros, sino de su inicio artístico como pintor. Desde el aspecto del verso y el lenguaje empleado, Maurice Molho explica que: “Conviene leer las *Soledades* como un intento de reconstruir el lenguaje –un lenguaje- partiendo del lenguaje de las relaciones en las que aquél se funda”<sup>393</sup>. Esta reconstrucción del lenguaje es precisamente lo que hace Alberti, para quien, los procesos de creación rompen con el proceso de concepción poética de todo el grupo. Es decir, el proceso de creación para la generación del 27 es producto de una sensibilización a partir de la literatura, de la palabra y que ellos, conciben como una idea y de esta idea se genera una imagen poética como Octavio Paz reflexiona al respecto de la imagen en Góngora:

Góngora trasciende el estilo barroco. [...] El barroquismo es juego dinámico, claroscuro, oposición violenta entre esto y aquello, nosotros somos barrocos por fatalidad del idioma. En la lengua misma ya no están, en germen, todos nuestros contrastes, el realismo de los místicos y el misticismo de los pícaros. ¿Y qué decir de Góngora? Poeta visual, no hay nada más plástico que sus imágenes y simultáneamente, nada menos hecho para los ojos: hay luces que ciegan. Esta doble tendencia combate sin cesar en cada poema e impulsa al poeta a jugarse el todo por el todo del poema en una imagen cerrada como un puño. De ahí, también, las caídas en lo prolijo, el efectismo, la tiesura y ese constante perderse en los corredores del castillo de sal si puedes de lo ingenioso. Pero a veces la lucha cesa y brotan versos transparentes en que todo pacta y se acompasa: ‘corrientes aguas, puras cristalinas, /árboles que os estáis mirando en ellas...’, milagrosa combinación de acentos y claras consonantes y vocales. El idioma se viste “de hermosura y luz no usada”. Todo se transfigura, todo se desliza, danza o vuela, movido por unos cuantos acentos. El verso español lleva espuelas en los viejos zapatos, pero también alas<sup>394</sup>.

En estas alusiones al trabajo poético de Góngora, es importante subrayar que Paz, también reconoce esta labor que hace de labrar un nuevo sentido a las palabras, una expresión que genera nuevas realidades y un verso que se apoya en el ingenio, pero también en la transparencia, el estilo y, la música generada por el ritmo de los acentos. Pero sobretodo de un proceso de innovación por generar una nueva forma de decir, de crear imágenes, entendiendo la imagen poética como: “designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema”<sup>395</sup>. Si la imagen tiene una vinculación al mundo de lo cotidiano, se está hablando de una expresión poética realista, si esta imagen poética está generando algo que rompe con la realidad y el entorno, desde la imaginación, se habla de una imagen poética de vanguardia o fantástica, o una imagen como una nueva generación de sentidos poéticos. Si se considera este

---

<sup>393</sup> M. Molho, *Sémantique el poétique: a propos des “Solitudes” de Góngora*, Burdeos 1969, p. 3. tomado de John Berverly, *Introducción a Luis de Góngora. Las Soledades*, 1990. p. 18

<sup>394</sup> O. Paz. *El Arco y la lira.*, 1993. p. 17-18 y 89

<sup>395</sup> Paz. *El arco y la lira.*, p. 98

principio básico general para entender la forma en que están construyendo y reconstruyendo, el lenguaje de los poetas de la generación del 27 es posible visualizar el trabajo de la imagen en Góngora, como un proceso de innovación y construcción de semejanzas, que se elaboraban como experimentación en un tono lúdico, tal y como Alberti explica que ante una construcción de sentidos, que va más allá de las expresiones cotidianas o de realidad, se trabaja en una fragua en la que se labran nuevos discursos y construcciones poéticas. Octavio Paz al respecto de la construcción de nuevas realidades poéticas, lo explica acertadamente, al revisar cómo se generan estos procesos de la imagen como generadora de realidades controversiales o contradictorias:

La operación unificadora de la ciencia las mutila y empobrece. No ocurre lo mismo con la poesía. El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el de ser, sino el del “imposible verosímil” de Aristóteles<sup>396</sup>.

Octavio Paz define el pensamiento de creación poética como la idea de la que fluyen imágenes con sus características y plasticidad, muy similar a Góngora que entreteje sus imágenes en un cuidadoso entramado como una verdadera orfebrería del ingenio y agudeza. Pero en Alberti esta construcción es incierta, por la forma de estructurar la imagen poética que se rompe, se quiebra en este sentido de idea a imagen. La razón es que su sensibilidad crea una construcción de la imagen a la idea, es decir, Alberti, descubre, observa y percibe una imagen y al observarla en detalle, irla descubriendo y percibiendo es que genera ideas y de ahí parte para construir un pensamiento, luego un verso y finalmente un poema. En la “arboleda perdida”<sup>397</sup>, narra como en sus inicios él ve una caracola y la dibuja y partir de dibujarla “estudiarla” es entonces que comprende a la caracola<sup>398</sup>.

Pero la imagen no es ni contrasentido ni un sentido. Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. En segundo término, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia. Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que el agua es cristal o que el pirú es primo del sauce. Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo<sup>399</sup>.

---

<sup>396</sup> Paz. *El arco y la lira...*, p. 99

<sup>397</sup> R. Alberti. “la arboleda perdida, dos primeros libros” en *Memorias II. Prosa*, 2009 p 11-271

<sup>398</sup> Alberti. “la arboleda perdida...”, p. 44

<sup>399</sup> Paz. *El arco y la Lira...*, p. 107

Y lo mismo narra de su primera experiencia estética que se da en la pintura en Madrid, el acude a la Casona del Buen Retiro y posteriormente al Museo del Prado para copiar, para dibujar las obras que ahí están, y es a partir de ver, observar y dibujar copiando que Alberti, va comprendiendo las ideas, la sensibilidad, la forma y razón de los trazos del artista que generó la obra copiada, en la arboleda refiere a Tiziano, Botticelli, etc. Es decir, Alberti fue un poeta, para quien el pensamiento se construyó primero con la imagen de donde surge para luego ser expresada la idea verbalmente y esto es lo que permite comprender como fue la construcción de la Soledad Tercera, en la que resaltan tres rasgos fundamentales de Alberti, tanto como artista como pintor y poeta.

1922 o 23 comenzó mi principio de escritura con la exposición del ateneo. Y lo que hacía pertenecía a la vanguardia. Y desde aquel entonces yo intentaba hacer una cosa que hago ahora. Plenamente intentaba pintar las palabras, colorear los acentos, los saltos que dan las palabras al decir las, hacer una especie de electrocardiograma de la conversación y eso, (una especie de caligramas- Soler), una exposición muy extraña, y no, porque no decían nada, era lo que estamos diciendo traducido a líneas, los saltos, según la intensidad<sup>400</sup>.

Aunque Alberti comenta en su propio trabajo de perífrasis, que se trata de un proceso de emulación, más que de mimetización. La herramienta con la que trabajó Alberti fue a partir de una “copia” de proceso de generación del texto más que un estudio del discurso al que emula o retoma y posee una sensibilidad hacia la imagen, ya sea dibujada o narrada. Sus referentes son un vínculo entre imagen e idea. Este proceso de mimetización se produce hacia ambas formas de expresión, la ilustración y la expresión escrita. Un ejemplo de cómo se da este proceso interpretativo lo explica el propio Alberti al describir cómo de un poema de Lorca de Romancero Gitano, de la casada infiel genera su propia ilustración:

Es una interpretación completamente diferente a lo que se ha venido haciendo en que en general se hacen ilustraciones localistas, en que aparecen tricornos, y en la casada infiel, donde yo sigo la metáfora “Aquella noche corrí el mejor de los caminos montado en potra de nácar...” y entonces yo, en vez de hacer la ilustración de lo que dice exactamente, pues convierto a la mujer en caballo, hago una metamorfosis del poema para llegar a no caer en la ilustración al pie de la letra y de reproducir el hecho de una forma fotográfica. Y ante otro dibujo comenta: Bueno esta es una representación del romance de Tamar y Amón, de los romances bíblicos, es además un romance muy extraños, un romance muy erótico con imágenes muy nuevas y muy sorprendentes y yo he querido seguir un poco las extrañas metáforas que hace Federico y crear un dibujo que aunque tiene mucha relación con eso, con el hecho real no es demasiado directo<sup>401</sup>.

Como lo aclara, hay una reinterpretación que inicia en primer lugar de una construcción del pensamiento, una vinculación que va de la imagen a la idea. El segundo, como él mismo refiere en la entrevista de Soler y en la arboleda perdida, es la nitidez y transparencia con la que escribe sus tres

---

<sup>400</sup> J. Soler Serrano entrevista a Rafael Alberti, en “A fondo”, Radio Televisión Española. Entrevista 1977. archivo video: youtube.com [La transcripción se elaboró para esta investigación]

<sup>401</sup> J. Soler Serrano. “A fondo entrevista a Rafael Alberti” RTVE, 1977. youtube.com



primeros libros y, en los que describe las imágenes con un pensamiento claro, sin cargas retóricas, escribe con la imagen llana, el nombrar y renombrar y a partir de ello, genera una imagen y, un sonido musical, que ha permitido que muchos de sus poemas de estos años estén musicalizados, el ejemplo más contundente es la mar, en que repite la mar, el mar, como si fueran olas que van y vienen. Además de que no es posible tener una doble interpretación del discurso poético expresado exactamente como se comenta en sus memorias:

Gregorio Prieto es quien en junio de 1924 lleva a Alberti y lo presenta en la Residencia de Estudiantes y que frecuentó desde ese momento por la amistad que hizo con Lorca, Bergamín, Chabás, Pepín Bello, Salinas, Guillén, Moreno Villa, Buñuel, Alexandre, Gerardo Diego, Dámaso, entre otros estudiantes de la residencia con los que hizo amistad y algunas de ellas verdaderamente entrañables como la de Lorca y que él mismo narra en sus memorias de la arboleda perdida<sup>402</sup>.

Con el premio de 1926 y por la amistad, durante la organización del centenario gongorino es nombrado secretario de la conmemoración.

Soler: Y luego de estos tres libros se involucró como secretario del centenario de Góngora. Se comprometieron la revista *Occidente* y otros editores en publicar la obra completa de Góngora que no se había publicado porque Góngora era un poeta maldito, un poeta que la academia de aquel momento no quería celebrar su centenario pero la *Revista de Occidente* con Ortega y Gasset estuvieron muy acertados en aceptar un plan que se les propuso con José Ma. Cossío, Dámaso Alonso, Salinas Guillén, todos; porque cada uno, iba a publicar cada una de las obras importantes de Góngora. Uno iba a publicar los sonetos, Dámaso publicó la versión en Prosa porque se decía que las *Soledades* no se entendía absolutamente nada y Dámaso hizo una versión en prosa sin poner ni una sola palabra, sólo descomponiendo los hipébatos de cómo están contruidos los versos y logró demostrar que era un relato claro como el agua y que no había ninguna oscuridad, que no era ese ángel de tinieblas que siempre se había dicho que era Góngora. Y yo fui el secretario y que lastima que yo con la guerra perdí todas las cartas fantásticas que yo tenía, yo tenía carta de los que aceptaban colaborar en el centenario con poemas, con lo que quisieran y de los que no aceptaban, por ejemplo, no quiso dar nada Don Miguel de Unamuno que estaba desterrado y me escribió una carta terrible, la carta más que nada era contra Don Miguel Primo de Rivera y de paso metía a Góngora pero dijo que él era un pedante y que no quería colaborar. Juan Ramón Jiménez tampoco quiso colaborar, por peleas extrañas, estaba medio peleado con Gerardo Diego y no sé. Machado prometió alguna cosa pero al fin no la hizo, Valle Inclán tampoco colaboró. Fue una cosa más que nada juvenil y hubo un cambio estupendo porque Don Miguel de Falla hizo el *Soneto* a la ciudad de Córdoba, Prokofiev prometió alguna cosa, y Picasso mandó, Juan Gris y Ravel y otros que son poetas fantásticos<sup>403</sup>.

Este comentario permite ver tres elementos importantes para comprender la soledad tercera que escribe Alberti en honor a Góngora y posterior a su premio de Poesía por su “Marinero en Tierra”. Lo primero es la mirada de Alberti que describe no sólo un momento, sino una personalidad y le añade color, porque las tertulias no eran sólo de literatos sino de literatos cafeteros. La segunda permite ver la amistad, la familiaridad y el gusto con el que se relacionaban los estudiantes y miembros de la generación del 27. Y finalmente la más importante, es que en esta descripción Alberti muestra su

---

<sup>402</sup> R. Alberti. “La arboleda perdida. Segundo libro (1917-1931)” en *Memoria II. Prosa*, 2009. p. 83-271

<sup>403</sup> Soler. “A fondo...” RTVE, 1977, youtube.com

propio carácter, personalidad y la mirada que usa como recurso para expresarse tanto en pintura como en la escritura que mantiene con una expresión nítida, limpia, directa. De colores íntegros, completos, y no a partir de mezclas. Además de que no fue la solemnidad sino la fiesta y la tertulia lo que los unía y que él mismo confirma al decir:

Nuestra generación, como se ve no era solemne. Ni hasta los más acomedidos, como Salinas, Guillén, Cernuda o Aleixandre, lo eran. (Claro que éstos no fueron precisamente los que intervinieron en el acto fluvial contra los muros de la Academia.) Los tiempos eran otros. No queríamos santones. Y aunque Juan Ramón Jiménez, con su barba, en cierto modo lo era, la adoración por él nunca llegó a idolatría. Este sentido de alegre independencia lo registró muy bien *Lola*, el gracioso y zumbón suplemento de *Carmen*. Por eso en aquel estandarte que tendimos al viento en honor y defensa de don Luis campeaban, junto a los colores de la lealtad, los muy soberanos de cada uno. No nos someteríamos a nadie, ni al propio Góngora, una vez ganada la batalla. Que parte de la poesía del ganchudo y peligroso sacerdote de Córdoba viniera a coincidir, al cabo de los siglos, con parte de la nuestra y que la fecha del centenario nos fuera provechosa de momento, no suponía ni la más leve sombra de vasallaje. El contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero.

No pasó casi del año del homenaje. Su marca más visible quedó, sobretudo, en Gerardo y en mí. Honrosa huella. Pero cuando yo terminaba las últimas estrofas de mi “Soledad Tercera (paráfrasis incompleta)” en honor de don Luis, ya relampagueaban en el cielo nocturno de mi alcoba las alas de los primeros poemas de *Sobre los Ángeles*. Por eso, cuando mi querido Pablo Neruda afirma, a propósito de Federico, que éste “fue tal vez el único sobre el cual la sombra de Góngora no ejerció el dominio de hielo que el año 1927 esterilizó estéticamente la gran poesía joven de España”, creo sinceramente que se equivoca. El ejemplo de Góngora no esterilizó a nadie. Por el contrario, nuestra generación en pleno salió aún más potente y perfilada de aquella necesaria batalla reivindicadora<sup>404</sup>.

Y que confirma años después con una carta de puño y letra en la que afirma sobre el signo de Góngora, y que comenta en la entrevista:

Alguien dijo en no sé si fue Moreno Villa y que decía que en la literatura española siempre andaba por parejas, Joselito Belmonte que era Joselito, Federico y yo, otra pareja era Cernuda y Aleixandre, otra pareja era Altolaguirre y Prados, y realmente estaban emparejados por unas circunstancias de vida, de que eran de los mismos lugares geográficos, pero la pareja así más que tomo un carácter más taurino fue la nuestra porque verdaderamente éramos andaluces más alborotados más visibles en nuestra manera de ser, éramos los poetas que no éramos profesores. En la generación nuestra que era de grandes poetas, muchos eran profesores y se ganaron la vida como grandes catedráticos y escribieron libros de crítica estupendos, como Pedro Salinas, Dámaso Alonso que son poetas y que a la vez son gente de una disciplina muy grande y que han dado gran fruto alrededor de su poesía<sup>405</sup>.

Alberti mantuvo una buena y estrecha relación con Dámaso y de forma muy clara, define lo que hizo Dámaso de las *Soledades*, que desarma el hipérbaton y crea en prosa el poema de Góngora demostrando con ello que no existía ni oscuridad, ni esta complicación que se le atribuía. Estos dos

---

<sup>404</sup> R. Alberti. “La arboleda perdida. Segundo libro (1917-1931)” en *Memoria II. Prosa*, 2009. p. 212-213 y hace referencia a Pablo Neruda “Federico García Lorca” en *Hora de España*. Valencia III, marzo 1937. p. 64-78. Cita en p.71 y tomado de Rafael Alberti *Memoria II* p. 1005

<sup>405</sup> Soler. “A fondo...” RTVE, 1977, youtube.com

<sup>405</sup> Soler. “A fondo...”

aspectos quedan expresados nítidamente en su *Soledad Tercera* a la que entreteje, con un quiebre sintáctico para generar un hipérbaton que se puede observar al destejer los versos y por lo que de forma evidente está construyendo “emulaciones gongorinas”, como Alberti mismo confiesa que hizo una “paráfrasis” del poema gongorino con una estructura poética de catorce estrofas irregulares, que reproducen el empleo de endecasílabos alternado de heptasílabos, a manera de silva, como la describe Baehr :

La Silva es una forma poética de series continuadas de versos, sin constituir estrofas; y de considerable extensión; se originó en la canción petrarquista como resultado de tendencias contrarias al sistema de la estrofa. La silva clásica se considera la combinación de endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes, que aparecen en serie de extensión indeterminada con rimas enlazadas libremente y sin ellas. Las coincidencias con pareados, tercetos, cuartetos que ocasionalmente se presenten, han de considerarse casuales; no tienen que ver con el carácter de la silva, puesto que esta se originó por una tendencia a eliminar la estrofa. Respecto a la disposición de las rimas, existe tan sólo la regla general de que no se separen demasiado los enlaces, aunque esto se aplicó de manera muy liberal<sup>406</sup>.

Alberti desarrolla métricamente esta estructura paraestrófica numerada en romanos, generando estrofas dispares y un coro, con la siguiente estructura y asonancias rítmicas que no llegan a construir una rima regular: 1ª-12vv (a-o), 2ª-13vv. (oa), 3ª- 8vv (a-e/e-a), 4ª- 6vv (e-o/e-a), 5ª- 10vv. (a-o) , 6ª- 7vv.(i-a), 7ª- 9vv. (e-o/o-e), 8ª-8vv. (o-a/e-e), 9ª- 8vv. (i-a/e-a), 10ª-16vv.(e /a), Coro que conforma la estrofa 11ª- 5vv (i-o/e-a), 12ª-5vv.(a-a), 13ª- 5vv.(a-e), y finalmente la 14ª- 17 vv (i/a).

Esta es la versión editada en el homenaje a Góngora de la revista *Litoral*<sup>407</sup>, ya que en la edición de *Cal y Canto*<sup>408</sup>, Alberti corrige unos versos y puntuaciones y reacomoda la numeración quedando en trece estrofas. Entre los cambios de la edición de *Litoral* a la posterior el verso 80 “de los sueños fieras” que es un hexasílabo al que añade la conjunción “y”, con lo que se corrige el verso y se forma un heptasílabo. Los versos 76 y 86, son decasílabos acentuados en penúltima.

Con esta estructura, Alberti genera, a partir de versos que rompen por completo con la forma “natural y más nítida” con la que había generado sus versos de *Marinero en Tierra, La amante y el Alba y el Alhelí*, esto se debe, de forma clara, a la influencia de Dámaso y su trabajo de ordenación de las *Soledades* de Góngora, tal y como lo comentó en su entrevista. Por lo que, a manera de ejercicio, se ha generado para cada estrofa el mismo trabajo de colocar en forma de prosa el discurso de Alberti como

---

<sup>406</sup> R. Baehr, *Manual de Versificación Española*, 1997. p. 378

<sup>407</sup> R. Alberti. “Soledad Tercera” en *Litoral* 5-7, 1927 p. 5-10 y Recogida después en su libro *Cal y Canto*, 1929. y Cfr. R. Alberti. *Obra completa, Poesía, 1920-1938*, p. 337-343. Aunque contenga variantes, mínimas, respecto a la primera parecida en *Litoral*, esta versión “princeps, presenta catorce unidades estróficas, numeradas en romanos, al dividir la octava en dos. (vv. 69-76 y vv 77-84) también mantiene una puntuación significativamente distinta, una errata que impedía la rima (v. 55) y versos corregidos después por el poeta: “el descendico guarda-bosques fiero”, (v, 63) “al caminante -las agrestes voces /su círculo estrechando” vv 97-98) Nota de Pérez Bazo artículo citado. Comienzo de su *Soledad Tercera, Litoral*, núms 5-7, 1927. Recogida después en su libro *Cal y canto. Madrid, Revista de Occidente, 1929*.

<sup>408</sup> R. Alberti. *Cal y Canto: Obra completa, Poesía, 1920-1938*, cit., p. 337-343

un punto de reflexión al discurso poético que genera en su “Soledad Tercera”, en la que desarrolla claramente un discurso sobre el aire y el agua en un espacio silvestre, más que selvático. Las vinculaciones entre Góngora y Alberti generan un paralelismo en la anécdota del poema, pero querer encontrar una paráfrasis literaria o textual; es forzar el análisis y el discurso, lo que lleva la mayoría de las veces a caer en un error y aunque las vinculaciones, no se dan textualmente, no significa que no haya un vínculo que narre una historia similar entre ambos textos. Es prudente tomar dos elementos sobre la emulación en Alberti, él sabía las *Soledades* de memoria, como recuerda Dámaso en anécdotas sobre la celebración del homenaje en que las recitaban apoyándose mutuamente:

Pero con quien yo más intercambiaba gongorismo era con Rafael Alberti. Rafael, completamente alejado entonces de cualquier preocupación que no fuese exclusivamente literaria, se sabía a Góngora de memoria. Él y yo podíamos recitar las *Soledades* y el *Polifemo* de memoria, sin más que alguna vacilación, en las que mutuamente nos ayudábamos<sup>409</sup>.

Alberti, conocía muy bien el poema para “no copiarlo”, es decir, “no plagiarlo”, además, como el mismo Alberti señala, Góngora era un referente al que unían su propia capacidad creativa y por ello, en ambos poemas, las *Soledades* de Góngora y la *Soledad Tercera* de Alberti, hay un personaje que queda en situación de desventura durmiendo en un espacio natural abierto, en Alberti en el campo, en Góngora en la playa. En ambos la naturaleza es la primera en iniciar la historia, los personajes viven un desdén amoroso, en Góngora es un naufrago que huye de una decepción amorosa y en Alberti, a pesar de la sensualidad de las ninfas, “él”, su personaje se muestra desdeñoso, y ambos son testigos de un disfrute sensual y erótico, en Góngora, el naufrago es invitado a las bodas de pastores y en Alberti son las ninfas que lo intentan seducir, a pesar de estar, ambos personajes, no participan de los actos amorosos, solo observan.

En Góngora el naufrago toma una nueva barca y continua su viaje para enfrentar un destino que queda abierto e inconcluso, en Alberti es casi salvado de la seducción, por un unicornio, un ser mitológico que no aparece en Góngora pero representa la fidelidad y la pureza, quizá reforzando el amor de este peregrino que no cede ante las ninfas. Y en ambos casos los personajes continúan su camino, y en ambos poemas no queda resuelto un destino claro. Esta anécdota es lo que literariamente se encuentra transparentemente ligada entre ambos poetas y la paráfrasis se da no a partir de los versos sino de la anécdota.

---

<sup>409</sup> D. Alonso. “La generación del 27. Testimonio personal” en *Cuatro poetas españoles*, 1976, p. 61

En esta emulación, se presenta un segundo elemento, Góngora cuando escribió sus poemas, retomó la mitología clásica de Ovidio en sus *Metamorfosis*<sup>410</sup> entre otros textos clásicos como explica Dámaso y otros estudiosos. El tercero es que el referente mitológico de Alberti, pero lo que revela es que su origen es más pictórico que literario<sup>411</sup>. Baste recordar que Alberti no era ni estudiante de la residencia, ni académico y tampoco sentía gran afición por el estudio, por lo que es muy probable que esté retomando aquella mitología de la que tiene una referencia directa y clara y que no es por la lectura o el estudio sino por observar pinturas, cuadros y esculturas que estuvo copiando en sus primeros años de Madrid y al considerar estos referentes de las obras de arte, el poema muestra una nueva dimensión de expresión en que se vuelve transparente y nítido a sus metáforas e incluso colores, como una *écfrasis* verbal que parte de la simbología visual mitológica. Posiblemente el cuadro más evidente que muestra a lo largo del poema con esta vinculación puede ser “La Primavera”<sup>412</sup> de Botticelli y al inicio de su poema describe el nacimiento de Venus y hace otras alusiones que remiten a las ninfas de Whaterhouse y la escultura de Dafne y Apolo de Bernini.

Por lo que si se permite un juego en el cambio de la perspectiva tradicional de la lectura, la *Soledad Tercera* de Alberti es un contrapunto del pensamiento poético desde la literalidad, para convertirse, no en una expresión de la mirada y la imagen, ni de la palabra o la construcción de la imagen desde el discurso y la retórica, sino más bien, es la plástica, la imagen pictórica que por medio de la mirada se transforma en expresión poética. La mirada de Alberti parte de la imagen más que de la palabra y su transparencia es con el discurso pictórico como referente en su composición de homenaje, como él mismo afirmaba que eran “paráfrasis incompletas”.

Por otra parte, para poder desentrañar este proceso de parafraseo o emulación, el elemento que se entrelaza claramente entre el poeta barroco y Alberti es el viento ya que es a través del viento que es posible comprender, no sólo la transparencia de la lectura que hace Alberti de Góngora sino también, la sutil sensibilidad de aludir al detalle, con suavidad y elegancia, para describir un espacio de naturaleza, que más que ser vista por los ojos, debe ser observada con la imaginación porque la forma en que construye sus imágenes de viento Góngora, no es la misma forma en que las construye Alberti.

---

<sup>410</sup> Ovidio. *Metamorfosis*, 2001.

<sup>411</sup> R. Alberti. “En la arboleda perdida” p. 212-213

<sup>412</sup> H. Bredekamp. *Boticelli. La primavera, Florencia como jardín de Venus*, 1995 y M. C. Balza. “Una lectura diferente de la obra de arte” en *Temas sobre Historia del Arte y el diseño*, 2005. p. 5-13

Una comparación de ambos poemas muestra otras alusiones no directas porque Alberti está pintando con palabras como al respecto de la estructura de este poema Javier Pérez Bazo comenta:

Alberti acude al molde estrófico de la silva, acorde con el patrón gongorino; es decir, a la combinación de endecasílabos y heptasílabos mediante variadas rimas consonánticas y rechazando, como Góngora, la posibilidad del verso suelto que permite la composición. Éste es el primer aspecto de cumplimiento con el modelo; ahora bien, el poeta contemporáneo transgrede la continuidad tipográfica que, por lo esencial en la concepción misma del poema para el clásico mantuvieron las copias del texto original. La “Soledad Tercera” y sobre las partes en las que se vertebra. El argumento es, en breve, como sigue: en las cuatro unidades iniciales o secuencia primera del poema (vv. 1-40), el viento, personificado hiperbólicamente interrumpe el sueño de un “joven caminante” que había descansado durante la noche en un acantilado y que, despierto a las primeras luces del día y contempla con asombro una “selva” dispuesta ante él como inexpugnable en ella; tras una increpación del poeta para que guíe al joven en su nuevo peregrinaje entre el bosque (quinto período estrófico a modo de intermedio digresivo de esta secuencia), el mismo viento provoca un aguacero mientras amanece. En la siguiente secuencia (estrofas octava y novena), se produce una transformación, con el despuntar del alba se despezan las driadas “del rocío, de la escarcha y del relente”, las cuales, agitadas por el viento pero sujetas a la tierra, arbóreas y femeninas, incitadoras, inician sensuales movimientos en torno al joven, aprisionándole mientras forman al unísono un coro. Precisamente el coro de las oréades será parte esencial de la composición: las ninfas no sólo prometen rendirse esclavas a la voluntad del “libre mancebo de la selva” si éste accede a desvestirse y mostrar su hermosura, sino que además se confiesan solícitas e impacientes por concederle sus virginidades. El desenlace se condensa en la última y más ambigua secuencia estrófica, parte del texto sobre la que volveremos posteriormente: el joven, temeroso e inmóvil ante el acoso lascivo de las ninfas verá cómo a la señal del viento un unicornio ocupa la escena para proteger la fidelidad del peregrino hacia su amada y destructor e irascible deshace “el áureo anillo” que con aquél habían formado, obligándolas a huir y a convertirse en árboles<sup>413</sup>.

Por todo lo anterior se ha creado una tabla, como propuesta de ejercicio lúdico, para visualizar el poema de Alberti, la primer columna contiene una versión del poema, alterando la sintaxis, como prosa sin hipébaton, algo que claramente emula Alberti como lenguaje gongorino pero que al romper el orden de expresión se puede visualizar su propia propuesta poética. La segunda columna de la tabla, presenta una reflexión visual con imágenes descritas en el poema y que remiten a obras clásicas por referente mitológico, algunas forman parte de la colección del Museo de Prado. Es decir; Alberti crea una especie de *écfrasis* poética a partir de imágenes mitológicas a partir de un referente visual más que uno verbal o literario.

---

<sup>413</sup> J. Pérez Bazo. “Las *Soledades* gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar” en *Criticón*, 74, 1998. p. 130-131. Archivo Centro Virtual Cervantes: cvc.cervantes.es

SOLEDAD TERCERA  
(reorganizado sin hipérbaton)

REFERENTE VISUAL HIPOTÉTICO<sup>414</sup>

I

Conchas verdes y líquenes salados, los cabellos todavía dormidos, al sueño perezoso de una piedra, [un] traje umbroso estaban vistiendo, cuando desvelados fueron esparcidos, por la cítaras del viento, lengua larga y fría y música segura, que repetidos, y pulsados y templados, [en] su reposo, el joven caminante vio volar [una] estrella pura y, diluirse en la Lira.



Nacimiento Venus

Cabanel

Botticelli

II

La cola trasatlántica del cometa celeste, cosida al hombro por un lucero ártico; mitra en la frente y, de la barba grave. Su almena sola de doble río helado y luna azul de enero derretida; ante el atento y asombrado peregrino del rudo viento, haciendo cortesía, de su verde cayado se sonreía de alborar, la selva y el camino.



Rapto de Europa, Rubens

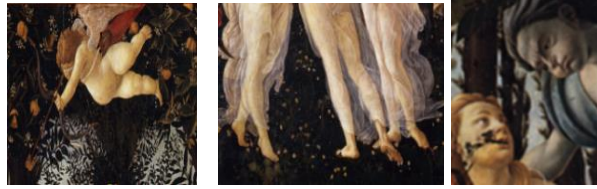
<sup>414</sup> Existe una posibilidad de lectura hipotética de que algunas de las alusiones y fragmentos sea una descripción de cuadros clásicos con tema mitológico y, que en los versos, se emule el discurso pictórico que recrea un referente mitológico de Góngora. Algunas alusiones poéticas crean similitudes muy transparentes entre imagen y texto pero no llegan a ser una éfrasis, ya que el discurso surrealista, creacionista y de vanguardia se impone dentro de la creación de imágenes en el poema de Alberti. Para esta hipotética lectura se ha recurrido al cuadro de la primavera de Sandro de Botticelli, así como algunos de los cuadros expuestos en el Museo del Prado, sumamente frecuentado por Alberti, cuando pintaba tanto en el Retiro como en el Museo y posteriormente se hizo amigo de los poetas de la Residencia. El Museo, cuenta con biblioteca y los referentes son muy conocidos, también se ha considerado el famoso “nacimiento de Venus” de Canabel y la versión de Botticelli, así como cuadros, muy famosos de Rubens, como es el “Rapto de Europa”, mito que toma Góngora para el inicio de sus *Soledades*. También se ha recurrido a la representación del “Mercurio” de Botticelli y Rubens, “Eolo” de Rubens y “Céfiro” de Botticelli y “Las tres gracias”, que figuran de manera central, en la “Primavera” de Botticelli y que han tenido su interpretación en Rubens, también se han considerado las imágenes de la “Fortuna”, “la danza de pastores”, “el juicio de Paris”, y un “festón de frutas y flores con ángeles”, así como la obra de Waterhouse de “Hylas y las Ninfas” y la escultura de “Apolo y Dafne” de Bernini. Todas obras mundialmente conocidas y muy populares, que pueden servir como un referente visual al trabajo poético de Alberti para su “Soledad Tercera”. El Museo del Prado, en su sitio web, aclara que el Museo del Casón del Buen Retiro, era un espacio con reproducciones clásicas y desde su construcción se hizo, con la finalidad de albergar el Salón de Baile del Palacio, por lo que el Casón del Buen Retiro ha sido objeto de múltiples reformas y utilizado para fines diversos en los dos últimos siglos, desde 1877 hasta 1960, el Casón fue sede del Museo de Reproducciones Artísticas, creado por iniciativa del entonces presidente del gobierno Antonio Canovas del Castillo. Y que es precisamente la época en la que Alberti lo frecuentaba, no como poeta, sino como pintor. museodelprado.es



La Primavera, Sandro Botticelli.

### III

De columnas que a semejantes troncos,  
parecían sostener la alta esfera de la  
noche, fiera, muralla sin fin, cuyas  
siempre sonantes hojas son el nido de  
serafines, le mostraba al joven el viento y,  
sin sonido, le invitaba a penetrar en ella.



### IV

Se retorció sin orden, escuadrón  
monárquico y guerrero, luchando, que,  
prisionero en la cárcel nocturna de la  
umbría, el pie fijo en la tierra, sus mil  
brazos movía con silenciosa y simulada  
guerra.



Mercurio Botticelli / Rubens

### V

¡Oh mago de los bosques, aliento y soplo  
de las frondas verdes, de las ágiles nieves,  
al sin estrella mudo halago, errante  
nadador de los trigos y las ondas, de los  
altos voladores, contornos de los céfiros  
vestidos, conduce, vigilante, por entre los  
mentidos gladiadores de las selvas  
vírgenes!



Eolo- Rubens



VI

El viento empinado, la barba de la tromba  
veloz y ya la cola de mar nieve, al  
extraviado peregrino haciendo de su  
asombro, puntería de la artillería, le  
enseña, al par que la fría borrasca mueva  
los árboles del verde aguacero.



Cloris y Cefiro, Botticelli

VII

Al dócil pie del ileso extranjero, la tierna  
muda, y de la silvestre metralla, no  
mortífera de la ya mal fingida ruda  
batalla, el guarda bosques fiero  
descendido, calando bayonetas, hiere sus  
diez uñas, abriendo miradores en la  
umbría, y de las cornetas de vidrio  
clamores, de la gloria y ruiseñores clarín  
de la luna



VIII

Las célicas fugitivas escalas y resbaladoras,  
al son de las nocturnas horas, del timbre  
verde al frío despintado despiertan de las  
álgidas y, esquivas, dríadas del rocío, de la  
escarcha y su azul relente inmóvil, valiente  
marfil.



Primavera, Cloris y Céfiro, Botticelli / Fortuna Rubens

IX

Arpas de húmedos rayos, y tendidas las  
flotantes cabelleras arbóreas, guaridas de  
las aves de los sueños, domador de fieras,  
y entretejidas danzan al joven las esclavas  
de los troncos, prisioneras en las móviles  
cárceles del viento.



X

Ninfas Celosas, ya dulces diadema -los  
brazos retorcidos del pórtico y bailadoras  
de guirnaldas que a los lazos infantiles de  
sus guedejas finas esmeraldas penden el  
son y vuelo  
de sus atrevidos libres limones, el campo  
esmerilado o cielo combo  
de las espaldas lisas, la pierna, que viajera,  
dispara la cadera y bebe al caminante de  
los pies el rauda yelo-, - las voces agrestes  
unísonas, aprisionan, estrechado-su  
círculo, girando fieles al coro, lentas o  
veloces.



Tres Gracias, Botticelli



Tres Gracias, Rubens

C O R O

XI

Huéspedes del estío, del invierno y la  
primavera bailable, a tu albedrío  
verdadera custodia del otoño, serás  
nuestro jefe del trópico y del frío.



Danza Pastores Rubens

XII

Si al aire tu hermosura, de su prisión de  
lino despojada, transfigura ya en ónix  
verde o mármol, morena o blanqueada,  
por la que es nuestra sangre acelerada.



Venus de Botticelli / Tocado de una de las gracias de Rubens

XIII

Ven libre mancebo de la selva, que las oréades, sirenas de los bosques, te requieren y mueren por ceñirte sus virginidades en los claros y oquedades.



Juicio París Rubens



Waterhouse - Hylas y las Ninfas

XIV

Tanto quisieron ajustar la sortija del peregrino, enclavada del rueda, a la fija y mal centrada temerosa columna, que a una señal del viento, el veloz anillo áureo, fue quebrado y un unicornio amarillo de la ira, desnudada de orgullo su frente siempre al norte, la espada del largo y brillo, chispas [en] los cuatro cascos y las crines de mil lenguas, oleaje eléctrico, los ojos del ciego coral, el raudo ramaje entró rompiendo e incendiando, declarando guerra a los eurítmicos jardines de las ninfas, que huidas, crecieron convertidas en árboles.



Fragmento, Botticelli



Festón frutas, flores y ángeles de Rubens



Flora



Apolo y Dafne, Bernini

Esta posible lectura vinculada a la imagen hace evidente la creatividad e ingenio de Alberti. El poema fue reacomodado en forma de prosa, emulando a lo que Dámaso hizo con la poesía de las *Soledades* de Góngora para el homenaje y esta ingeniosa forma de resolver el poema, si bien es hipotética, también hay que considerar que el mismo Alberti, lo expone en comentarios y entrevistas posteriores, por lo que al permitir que el texto fluya unido a su voz poética con lo clásico y tradicional representado por Góngora, expresa una sensibilidad que mira a Góngora, desde lo creativo y el ingenio, pero con una mirada que surge desde la modernidad, como el mismo Alberti, comenta en sus notas de autobiografía, aludiendo a esta unión “sin etiquetas”:

De 1926 al 27, años dedicados a Góngora, Pasión y forma. De esta época arrancan algunas lamentabilísimas confusiones, mantenidas por unos cuantos consabidos barberos, dependientes de ultramarinos, sacristanes fracasados, oficinistas; por gente todavía cafetera, de ojos y cuello sucios, de espíritu y pantalones desflecados; en una palabra: por deportistas. Algunos ejemplos: hablar de neoclasicismo, por el solo hecho de escribir en décimas, sonetos y tercetos. Oponer a lo que es, ha sido y será siempre una forma pura, una pura disciplina, el neo modernismo costumbrista o pazguatismo boquiabierto del cine, el taxi de 0.40, el automóvil (ajeno), el carburador, el tornillo, el ozono y el maillot alquilado para bañarse en el Niágara (Paseo de San Vicente), y otras muchas confusiones que se aclararán a su debido tiempo. Aviso. Se advierte a los cineastas, mecánicos, hojalateros y conductores frustrados de simones y avionetas, que Pasión y forma, a pesar del tranvía y el aeroplano, la policlínica y el telegrama, Góngora, Ana Bolena y el Albañil, el romance, el soneto, la silva, y el verso libre, no es un libro vanguardista<sup>415</sup>.

Y concluye, que la poesía es la expresión de la libertad y creatividad plena, es una expresión de lo vivo y perenne; como queda expuesto en estas dos reflexiones finales:

¡Que maravilla hoy decir, entre plintos, metopas y capiteles, el llanto de Jorge Manrique por la muerte de su padre, la tremenda acusación de Antonio Machado a Granada por su crimen, los vientos del pueblo de Miguel Hernández, mezclados con Góngora y Quevedo...!  
La verdad es que nada existe como soltar la poesía al viento, cantarla, modularla, llenando los oídos del alma de la gente, en medio de una plaza, junto al mar, en un lugar cualquiera. Hasta la poesía más difícil, o hermética, puede cavar, abrir un pozo resonante, en los oídos de la gente, como yo lo he hecho leyendo la “*Fábula de Polifemo y Galatea*” en medio de un café al aire, dejando perplejos a los que me escucharon. Hacer lo mismo que el viento, que va arrastrando por ahí su bello y tumultuoso silabario...<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> R. Alberti. “Autobiografía” en *Prosas encontradas*, 2000. p. 19

<sup>416</sup> R. Alberti. “La arboleda perdida. Cuarto libro (1977-1987)” en *Memoria II. Prosa*, 2009. p. 522





## II.4.2 VARIATIO DESERTA

SOLEDAD INSEGURA, INCONCLUSA-FRAGMENTOS) Y MUERTO DE AMOR  
FEDERICO GARCÍA LORCA

### HOMENAJE A GÓNGORA, SOLEDAD INSEGURA<sup>417</sup>

A J. Ramón Jiménez -Notas-

<p>Tranquilo y hondo Y si el centauro cante en las orillas divina canción de trote y flecha Ondas recojen glauca sus acentos 5 con un dolor sin límite de plata Pez mudo por el noche agua de ancho ruido, lascivo se bañaba en el temblante, luminoso marfil, recién cortado al cuerno adolescente de la luna, 10 -Sueño futuro en su presente,- temblaba por el verde fugitivo. Noche de flor cerrada y vena oculta Almendra sin majar de verde tacto. noche cortada demasiado pronto, 15 con un dolor sin límite, de plata ¿Qué ciego labrador sembró en tu playa trigo de ayer y ramas despedidas? Ojos de lobo duermen en la sombra dimitiendo la sangre agitada 20 las hojas y las almas En lado opuesto Filomela canta Lira bailaba en la fingida curva Blanco baile de inmóvil geometría La pupila del lobo se eclipsaba 25 limitando la sangre del cordero de la oveja en lado opuesto Filomela canta Humedades de yedras y narcisos jacintos huya en vilo, de Sur y de alba loca con una queja en vilo, de Sur loco. 30 sobre la caja flauta fija de la frente del horror obscuro Bajo el éxtasis duro y penetrable Ploto Tetis, Cuerante, Panopia Eunice de los brazos cristalinos En dura Dato Méliata Filodece 35 Anfitite postura de la curva. mientras en medio de la sombra móvil mintiendo cuando y esperando miedo voz obscura inquieta de naufrago sonaba. Desdichada nación de dos colores</p>	<p>40 45 50 55 60 65 70 75 80</p>	<p>Fila de soles, fila de granados- sentada con el mar en las rodillas, y la cabeza puesta sobre Europa. Maja sin eco con el vivir reciente Pueblo que busca el mar y no lo encuentre. Oye mi doble voz de remo y canto y mi dolor sin termino preciso. Trigo malo de ayer cubrió tu tierra la cicuta y la ortiga te envejecen Vulgo borracho canta en los aleros 50 Ya espada y el bigote, como norma, desdichada nación de catafalcos Lirios de espuma cien y cien estrellas bajaron a la ausencia de las ondas Seda en tambor el mar quede tirante 55 Mientras Favonio duerme y Tetis canta bajo el pino Palabras de cristal y brisa obscura Anzuelos hablan los peces hablan en lo sordo Redondas si los peces mudos hablan 60 Efímera del iris enclaustrado Academia del agua verde efímera en el claustro de lisino La noche cobra sus preciosas huellas, Llega Bárbaro puente de delfines 65 donde el agua se vuelve mariposa Collar de canto en cascabeles finas, Volante alas sin brazos cordillera Hija incauta del veras Nereo. Anfitite pastora de la curva 70 Hincha tus senos, para que mis vidas tomen blanca lección endurecida hacia la dulce arena acojedora. con chapines de fósforo y espuma. 75 mientras aprieta con su verde sombra En diminuto pies de blando jade. Mientras yerto gigante sin latido. Roza su tibia espalda sin venera El cielo exalta cicatriz borrosa 80 Al ver en cava</p>
--	---	---

*Camelia hielo*

<sup>417</sup> Transcripción original, cfr. "Góngora, estrella inextinguible": bne.es

MUERTO DE AMOR

¿Qué es aquello que reluce  
por los altos corredores?  
Cierra la puerta, hijo mío  
acaban de dar las once.  
5 En mis ojos, sin querer  
relucen cuatro faroles.  
Será que la gente aquella,  
estará fregando el cobre.

Ajo de agónica plata  
10 la luna menguante, pone  
cabelleras amarillas  
a las amarillas torres.  
La noche llama temblando  
al cristal de los balcones  
15 perseguida por los mil  
perros que no la conocen,  
y un olor de vino y de ámbar  
viene de los corredores.

Brisas de caña mojada  
20 y rumor de viejas voces,  
resonaban por el arco  
roto de la medianoche.  
Bueyes y rosas dormían.  
Solo por los corredores  
25 las cuatro luces clamaban  
con el furor de San Jorge.  
Tristes mujeres del llano  
bajaban su sangre de hombre,  
tranquila de flor cortada  
30 y amarga de muslo joven.  
Tristes mujeres del río  
lloraban al pie del monte  
un minuto intransitable  
de cabelleras y nombres.

35 Fachadas de cal, ponían,  
cuadrada y blanca la noche.  
Serafines y gitanos  
tocaban acordeones.  
“Madre, cuando yo me muera,  
40 que se enteren los señores.  
Pon telegramas azules  
que vayan del Sur al Norte.”  
Siete gritos, siete sangres,  
siete adormideras dobles  
45 quebraron opacas lunas  
en los oscuros salones.  
Lleno de manos cortadas  
y coronitas de flores,  
el mar de los juramentos  
50 resonaba, no sé dónde.  
Y el cielo daba portazos  
al brusco rumor del bosque,  
mientras clamaban las luces  
en los altos corredores.

Federico García Lorca

## MUERTO DE AMOR DE FEDERICO GARCÍA LORCA (Soledad Insegura, inconclusa-fragmentos)

Y ahora vamos con la oscuridad de Góngora. ¡Qué es eso de oscuridad! Yo creo que peca de luminoso. Pero para llegar a él hay que estar iniciado en la Poesía y tener una sensibilidad preparada por lecturas y experiencias.

A Góngora no hay que leerlo: hay que amarlo.

Lorca

En 1927 Lorca<sup>418</sup> contaba con 29 años de edad y participó activamente en el homenaje a Góngora, impartió, en varias ocasiones, la conferencia “la imagen Gongorina”<sup>419</sup>. Era uno de los poetas de la generación del 27, que para el año de la celebración gozaba con un prestigio como dramaturgo y poeta que le dieron un lugar privilegiado en España. Su primer libro fue *Impresiones y paisajes* 1918, al que siguió *Suites* 1920, *Libro de poemas* 1921, *Poema del Cante Jondo* 1921 y, *Canciones* 1927. En teatro sus primeras obras fueron: *El maleficio de la mariposa* 1919, *Mariana Pineda* 1923 de gran éxito. Para 1927 se encontraba trabajando *el Cancionero y Romancero Gitano*. Al respecto de su conferencia: “La imagen Gongorina”<sup>420</sup> es un documento que no deja de generar paradojas, ya que por un lado, Lorca es sumamente brillante y puntual en cuanto a las ideas estéticas y elabora una acertada lectura de Góngora y su trabajo e intención poética, convirtiendo a esta conferencia en un documento clave para comprender al poeta barroco desde la perspectiva moderna de la generación del 27. Su análisis se centra sobre todo en el trabajo estético de la imagen y cómo retomaron el trabajo metafórico, también permite comprender cómo fue que leyeron a Góngora durante los años del homenaje. Por otro lado,

---

<sup>418</sup> Este apartado se concentra en la conferencia sobre la imagen poética en Góngora como en el poema inconcluso de la “soledad insegura” de la que se pudo localizar uno de los borradores del manuscrito original. En cuanto a sus datos biográficos, para 1927 Lorca contaba con 29 años de edad y se encontraba preparando canciones. Al respecto de su biografía se puede consultar I. Gibson. *Federico García Lorca, vida, pasión y muerte*. II tomos, 2003. Sobre sus diferentes obras y ediciones puede consultarse. J. C. Mainer. “Federico García Lorca- La nueva literatura: bajo el signo de la lírica” en *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Tomo 6. 2010. p. 493-501. Señalando que la huella tangible que tenemos de Lorca, literariamente hablando, está en la obra que le ha precedido, por lo que, con respeto y dejando en un aparte, la situación del crimen del que fue víctima, nos concentramos en el aspecto literario y poético en esta lectura, específicamente la relacionada a los vínculos con Góngora. Al respecto de la recuperación de la memoria histórica, se han comenzado a reeditar materiales, entre ellos la reedición del *Diario de Guerra de 1936* en el que aparece la nota de la ejecución del poeta y en la que también informan de la ejecución de Ramiro de Maeztu en Madrid. Cfr. “García Lorca Asesinado” en *Diario de la Guerra Civil*. Septiembre-octubre de 1936. 8 de septiembre de 1936. En su segundo suplemento, portada y p.14. Edición facsimilar de *Historia de Castilla la Vieja*, 2013. También pueden consultarse las diferentes noticias sobre el juicio del Juez Baltasar Garzón por la apertura de la fosa en Viznar, sitio en donde quedó asentado en su acta de defunción que se encontraban los restos del poeta, *El País, Cultura*, 19 de septiembre 2012: cultura.elpais.com y cfr. “Lorca: una tumba abierta”, en *Milenio Semanal*, 7 septiembre del 2009, p 8-15 y sobre la muerte puede consultarse: M. Auclair. *Vida y muerte de García Lorca*, 1972 y la entrevista a I. Gibson, “la derecha no quiere saber nada de los crímenes del franquismo”. *El País, Cultura*, 10 febrero 2012. cultura.elpais.com

<sup>419</sup> F. G. Lorca. *Conferencias I*, 1984. p. 85-125

<sup>420</sup> F. G. Lorca. “La imagen Gongorina” en *Conferencias I*, 1984. p. 85-125



esta lucidez del análisis genera una paradoja puesto que Lorca no logró aplicar toda esta claridad en su propio texto de homenaje o su “Soledad” a la que nombró “insegura”, por las dudas y conflictos de creación que le provocó enfrentarse a la emulación del verso gongorino. Tal y como el propio poeta lo confiesa en su carta a Jorge Guillén en la que además le envía algunos fragmentos del poema, los únicos que hasta la fecha aparecen editados y tras esto, abandona su labor y resuelve su colaboración en *Litoral* con un romance de los que tenía trabajados para su libro de *Canciones*, titulado “Muerto de amor”.

Por el contrario, en su conferencia “la imagen poética de Góngora”, Lorca puntualiza los elementos de la estética de la imagen y la metáfora, aborda cuestiones del lenguaje “oscuro” con el que se criticó a Góngora y subraya que aquel lenguaje complejo evolucionó y para principios del XX, tanto el tiempo como la lengua le dieron la razón a Góngora y aquellas palabras que podían considerarse “oscuras, cultas” para los años veinte estaban totalmente asimiladas en el habla. Reflexiona acerca de la mitología clásica, centrándose en el manejo estético de la metáfora y como a partir de su valoración, reivindica, no sólo a un extraordinario poeta, sino también puntualizan la forma en que ellos mismos comprenden y expresan una poética gongorina de vanguardia y como Góngora les da una unión e identidad, y su poética, le da sentido al trabajo literario a la generación de 1927. Lorca posteriormente en su conferencia sobre la inspiración, detalla todo lo que corresponde a un proceso de interiorización del acto poético.

Es pertinente señalar que en apariencia lo que Lorca consideró un fracaso, ya que no pudo concluir el proyecto de las *Soledades* para este estudio, sus originales descartados, son una mina que revela el proceso de escritura, cómo concebía inicialmente un texto Lorca y cómo iba incorporando los elementos poéticos así como, las referencias de lo que consideró gongorino.

Lorca, al trabajar este proceso de emulación o imitación aparentemente fallida ha puesto en completa evidencia una de las características más importantes de la búsqueda poética de la poesía moderna, la de una identidad poética original, individual y única a partir de la creación de la expresión poética centrada en la imagen. Su texto permite percibir “el trabajo original” así como, “la pureza y despojo de los referentes ajenos en el trabajo poético”, es decir; Lorca emula pero no imita glosando, retoma pero no copia, hace referencia pero no de forma obvia, él busca sus propios referentes mitológicos. Lorca está consciente, como toda la generación de 27, que el plagio no honra a ningún poeta y quizá su aparente fracaso se deba a que el proyecto de labor poética que se propuso Lorca para dar un cierre final a las *Soledades* inconclusas de Góngora, fue muy ambicioso y terminó por sobrepasarlo, al no lograr resolver los conflictos de escritura a tiempo para el homenaje, como sí lo

logró Alberti con su *Soledad Tercera*. Es más que evidente que ambos poetas pretenden concluir la labor inacabada de Góngora que había proyectado un poema de largo aliento dividido en cuatro apartados: “*Soledades* poéticas que juntas se acompañan unas a otras. Dedicadas a los campos, las riberas, las selvas y el yermo. De estas *Soledades* sólo escribió la primera y dejó inconclusa la segunda”<sup>421</sup>, al respecto del fracaso de Lorca, Ian Gibson en su biografía señala:

El año de 1927 se recordaría como el año de las conmemoraciones del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora y, aparte de la conferencia sobre el autor de las *Soledades* que Lorca ya tenía en su haber, trabajaba ahora (al igual que Rafael Alberti) en un poema en honor del gran poeta cordobés. En febrero Alberti envió a Lorca un fragmento de su *Soledad tercera* (paráfrasis incompleta), mientras éste hizo llegar a Guillén algunos fragmentos de una incipiente *Soledad insegura*. A diferencia de Alberti, que en su poema supo elaborar una extraordinaria imitación de la intrincada sintaxis de Góngora, Lorca quería captar más el espíritu que la letra del poeta, propósito que contó con la aprobación de Guillén. Se dio pronto cuenta, sin embargo; de que no terminaría nunca el poema y de que, en realidad, el proyecto tenía algo de “irreverencia”. Varias revistas dedicarían números extraordinarios a Góngora durante el año. El poema de Alberti saldría en *Litoral*, pero Lorca daría carpetazo a su manuscrito<sup>422</sup>.

Gibson confirma esta divergencia entre comprender y explicar lo gongorino con ejecutarlo en un texto, y a pesar de las divergencias y afinidades, se podría decir que dentro de la generación del 27 hay tres corrientes estéticas fundamentales: la poesía pura, el surrealismo y el neopopularismo. Lorca y Alberti desarrollan esta última corriente en algunas de sus obras como *Romancero Gitano* y *Marinero en tierra*. Pero *Poeta en Nueva York* de Lorca y *Sobre los Ángeles* de Alberti, se pueden ubicar dentro de la corriente surrealista. Lo que deja constancia, de que no hay una postura definida e inamovible, cada poeta desde su individualidad crea trabajos creativos que exploran diferentes tendencias, con absoluta libertad, lo que podría considerarse una contra postura de las escuelas de vanguardia, algunas de ellas, incluso se manifestaban con radicalismos y una militancia muy clara y determinante como lo fue el futurismo de Marinetti o el surrealismo de Bretón que incluso expulsaba o aceptaba miembros como quien entra a una logia, y el creacionismo o dadaísmo que no sólo eran corrientes sino prácticamente doctrinas que debían seguirse e integrarse en todo tipo de expresión artística.

Por lo que esta característica de fluir con los movimientos de vanguardia, de rescatar lo antiguo en lugar de darle un carpetazo como otras escuelas lo hicieron y mantener cada uno su propia postura individual y honesta ante el trabajo poético y creativo, es lo que se puede ver claramente en los originales de “*Soledad Insegura*” de Lorca y en su carta a Guillén, Lorca muestra el desprendimiento que tenía ante su propio trabajo poético, ya que asegura que no sabe si incluso tirará la primera estrofa que transcribe.

---

<sup>421</sup> A. Arroyo. Prólogo a Luis de Góngora. *Poesías*, 2003. p. XV

<sup>422</sup> “1927: un año decisivo”, en *Federico García Lorca, Vida, pasión y muerte*. t.I de I. Gibson, 2003. p. 231

A Jorge Guillén, 14 de febrero de 1927.

Queridísimo Jorge:

Hoy rompo una larga carta de *quejas* que te dirigía. Recibo tus letras con la mayor alegría. Carta del poeta de los mejores versos. te complazco. Mañana te enviaré versos y escribiré a Dalí, pidiéndole un dibujo. Ya están *gimiendo* las prensas con mi libro de *Canciones*. Libro de sorpresa para muchos y de alegría para pocos. [...] Ahora estoy haciendo un Soledad que, ya sabes, empecé hace mucho tiempo. Es lo que envió al homenaje de Góngora... si me sale bien. Mira algunos versos. Dime qué te parecen.

Soledad Insegura / Noche

Noche de flor cerrada y vena oculta,  
-Almendra sin cuajar de verde tacto-,  
Noche cortada demasiado pronto,  
agitaba las hojas y las almas.

5      Pez mudo por el agua de ancho ruido,  
lascivo se bañaba en el temblante,  
luminoso marfil, recién cortado  
al cuerno adolescente de la luna.  
Y si el centauro canta en las orillas

10     deliciosa canción de trote y flecha,  
ondas recojan glaucas sus acentos  
con un dolor sin límite, de nardos.  
Lyra bailaba en la fingida curva,  
blanco inmóvil de inmóvil geometría.

15     Ojos de lobo duermen en la sombra  
dimitiendo la sangre de la oveja.  
En lado opuesto, Filomela canta,  
humedades de yedras y jacintos,  
con una queja en vilo de Sur loco,

20     sobre la flauta fija de la fuente.  
Mientras en medio del horror obscuro<sup>423</sup>,  
mintiendo canto y esperando miedo,  
voz inquieta de náufrago sonaba:

Este es un fragmento. Todavía tengo que trabajarlo mucho. O quizás lo tire al cesto de los papeles. ¡es tan difícil acertar! Si te parece, puedo mandar otra cosa más mía. ¿No crees? Lo digo en el sentido de que sea más flexible.

---

<sup>423</sup> En la edición de las obras completas aparece oscuro. Y en la notas finales comenta: “Sigo el texto por Jorge Guillén en Federico en persona”. *Semblanza y epistolario*, 1998, p. 123-124. En efecto, el 14 de febrero de 1927. Lorca envía a Guillén estos versos, precedidos del siguiente comentario preliminar: “Ahora estoy haciendo una Soledad que ya sabes empecé hace mucho tiempo. Es lo que envió al homenaje de Góngora... si me sale bien” Soledad pues, “a la manieres de...” También la haría Alberti, pero sin excesos. No sería raro –y las palabras de Lorca parecen sugerirlo- que el tema de la soledad, que ya tentaba al poeta en 1925 –“Apunte para una oda”, produjera por entonces algunos de estos versos, sobre los cuales trabajaría Lorca nuevamente, aunque sin éxito, a su juicio, según revela la naturaleza inacabada y fragmentaria del texto conocido y por ello; se han subtitulado, entre corchetes, como fragmentos, estos pasajes, que se han reordenado de acuerdo con las indicaciones de Lorca en la citada carta. Los once primeros versos van precedidos de una referencia elocuente: “La soledad empieza así”, sin título alguno, ni otra mención, “noche” y sólo se titulan los versos del segundo fragmento, truncado cuando va a hablar del náufrago, aunque sea clara su conexión con el tercer fragmento. Y Lorca no siguió mucho más en su empeño porque en su carta comenta, con cierto desaliento: “Dime qué te parecen estos versos –escribe a Guillén-, Y dímelo pronto. Trabaja mucho y creo que quizá no consiga terminar esta Soledad. Por otra parte me parece una irreverencia el que yo me ponga a hacer este homenaje. No sé.” Sin embargo; Góngora fue una devoción permanente aunque su “Soledad” quedó inconclusa. F. García Lorca. *Poesía Completa*. Ed. M. García Posada, 1997. p. 486-487 y 776

Mira otro fragmento.

Lirios de espuma cien y cien estrellas  
bajaron a la ausencia de las ondas.  
Seda en tambor, el mar queda tirante,  
mientras Favonio suena y Tetis canta.  
5 Palabras de cristal y brisa oscura,  
redondas sí, los peces mudos hablan.  
Academia en el claustro de los iris  
bajo el éxtasis denso y penetrable.  
10 Llega bárbaro puente de delfines  
donde el agua se vuelve mariposas,  
collar de llanto en las arenas finas,  
volante a la sin brazos cordillera.

La Soledad empieza así:

Rueda helada la luna, cuando Venus,  
con el cutis de sal, abría en la arena,  
blancas pupilas de inocentes conchas.  
La noche calza sus preciosas huellas<sup>424</sup>  
5 con chapines de fósforo y espuma.  
Mientras yerto gigante sin latido  
roza su tibia espalda sin venera.  
El cielo exalta cicatriz borrosa,  
al ver su carne convertida en carne  
10 que participa de la estrella dura  
y el molusco sin límite de miedo.

.....

¿verdad que esto es una bonita alusión al mito de Venus? Y esto me gusta porque es verdad. “El molusco sin límite de miedo”.

Dime qué te parecen estos versos. Y dímelo pronto. Trabajo mucho y creo que quizás no consiga terminar esta Soledad. Por otra parte me parece una irreverencia el que yo me ponga a hacer este homenaje. No sé.

Yo mañana te enviaré versos, pero contéstame. Y también te enviaré pesetas (¡que vergüenza!)

Adiós. Saluda cariñosamente a nuestro querido Guerrero.

Besos a los niños. Recuerdo (mi mejor recuerdo y el más alto) para Germaine  
y tú *recibe* un abrazo muy fuerte de

Federico<sup>425</sup>.

<sup>424</sup> En la carta a Guillén aparece preciosas, pero en la edición de la poesía completa de Lorca se edita precisas.

<sup>425</sup> F. García Lorca. *Epistolario II*, 1983. p. 38-41 Se ha considerado pertinente incluir la totalidad de la carta por la relevancia histórica que posee y cabe señalar que en la edición de sus obras completas GARCÍA Posada. *Obras completas*, 1998, la fecha de esta carta aparece como la fecha de creación del poema inconcluso.

La carta muestra el orden del poema que por alguna razón no se ha editado en este orden descrito por Lorca sino con el orden en que aparece en la carta a Guillén a pesar de las propias anotaciones de Lorca y desatendiendo que su carta inicia con los versos en los que trabaja en ese momento. Por otro lado, se debería de hablar de dos años decisivos en cuanto al gongorismo en el grupo, ya que los preparativos inician desde 1926 y Lorca estará profundamente involucrado en el homenaje, en las cartas de invitación, muchas de las cuales él mismo escribe y envía. La carta dirigida a Guillén iniciando 1927, muestra no sólo la amistad, sino que a partir de ella, le cuenta los conflictos que tiene por la edición de Romancero:

Enero de 1927.

Jorge.

Un abrazo muy grande para ti y los tuyos en el año de 1927. Son muchas las cosas que tengo que decirte. Estoy dispuesto a dar mi cuota para *Verso y Prosa*. Encantado. Y ya tengo varias suscripciones. Pero mandaros algo no puedo. Más adelante. Y desde luego, no serán romances gitanos. Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero, de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas. NO (como diría Ors)

Habrás recibido *Litoral*. Una preciosidad, ¿verdad? Pero ¿has visto qué horror mis Romances? Tenían más de ¡diez! enormes erratas, y estaba completamente deshechos. Sobre todo el del Antonito el Camborio. ¡Que dolor tan grande me ha producido, querido Jorge, verlos rotos, maltrechos, sin esa *dureza* y esa *gracia* de pedernal que a mí me parece que tienen! Emilio quedó de mandarme pruebas y no lo hizo. La mañana que recibí la revista estuve llorando, así como suena, *llorando* de lástima. Puse un telegrama a Prados y éste se ha disgustado, y echa la culpa a mis originales imposibles. etc. etc. pero él, que me conoce, debía saber esto. Hoy mismo recibo todos mis originales con una *lacónica* carta rogándome los *corrija* y ponga en limpio... pero lo curioso del caso es que están copiados a máquina. Esto casi equivale a decirme que no quiere publicarlos. No sé si se le pasará el *ataque*. Yo me dirijo a él en este momento como a un editor. Porque, aunque sea el libro de Canciones, quiero editarlo. Además no es *gitano*. Espero que todo se arreglará. Después de todo, si yo intento publicar es por dar gusto a unos cuantos amigos, y nada más. A mí no me interesa *ver muertos* definitivamente mis poemas... quiero decir publicados<sup>426</sup>.

En otra carta Lorca expresa su sentir, permite ver cómo es que generaron todo este circular de diferentes revistas en las que no sólo participaban como autores, sino que apoyaban en su difusión. Por otra parte, la queja sobre el romancero, que además inicia con el malestar que lo acompañará muchos años por considerarlo poeta gitano, permite comprender la disparidad que existe entre la conferencia dedicada a Góngora y su texto gongorino y la confrontación que siente el mismo Lorca al intentar crear un poema aplicando la teoría, lo que generará muchos conflictos como él mismo confiesa en la carta del 14 de febrero del 27 ya citada.

---

<sup>426</sup> F. García Lorca, *Epistolario II*, 1982. p. 21-22

Las cartas permiten ver lo difícil que fue el rastreo de la conferencia de Lorca, ya que Prados le comenta que “sus manuscritos son imposibles”, y no sólo eso, revela que Lorca no llevaba en realidad un archivo de sus materiales, frecuentemente sus originales los regalaba con la emoción del momento incluso con dedicatorias. Actualmente en internet se localiza una versión de esta conferencia que inicia: “Queridos compañeros: Es muy difícil para mí hablaros de un tema complejo y especializado como este de la poesía gongorina; pero quiero poner toda mi buena voluntad para ver si logro entreteneros un rato con este juego encantador de la emoción poética, tan imprescindible en la vida del hombre cultivado”<sup>427</sup>. Sin embargo, este texto no hace referencia a ningún dato bibliográfico, de dónde se ha tomado el archivo, o al menos, que edición es la que se ha digitalizado, por lo que no se puede negar ni comprobar su autenticidad. La residencia de Estudiantes de Madrid en su fichero digital tiene el dato de la conferencia de Lorca que forma parte del archivo de Guillén y aclara que consta de 27 hojas con una nota que dice:

Federico García Lorca. La imagen poética de Don Luis Góngora. Empieza: Dos grupos de poetas luchan en la historia de la lírica de España. Acaba: Sobre cuantos poetas Febo ha visto.- El texto básico es la copia mecanografiada del original de 1926. “La imagen poética de Góngora”, ficha 70; las correcciones de marzo de 1930. Fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Manuscritos de la obra en prosa<sup>428</sup>.

Por su parte, Christopher Maurer en su edición a las conferencias en dos tomos aclara que la versión que utiliza es precisamente la referida a este documento editado de 1930:

Al publicar esta conferencia, escrita en 1925-1926, incorporamos por primera vez las revisiones hechas por García Lorca en 1930. En las páginas que siguen se transcribe el manuscrito y otra versión de la conferencia, publicada en la revista madrileña Residencia 1932. El borrador primitivo, autógrafo, hoy perdido. Se localizó una hoja que se reproduce en facsímil en Gregorio Prieto, Lorca en color editado en el Nacional de Madrid en 1969 en la página 150<sup>429</sup>.

Maurer, describe en varias páginas los diversos fragmentos, hojas sueltas y variables en archivos como el del archivo de Guillén de 29 hojas mecanografiadas que envió Lorca mismo en mayo de 1926. El archivo de la familia Lorca son 27 páginas a máquina, con una nueva introducción fechado en 1930. Hay un manuscrito perdido de 1932 de la Residencia con múltiples cambios en la transcripción que sólo podía haber sido hechos por Lorca mismo. Describe casi 10 versiones diferentes publicadas en

---

<sup>427</sup> Nota de internet de la conferencia como la de la universidad de la Coruña que presenta un fragmento inicial en sus notas y apuntes del curso de Filología Hispánica, *vanguardias y generación del 27*. udc.es y se ha cotejado con: García Lorca, Federico. *Conferencias I y II*. Ed. Christopher Maurer, 1984.

<sup>428</sup> Nota de la referencia del archivo de la Edad de Plata biblioteca. [edaddeplata.org/revistas](http://edaddeplata.org/revistas)

<sup>429</sup> C. Maurer, “Introducción” a F. García Lorca. *Conferencias I*, 1984. p. 9-14 y 85-89

diversas revistas. La edición que se utiliza en esta lectura es la editada por Maurer en Alianza y que inicia diciendo: “Demasiado tema el mío para una hora escasa de monólogo”<sup>430</sup>. Al respecto de la conferencia y su exitosa lectura Gibson comenta al respecto en el capítulo de 1926:

Entretanto se inaugura el ateneo científico, Literario y Artístico de Granada en oposición al Centro Artístico, considerado ya, por el “rinconcillo”, irremediamente moribundo. El 13 de febrero Lorca pronuncia el discurso inaugural, “La imagen poética de don Luis de Góngora, fruto de tres meses de trabajo y de una profunda meditación sobre la estética del autor de las *Soledades*. Estética que, en opinión de Lorca, coincide tanto con las tendencias contemporáneas que, por su objetividad y su culto a la imagen, Góngora puede ser considerado “padre de la lírica moderna” y Mallarmé su mejor discípulo”. En Góngora, como se desprende de esta conferencia –que hoy se puede apreciar como uno de los documentos teóricos fundamentales de la llamada “generación del 27”, Lorca admira la búsqueda de “la belleza objetiva, la belleza pura e inútil”, exenta de confesiones y sentimentalismos personales; el estilo tan original “un nuevo modelo del idioma”; las *limitaciones* que se impone el poeta cordobés; y el empeño por dominar y contener su exuberancia metafórica nativa. Góngora, explica Lorca, odia aquellas “fuerzas oscuras” de la mente que no se pueden controlar, y busca por encima de todo la claridad, la medida y el orden. Además si las *Soledades* son difíciles, no es por un deliberado y perverso afán de oscuridad, sino por la imperiosa tarea que se ha impuesto el poeta de encontrar “nuevas perspectivas”.

Con todo, si Lorca considera que Góngora merece ser tenido en alta estima por los poetas modernos, es, sobre todo por su capacidad metafórica, procedente en gran medida del habla andaluza que heredaría, tres siglos después, el propio conferenciante. En otras palabras, lo que hace en cierta medida aquí Lorca es glosar su propia estética del momento<sup>431</sup>.

Lorca acierta como señala Gibson al leer en Góngora el trabajo de la imagen que influido por las ideas estéticas del barroco buscaban el desarrollo de los contrarios, el claroscuro, la “agudeza del ingenio”, pero para los poetas de la generación del 27, estas búsquedas estéticas se convierten una construcción de la imagen y el trabajo de la belleza objetiva, de la claridad como nuevas perspectivas poéticas. Si se revisa el poema inconcluso que preparaba para la revista *Litoral* y se sacan cuentas, la conferencia a Góngora estaba terminada para enero de 1926, es decir; inicio su creación según los datos de Gibson tres meses antes, entre septiembre y octubre de 1925. Guillén se graduó con la tesis de Góngora en febrero de 1925, pero su trabajo inicia por lo menos en 1923<sup>432</sup>. De ahí que todos mantengan una nutrida correspondencia con Guillén, como la carta del 2 de marzo de 1926 en que se dirige a él llamándolo: “Sr. D. Jorge Guillén (Catedrático de Lengua y Literatura Españolas)” [y añade inmediatamente]

---

<sup>430</sup> Lorca. *Conferencias I...*, p. 85-125

<sup>431</sup> “1926”, en *Federico García Lorca, Vida, pasión y muerte*. t.I de Ian Gibson, 2003. p. 211

<sup>432</sup> J. Guillén. *Notas para una edición comentada de Góngora*, 2002, p. 246.

Contéstame en seguida. Estoy con el pie en el estribo para irme a Madrid. Mi querido Jorge: Todos los días son días que dedico a tu amistad, tan penetrante y tan delicada. [...] Mi conferencia de Góngora fue muy divertida para la gente porque yo me propuse explicar las *Soledades* para que las entendieran y no fueran brutos ¡Y se enteraron! A lo menos eso dijeron. La he trabajado tres meses. Ya te haré una copia y la mandaré. Tú me dices como maestro los disparates críticos que tenga. Pero fue seria. Mi voz era otra. Era una voz serena y llena de años... ¡los que tengo! Me dio un poco de pena ver que soy capaz de dar una conferencia sin reírme del público. Ya me estoy poniendo serio. Paso muchos ratos de tristeza pura. A veces me sorprendo cuando veo que soy inteligente. ¡La vejez!

[Y al final después de la despedida añade un cuarteto]  
Palabras de cristal y brisa oscura  
redondas sí, los peces mudos hablan.  
Academia en el claustro de los iris  
bajo el éxtasis denso y penetrable.

Esto es de una Soledad que estoy haciendo en honor de Góngora. Te divertirás cuando esté terminada. ¡No dirás que pierdo el tiempo! Estoy hecho un hacha... un tío trabajando. Soy un señorito que está jamón.

Contéstame antes que me vaya a Madrid<sup>433</sup>.

Esta carta es el primer anuncio del trabajo de la “Soledad Insegura”, donde expresa el humor y el gozo con el cual trabaja, este mismo espíritu queda registrado en su conferencia, si se toman en cuenta las diferentes versiones a la que se hace referencia, y en esta carta debe tratarse de uno de los primeros borradores, ya que la versión que se da para el homenaje, no solo está más trabajada y es más seria, sino que además hace en ella una revisión de la valoración poética que se tenía de Góngora para refutarla. Inicia su discurso defendiendo al poeta y posteriormente se va adentrando en la estética, hasta unir las tendencias estéticas de Lorca y la generación del 27 con alusiones a la poesía pura en Góngora y muestra su forma de comprenderlo desde la perspectiva de la generación del 27. Lorca inicia aludiendo a que Góngora es un tema inagotable, infinito y hace una leve introducción al amor por su poesía.

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<sup>434</sup>.

Uniendo de esta manera dos épocas, la de un Góngora extrapolado por la iluminación moderna de Lorca y desde su mirada estética que es el surrealismo y reflexiona sobre la diferencia que se daba entre los poetas “impropiamente nacionales o populares separados de los cultos o cortesanos”<sup>435</sup> que no aplica para los poetas de principios de siglo XX: “ya nuestra época no cree de ninguna manera en lo de poeta italianizante (por su reflexión a Garcilaso) y poeta castellano. En todos ellos hay un profundo sentimiento nacional, la postura de Góngora, ante su propio trabajo poético, lo

<sup>433</sup> F. García Lorca, *Epistolario I*, 1983, p. 147-152

<sup>434</sup> Lorca, *Conferencias I...*, p. 91-92

<sup>435</sup> *Idem.*, p. 92



hace huir de la superficialidad y de la tradición caballerescas y medieval para buscar una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina”<sup>436</sup> subrayando así, la vinculación existente entre Góngora y el manejo de los mitos clásicos que hasta cierto punto pudo haber sido lo que le hizo desistir de su poema gongorino.

En su conferencia Lorca ubica como una lucha estética del barroco en que se une el pasado latino con lo pintoresco y local de los poetas de corte que buscan el desnudo pero apartados de los principios del renacimiento y termina esta sección afirmando: “Se ha procurado buscar la línea de Góngora para situarlo en su aristocrática soledad”<sup>437</sup> y aporta el ideal que tomarán casi como lema los poetas de la generación del 27: “Mucho se ha escrito sobre Góngora pero todavía permanece oscura la génesis de su reforma poética”<sup>438</sup>. Esta frase Lorca inicia una defensa frontal y clara ante quienes “irreverentes” no han comprendido y se han atrevido a hablar mal de Góngora y su poesía:

No hay que buscarlo en la historia, sino en su alma. Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y la trabazón de sus imágenes. Después ha escrito Marcel Proust, “Sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo”. La necesidad de una belleza nueva y el aburrimiento que le causaba la producción poética de su época desarrolló en él una aguda y casi insoportable sensibilidad crítica. Llegó casi a odiar la poesía. Estoy seguro<sup>439</sup>.

En estas breves líneas Lorca está plasmado por completo todo el espíritu de la vanguardia del siglo XX y el sentir poético de Góngora, sus propias luchas y reflexiones que tienen los poetas modernos incluyendo un elemento verdaderamente audaz, el “odio a la poesía de la que además está Lorca, seguro”. Con esta idea del odio a lo poético sitúa a Góngora como uno de los primeros, o el primer poeta maldito de la literatura si se considera como “poeta maldito” a aquellos que padecen y sufren por ser poetas como Paz consideró a Mallarmé<sup>440</sup>. También subraya el trabajo de la metáfora como elemento central de la construcción poética y una “nueva forma de cazar y plasmar metáforas de eternidad”, lo que establece un vínculo directo entre Góngora y el surrealismo y la poesía pura, que se puede ver como una forma de eliminar del discurso poético aquellos elementos “espurios” (entre los que se encuentran las anécdotas, exposiciones, programáticas, juegos conceptuales, rigores de la tradición métrica, intención moralizante o docente etc.), la pureza pretendía ser “una poesía esencial, autónoma y absoluta”, un cultivo del arte por el arte que pone en un segundo plano la belleza sensible, ya que su trabajo se centra fundamentalmente en el lenguaje y sus posibilidades, incluso

---

<sup>436</sup> Lorca, *Conferencias I...*, p. 95

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 96

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 96

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 97-98

<sup>440</sup> O. Paz. “Poe, malditos” en *el Arco y la lira*, p. 232-233

sometiendo la palabra a sucesivas purificaciones para expresar una realidad poética generada por el poeta<sup>441</sup>. Por esto Lorca al leer las *Soledades* se pregunta: ¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? y a partir de ello inicia una reflexión de como la imagen poética es sinestésica y que aunque recurra a todos los sentidos, el inicial siempre será el de la vista y termina puntualizando que “para que una metáfora tenga vida, necesita dos condiciones esenciales, forma y radio de acción, su núcleo central y una redonda perspectiva en torno a él”<sup>442</sup>. Y afirma “La metáfora es un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza. Tienen sus planos y sus orbitas. La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación”<sup>443</sup>.

La idea de unir mundos antagónicos, opuestos, distantes entre sí es el fundamento de las escuelas y el pensamiento de las vanguardias del siglo XX, no del barroco o la poesía gongorina que desarrolla una estética del ingenio y la agudeza postulada por Gracián y busca ser la más excelsa expresión del culteranismo en el barroco al generar un discurso estético del claroscuro con juegos de luz y oscuridad que están atendiendo a una estética del “horror vacui” y que Lorca interpreta como juegos de la inteligencia conjugados con la mirada de la innovación.

Este postulado inicia con Valéry y Bretón como las realidades antagónicas y opuestas por lo que Tzara describiría a la poesía como un salto elegante de una dimensión a otra en sus manifiestos dadaístas. Lorca ve a Góngora como un poeta no sólo absolutamente moderno, innovador, puro, surrealista sino además nacional generando así una identidad única y propia en el grupo y por lo que Alberti afirmaba con la antítesis “éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie”<sup>444</sup>. Lorca analiza la creación metafórica, la originalidad y lo inagotable de la poesía en Góngora y sus *Soledades*, como la creación del mundo poético de una manzana que se compara con el mar, la abeja o el universo:

Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que lo rodean. Por eso le da lo mismo un mar que una manzana porque adivinó, como todos los verdaderos poetas, que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. Y un poeta debe saber esto. La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones o sentimientos<sup>445</sup>.

---

<sup>441</sup> Para profundizar al respecto de la poesía pura puede consultarse F. Pedraza Jiménez, *Las épocas de la literatura española*, 1997, p. 320

<sup>442</sup> Lorca, *Conferencias I...*, p. 100-101

<sup>443</sup> *Idem...*, p. 101

<sup>444</sup> P. Cervilla. “Alberti, Éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie” en *ABC-Cultura*, Jueves 13 diciembre de 1990, Madrid. p. 58. abc.es

<sup>445</sup> Lorca, *Conferencias I...*, p. 105

Lorca muestra como el verso y la imagen generan infinitos, aun si éstos son diminutos. Lo fundamental es el trabajo de la imagen en el verso y por ello, Góngora “dobla y triplica la imagen para llevarnos a planos diferentes que necesita redondear la sensación y comunicarla con todos sus aspectos. Nada más sorprendente de poesía pura”<sup>446</sup>. Y lo compara con Mallarmé a quien considera el mejor discípulo de Góngora, aunque: “no lo conocía siquiera. Aman los mismos cisnes, espejos, luces duras, cabelleras femeninas y tienen el idéntico temblor fijo del barroco, con la diferencia de que Góngora es más fuerte y aporta una riqueza verbal que Mallarmé desconoce y tiene un sentido de belleza extática que el delicioso humorismo de los modernos y la aguja envenenada de la ironía no dejan ver en sus poemas”<sup>447</sup> y afirma: “Góngora tiene un mundo aparte como todo gran poeta. Mundo de rasgos esenciales de las cosas y diferencias características”<sup>448</sup>.

El trabajo poético como el de una cacería, crea un símil de la inspiración y alude a Valéry y la reflexión del estado de inspiración que no es del todo un estado conveniente para escribir un poema<sup>449</sup>, ya que si bien, la inspiración es necesaria no es lo único que conforma al poema. Esta inspiración que genera la imagen es equivalente a la sustancia poética y el poema es la “narración de esa cacería o viaje”, una narración que permite ver lo inteligente y luminoso del trabajo poético al narrar esa imagen y que el poeta con el tiempo, va adquiriendo una conciencia creadora y técnica para desarrollarla<sup>450</sup>.

Al respecto de la “oscuridad de Góngora”, afirma: “¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso”. Pues, “una de las causas que hacían a Góngora oscuro para sus contemporáneos era el lenguaje, que ha desaparecido ya. Su vocabulario sigue siendo exquisito, no tiene palabras desconocidas. Ya es usual. Quedan su sintaxis y sus transformaciones mitológicas”. Acertando en que su construcción mitológica es una teogonía que se crea en imágenes poéticas de alusión, un trabajo titánico que Góngora creo en un poema lírico que buscaba ser oposición ante los grandes poemas épicos. Y ya que Góngora es un poeta esencialmente plástico, que siente la belleza del verso en sí misma y tiene la percepción para el matiz expresivo y la calidad del verbo hasta entonces desconocida en el castellano. “El vestido de su poema no tiene tacha”. Su poema es “suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia. Góngora no quiere ser turbio, sino claro, elegante y matizado. No gusta de penumbras, ni metáforas deformes, antes al contrario: a su manera explica las cosas para redondearlas. Llega a hacer de su poema una gran naturaleza muerta”. [Y aclara que se entiende como imagen poética a una expresión poética no necesariamente en verso, sino una expresión que encierra una nueva forma de mirar y concebir una imagen o idea, por ejemplo<sup>451</sup>.]

---

<sup>446</sup> Lorca, *Conferencias I...*, p. 107

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>448</sup> *Idem.*,

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>451</sup> Lorca, *Conferencias I...*, p. 112, 114-119, 122.

Bajo el agua  
siguen las palabras.  
Sobre el peinado del agua  
un círculo de pájaros y llamas.[...]  
Bajo el agua  
están las palabras.  
Limo de voces perdidas<sup>452</sup>.

La imagen de “las palabras bajo el agua”, como un tesoro que aguarda como “voces perdidas” y el agua que se transforma en un cuerpo femenino o ninfa cuyo “peinado”, juega en las corrientes o arroyos, que forman a manera de “círculo formado por pájaros y llamas”. Con estos versos, Lorca construye con una imagen una naturaleza que describe tanto el agua como el cuerpo de una ninfa que el agua se trastoca y la convierte en otra realidad con un peinado de pájaros y llamas. Esta idea del trueque o metamorfosis que genera un cambio, las aves vinculadas al agua y el fuego y se comprende la frase de Lorca de “hija directa de la imaginación es la metáfora, nacida a veces al golpe rápido de la intuición, alumbrada por la lenta angustia del presentimiento”<sup>453</sup>, algo similar a lo que Góngora reproduce en dos tercetos:

Trueca las velas el bajel perdido,  
y escollos juzga que en el mar se lavan,  
las voces que en la arena oye lascivas;  
ves el puerto, altamente conducido  
de las que para norte suyo estaban  
ardiendo en aguas muertas llamas vivas<sup>454</sup>.

Dos textos con imágenes similares para historias completamente diferentes. Góngora lo que narra es un incidente con San Ignacio y un pecador, Lorca genera una imagen que recrea una alusión de la naturaleza sin un trasfondo religioso. En ambos se destaca el trabajo de la imagen y cómo se moldea en la expresión de cada uno de los poetas. De todos estos elementos hay dos fundamentales que Lorca se da a la tarea de reproducir en su homenaje, el manejo de la imagen y lo mitológico a partir de la alusión, por el borrador y la enorme tachadura que cruza el manuscrito original se puede intuir que esto fue lo que lo rebasó y la razón por la cual abandonó la labor y por lo que a manera de cuadro se ha colocado el poema de Lorca, pero el acomodo que se le ha dado es el que el mismo poeta describe en su carta a Guillén y en la columna central se ha transcrito de la versión original expuesta

---

<sup>452</sup> F. García Lorca. *Romancero Gitano*, 1990. p. 207

<sup>453</sup> Lorca, *Conferencias I...*, p. 14

<sup>454</sup> L. Góngora. “Sonetos”: “A la rigurosa acción con que San Ignacio redujo un pecador” en *Poesías*, 2003, p. 185-186

en la Biblioteca Nacional de Madrid en la exposición: “Góngora, la estrella inextinguible...”<sup>455</sup>. En la transcripción del original se han respetado los tachados y enmendaduras, e inclusive la ortografía original, ya que reflejan la forma en que el poeta imagina, piensa y construye su poema, es parte del proceso creativo. Y se señalan los cambios al poema editado.

El poema de Lorca permite ver como su oído natural genera la canción, crea endecasílabos blancos pero con una asonancia que va intercambiando su ritmo como lo hace el romance. En el primer fragmento en que él mismo alude al mito de Venus e incluso le subraya a Guillén la imagen del “molusco sin límites de miedo”, la historia mitológica que eligió para emular este vínculo del pasado clásico a la manera gongorina es el mito de Filomena y otras deidades mitológicas, con lo que convierte a este texto inconcluso, como el único en el cual alude a una gran cantidad de elementos mitológicos.

En cuanto al manuscrito se han cotejado 4 versiones del mismo, la de la carta dirigida a Guillén en febrero de 1927<sup>456</sup>, dos versiones editadas en que respetan el orden enviado en la carta<sup>457</sup>, y una más recientemente expuesta en la Biblioteca Nacional de España y que es uno de los borradores de puño y letra del poeta. La lectura de esta versión original da enormes pistas de los conflictos a los que el poeta se enfrentó al generar su homenaje y se ha incluido en la segunda columna.

Las tres ediciones impresas coinciden por lo que forman la primer columna del poema, hay dos mínimas diferencias y que es entre la carta de Lorca y las ediciones del poema, cambio “oscuro” por la forma moderna “oscura” y quizá, la que genere algún cambio es que en dónde dice “preciosas” en la carta de Lorca a Guillén, se edita “precisas”. Ambos cambios aparecen señalados. Esta versión enviada a Guillén se considera como la que funge como original, ya que es la que se edita posteriormente incluyendo como fecha de creación la fecha de la carta enviada a Guillén. Por lo que estas cuatro páginas originales son claves para comprender el trabajo que de alguna forma envía a Guillén donde es notorio como la primer estrofa recibe muchísimo trabajo, correcciones y se cuenta

---

<sup>455</sup> “Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo”. Biblioteca Nacional de España, mayo-agosto 2012. [bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/](http://bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/)

<sup>456</sup> F. García Lorca. *Epistolario I*, 1983.

<sup>457</sup> F. García Lorca. *Poesía Completa*, 1997, p.486-487. F. García Lorca. *Obras Completas, Poesía*, 1998. p. 482-483 y F. García Lorca. *Poesía Completa*, 1983, p. 353-354

con dos o tres principios del poema<sup>458</sup>. En la Carta a Guillén Lorca dice claramente que su poema inicia: “Rueda helada la luna, cuando Venus”. El borrador muestra dos posibles inicios, uno que es con el que comienza escribiendo Lorca su poema: “La ~~luna~~ cobra sus preciosas huellas”, que el mismo cambia, y tacha “luna” para colocar “Noche”, verso que después queda en la primera estrofa enviada a Guillén.

El tercer posible inicio es el que marca el mismo Lorca con un número “1” al margen, y que inicia diciendo: “Noche de flor cerrada y vena oculta”. El manuscrito revela versos de las tres estrofas enviadas, pero aporta dos estrofas más, inéditas. En ellas, es claro ver la carga a los personajes mitológicos, sobretudo en la cuarta página del borrador, el cual además, presenta una tachadura casi producto de un rallón puesto de exprofeso por el poeta mismo, como signo de malestar ante el trabajo poético que realizaba y que pone de manifiesto en su carta.

Otra de las revelaciones que aporta el manuscrito es que el poema estuvo dedicado a Juan Ramón Jiménez, maestro y poeta muy admirado por Lorca, sin embargo; cabe la duda de si no retaba a su maestro con esta dedicatoria en un poema que formaría parte de un homenaje, el cual no tenía ni la aprobación, ni era del agrado de Juan Ramón<sup>459</sup>, y que de alguna forma, esto haya influido en su propia frustración ante la tarea que se propuso y abandonó. La otra opción, es que Juan Ramón, al saber de la admiración que gozaba de Lorca y, al dedicarle este poema, quizá su intención era hacerle cambiar de alguna forma de opinión e invitarlo a reflexionar sobre la calidad de Góngora, de ahí que también la labor de generar un poema “perfecto”, por llamarlo de alguna forma, le haya resultado finalmente abrumadora y haya abandonado por ello su intento, la duda queda abierta como inconcluso su poema.

---

<sup>458</sup> Manuscrito original exposición *Góngora Estrella inextinguible* en la Biblioteca Nacional de España. “La Galaxia de Góngora en el siglo XX – Constelaciones poéticas y artísticas”: [bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/](http://bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/)

<sup>459</sup> Alberti. Comenta en *La Arboleda Perdida*, que se negaron a participar, tanto Unamuno, Valle Inclán y Juan Ramón. Narra la oposición y desaprobación que recibieron de Juan Ramón cambiando su nombre por las iniciales K.Q.X, (Kuan Qamón Ximenéz). Narra sobre la esquila que envían a Alberti comentando “que se le quitan las ganas de entrar en él”, y a partir del homenaje fue incrementando inconformidad ante las actividades y trabajo que hacían, como que Lorca escribiera teatro, que Alberti estuviera de amigo de Sánchez Mejías, el torero, y como claramente señala: “Comenzó a dar señales evidentes de que estaba cansándose de algunos de nosotros. Y las peleas de verdad comenzaron. A veces por nimiedades, por aburrimientos; cuando no por exigencias, un tanto tiránicas, de orden literario, caprichosas, injustas, llevando las cosas en muchas ocasiones hasta el histerismo. La verdad es que los motivos claros de aquellas peleas siguen siendo para mí completamente oscuros.” R. Alberti. *Prosa II. Memorias*, 2009. p. 208-216

Retomando el material que se localizó, y al tratarse de un borrador en proceso de escritura permite conocer un rasgo muy importante del oído y el sentir de Lorca en su composición, como trabajaba inicialmente con versos blancos, no es posible adivinar si después generaría cambios para construir rimas y asonancias aunque el poema ya denota un oído musical sumamente desarrollado y una inclinación por el sonido e y a, que predomina en todas las estrofas de su borrador, lo que revela que Lorca trabajaba primero la idea del verso y la sonoridad de la palabra y después trabajaba las rimas. También es posible escuchar el aliento de dicción con el que Lorca va escribiendo a través de las sinalefas y que de manera natural se generan en su borrador, lo que permite conocer los rasgos de su oído poético. Un rasgo revelador es que desde el inicio, Lorca coloca el título de “Soledad insegura”, poniendo en evidencia su propia inseguridad poética al tratar de emular la poesía gongorina y al revisar los mitos a los que hace referencia lo complejo de la tarea propuesta, se abre la reflexión de si en realidad es “un pecado de aparente humildad” o lo que en retórica se le consideraría como “concessio”; ya que el trabajo, una vez finalizado, deseaba ser un rotundo “no caut” de lo gongorino.

Esta lectura acerca del impulso inicial de Lorca, su manera de ser y está dentro de una clara postura radical y contestataria que toma para el homenaje, baste recordar la “quema en la hoguera” que hacen de todos aquellos autores que en algún momento criticaron a Góngora<sup>460</sup>. En la tabla se han añadido algunos comentarios en cursiva y se puede observar como Lorca intento incluir imágenes mitológicas de manera evidente, emulando así el pasado clásico de Góngora. Trabaja el hipérbaton, pero no tanto como el intercambio de palabras en la oración sino como una compleja construcción de una imagen confrontada, sobre todo por antítesis como si fuera una labor de poesía pura. Finalmente el lenguaje, como lo señala en su conferencia, se esfuerza por ser complejo y desarrollar el cultismo, que con el tiempo, Lorca afirma que se convirtió en el lenguaje natural de los poetas de principios del XX y el acceso al manuscrito original formó parte de la exposición Góngora, estrella inextinguible<sup>461</sup>:

---

<sup>460</sup> Rozas recopila las diferentes actividades realizadas en honor de Góngora, incluida la “Quema de Libros de los detractores y críticos a Góngora iniciando con Lope, Quevedo, Luzán entre otros autores” J.M. Rozas “IX, Elogio del Gongorismo” en *La generación del 27 desde dentro*, 1986. p.289-300. Y que también queda reproducido en la Revista *Lola*, editada por Gerardo Diego, núm. 1, 1927. Sin paginación. Consulta virtual Residencia de Estudiantes, Archivo Edad de Plata, Publicador de Revistas: [residencia.csic.es](http://residencia.csic.es)

<sup>461</sup> J. Roses, *curador. Góngora Estrella Inextinguible, Magnitud estética y universo contemporáneo*. Exposición virtual, Biblioteca Nacional de España. [bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/](http://bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/)





VERSOS EN EL MANUSCRITO ORIGINAL DE LA EXPOSICIÓN BNE  
(TRANSCRIBIENDO, TACHADOS ENMENDADURAS Y MARCAS DEL ORIGINAL)

REFERENCIA POEMA EDITADO

VERSOS EN EL MANUSCRITO EXPOSICIÓN

Homenaje a Góngora Soledad insegura  
A J. Ramón Jiménez -Notas-

endecasílabos blancos, se marcan rimas, y hiatos con el signo ^, las notas se han marcado en cursiva.  
Aquí inicia su poema Lorca en la versión del manuscrito.

~~Noche~~ Tranquilo^y^hondo  
Y si^el centauro cante^en las orillas  
divina canción de trote^y flecha  
Ondas recojen glauca sus acentos  
con un dolor sin límite de plata  
Noche cortada demasiado pronto  
con un dolor sin límite, de plata.  
¿Qué ciego labrador sembró^en tu playa  
trigo de^ayer y ramas despedidas?

Posteriormente en margen Lorca marca un 1, luego un 2 con la primer estrofa, y finalmente el último párrafo escrito tiene un 9. No se pudo encontrar ninguna información con la numeración que hace en original Lorca del 3 al 8

Noche de flor cerrada^y vena^oculta,	u-a	1	Noche de flor cerrada^y vena^oculta
-almendra sin cuajar de verde tacto-,	a-o		Almendra sin majar de verde tacto.
noche cortada demasiado pronto,	o-o		noche cortada demasiado pronto,
agitaba las hojas y las almas.	a-a		con un dolor sin límite, de plata
			cambio

Se refiere a los elementos del espacio la nocturnidad, el cuerno adolescente de la luna.

Pez mudo por el agua de ancho ruido,	i-o	2	Pez mudo por el noche^agua de^ancho ruido,
lascivo se bañaba^en el temblante,	a-e		lascivo se bañaba^en el temblante,
luminoso marfil, recién cortado	a-o		luminoso marfil, recién cortado
al cuerno^adolescente de la luna.	u-a		al cuerno^adolescente de la luna,
			-Sueño futuro^en su presente,-
			temblaba por el verde fugitivo.

[Personaje Mitológico, la referencia al amor marcada por flecha pero es un amor trágico, cierra la imagen con nardos una flor de velorio y posible alusión a Acis que era un fauno, quien es asesinado por el Polifemo provocando así el trágico amor de Galatea y Acis.]

Y si^el centauro canta^en las orillas	i-a
deliciosa canción de trote^y flecha,	e-a
ondas recojan glaucas sus acentos	e-o
con un dolor sin límite, de nardos.	a-o

La sombra  
de la^agitada las hojas y las almas.

El original manuscrito dice Lira, la carta a Guillén escribe Lyra, misma versión que es la editada.

Lyra como la está empleando Lorca ya en la versión que envía a Guillén, es la forma antigüa y en latín. Y que en la enciclopedia da tanto la acepción al instrumento antiguo de los poetas como la acepción para el genio poético<sup>462</sup>. Hay que destacar que esta idea de la geometría en la poesía gongorina, así como la danza de la poesía es una imagen recurrente en los poemas del homenaje a Góngora con lo que se le podría considerar como un tópico de lo gongorino para la generación del 27.

<sup>462</sup> Larousse enciclopédico p. 890

Lyra bailaba <sup>^</sup> en la fingida curva, blanco <sup>^</sup> inmóvil de <sup>^</sup> inmóvil geometría.	u-a ia	Lira bailaba <sup>^</sup> en la fingida curva Blanco baile de <sup>^</sup> inmóvil geometría Margen Ojos de lobo duermen en la sombra dimitiendo la sangre de la
Ojos de lobo duermen en la sombra <i>Margen única hoja paginada con: 1</i> <i>Reverso</i>	o-a	9 En lado opuesto F. canta La pupila del lobo se <sup>^</sup> eclipsaba
dimitiendo la sangre de la <sup>^</sup> oveja. Filomela permite ver que Lorca está comprendiendo lo importante del trabajo Gongorino entrarramado a la mitología.	e-a	limitando la sangre del cordero de la <sup>^</sup> oreja (oveja)
En lado <sup>^</sup> opuesto, Filomela canta,	a-a	en lado <sup>^</sup> opuesto Filomela canta
humedades de yedras y jacintos,	i-o	<del>Filomela lloraba</del> [al lado izquierdo,] Humedades de yedras y narcisos jacintos huya <sup>^</sup> en vilo, de Sur y de <sup>^</sup> alba loca
con una queja <sup>^</sup> en vilo de Sur loco, sobre la flauta fija de la fuente.	o-o e-e	con una queja <sup>^</sup> en vilo, de Sur loco. sobre la caja flauta fija de la frente

*Esta estrofa une el horror oscuro del Polifemo con la voz inquieta del naufrago de las soledades.*

Mientras en medio del horror oscuro, mintiendo canto y esperando miedo, voz inquieta de naufrago sonaba.	u-o e-o a-a 23vv	del horror obscuro mientras en medio de <u>la sombra móvil</u> mintiendo cuando <u>y</u> esperando miedo voz <sup>obscura</sup> inquieta de naufrago sonaba <sup>463</sup> . “Desdichada nación de <sup>dos</sup> tres colores Fila de soles, fila de granados- sentada con el mar en las rodillas, y la cabeza puesta sobre Europa. Maja sin eco con el vivir reciente Pueblo que busca <sup>^</sup> el mar y no lo <sup>^</sup> encuentre. Oye mi doble voz de remo <sup>^</sup> y <del>hante</del> canto y mi dolor sin termino preciso. Trigo malo de <sup>^</sup> ayer cubrió tus <del>canas</del> tierra la cicuta <sup>^</sup> y la <sup>^</sup> ortiga te <sup>^</sup> envejecen <del>Estrellas falsas rugen las ciudades.</del> Vulgo borracho canta <sup>^</sup> en los aleros Ya <sup>^</sup> espada <sup>^</sup> y <sup>^</sup> el bigote, como norma, desdichada nación de catafalcos
--	---------------------------	---

segunda hoja sin paginación

*Reverso*

Lirios de <sup>^</sup> espuma cien y cien estrellas bajaron a la <sup>^</sup> ausencia de las ondas. Seda <sup>^</sup> en tambor, el mar queda tirante, mientras Favonio suena <sup>^</sup> y Tetis canta.	e-a o-a a-e a-a	Quevedo ( <i>invertido</i> ) Lirios de <sup>^</sup> espuma cien y cien estrellas bajaron a la <sup>^</sup> ausencia de las ondas Seda <sup>^</sup> en tambor el mar quede tirante Mientras Favonio duerme <del>y Tetis sueña</del> y Tetis canta bajo <sup>^</sup> el pino
---	--------------------------	---

<sup>463</sup> Transcripción de las páginas originales de Lorca, que conformo una parte de los documentos mostrados digitalmente en la Biblioteca Nacional de España como parte de la exposición “Góngora, estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo”. bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora

Palabras de cristal y brisa<sup>464</sup>,  
redondas sí, los peces mudos hablan.

Academia<sup>en el claustro de los iris</sup>

bajo<sup>el éxtasis denso</sup> y penetrable.  
Llega bárbaro puente de delfines  
donde<sup>el agua se vuelve mariposas,</sup>  
collar de llanto<sup>en las arenas finas,</sup>  
volante<sup>a la sin brazos cordillera.</sup>

tercer hoja sin paginación

**Frente**

*Estos versos no aparecen editados*

La noche cobra sus precisas huellas  
con chapines de fósforo<sup>y</sup> espuma.

*Esta estrofa que representa una primer variante, es en realidad la última estrofa escrita en la página cuatro del manuscrito, al final en margen como idea anota Camelia, hielo, ya casi sin tinta. Y con dos diferentes variables que inician con mientras.*

Mientras yerto gigante sin latido  
roza su tibia<sup>espalda sin venera.</sup>  
El cielo<sup>exalta cicatriz borrosa,</sup>  
al ver su carne convertida<sup>en carne</sup>  
que participa de la<sup>estrella dura</sup>  
y<sup>el molusco sin límite de miedo.</sup>

u-a Palabras de cristal y brisa<sup>obscura</sup>  
a-a Anzuelos hablan los peces hablan en lo sordo  
Redondas si los peces mudos hablan  
Efímera del iris enclaustrado  
i-i Academia del agua verde efímera  
en el claustro de lisino  
a-e Bajo<sup>el éxtasis duro</sup> y penetrable  
i-e Llega ~~Viene~~ Bárbaro puente de delfines ~~Hega~~  
o-a donde<sup>el agua se vuelve mariposa</sup>  
i-a ~~Si collar a la arena — humedecida~~  
Collar de canto<sup>en cascabeles finas,</sup>  
e-a Volante<sup>alas sin brazos cordillera</sup>

Panopia

Ploto Tetis, Cuerante, ~~Dinamene~~  
Eunice de los brazos cristalinos  
En dura ~~ha~~ Dato Méli<sup>ta</sup> Filodece  
Anfitite postura de la curva.  
Hija<sup>incauta del veras Nereo.</sup>  
Anfitite pastora de la curva  
Hincha tus senos, para que mis vidas  
tomen blanca lección endurecida  
hacia la dulce<sup>arena</sup> <sup>acojedora.</sup>  
noche

e-a La ~~luna~~ cobra sus preciosas huellas,  
u-a con chapines de fósforo y espuma.

mientras aprieta con su verde sombra  
En diminuto pies de blando jade.  
Mientras yerto gigante sin latido.  
Roza su tibia espalda sin venera  
El cielo exalta cicatriz borrosa  
Al ver en cava

*Camelia hielo*

<sup>464</sup> En la edición del poema en la correspondencia de Lorca aparece *obsuro* al igual que en la versión manuscrita, en las ediciones impresas de su poesía aparece *oscuro*.

El poeta no crea por estructura poética o retórica rígida, es decir, Lorca como poeta no se propone escribir un poema que se desarrolle con tres imágenes, dos alegorías, tres sinalefas etc., y que estén contenidas dentro de ciertos versos. Lo que muestra el original es que Lorca parte de una idea general y elabora una primera propuesta estrófica con un posible esquema de rima. Genera un discurso a partir de una idea a la que añade ideas para conformar música e imagen, en esta construcción inicial se van armando frases poéticas que construyen los versos, algunas veces, la frase requiere de un encabalgamiento para poder expresar completamente el pensamiento lírico. Una vez creado este texto, entonces, el poeta retorna para iniciar una labor e ir acomodando, quitando, sustituyendo, reescribiendo, reordenando y descartando creando las rimas. Al leer el original de Lorca con sus correcciones, es posible acercarse al oído del poeta. Y en esta segunda estrofa menos corregida que la inicial, muestra como la comprensión de Góngora y su discurso poético está creado a partir de una antítesis, el nombrar los mitos y el pensamiento barroco que se expresa con alusiones a la oscuridad y la noche.

POEMA EDITADO

VERSOS EN EL MANUSCRITO EXPOSICIÓN

Quevedo (*invertido*)

Lirios de espuma cien y cien estrellas	e-a	Lirios de espuma cien y cien estrellas
bajaron a la ausencia de las ondas.	o-a	bajaron a la ausencia de las ondas
Seda en tambor, el mar queda tirante,	a-e	Seda en tambor el mar quede tirante
mientras Favonio suena y Tetis canta.	a-a	Mientras Favonio duerme <del>y Tetis suena</del> y Tetis canta bajo el pino
Palabras de cristal y brisa oscura,	u-a	Palabras de cristal y brisa oscura
<u>redondas sí, los peces mudos hablan.</u>	a-a	Anzuelos hablan los peces hablan en lo sordo Redondas si los peces mudos hablan
Academia en el claustro de los iris	i-i	Efímera del iris enclaustrado Academia del agua verde efímera en el claustro de lisino
bajo el éxtasis denso y penetrable.	a-e	Bajo el éxtasis duro y penetrable

En esta estrofa aparecen dos referencias mitológicas, Favonio y Tetis. Favonio que es el nombre latino correspondiente a la mitología romana para el dios Céfiro de los griegos; y Céfiro, en la enciclopedia asienta que es hijo de la Aurora, otro de sus nombres es Faveo, “favorezco”; el Favonio era un viento benigno que anunciaba la primavera y el florecer de los campos. Su representación característica consistía en un niño con alas de mariposa<sup>465</sup>. En las metamorfosis de Ovidio se le nombra en el libro IX, en el verso 660-665:

<sup>465</sup> Larousse enciclopédico. p.1148

Al punto, como manan de una corteza de pino hendida las gotas de resina, o como de la densa tierra el viscoso betún, o como con la llegada del Favonio que sopla suavemente se ablanda con el sol el agua que se condensó por el frío, así consumida por sus propias lágrimas Biblis, la descendiente de Febo, se convierte en una fuente que también ahora tiene en aquellos valles el nombre de su dueña y mana bajo un negro acebo<sup>466</sup>.

Tetis, la segunda deidad aludida por Lorca, en la enciclopedia dice: Tetis es la diosa del mar, madre de las oceánidas, y también Tetis es, deidad marina, nieta de la anterior, hija de Nereo, esposa de Peleo, madre de Aquiles quien baño a su hijo en el Estix para hacerlo invulnerable, Tetis y Peleo es también un epitalamio de Catulo<sup>467</sup>.

Ovidio la cita en diferentes versos de sus *Metamorfosis*, aparece Tetis (la Titánide) en el libro II, IX y XIII. Y simplemente Tetis en el libro XI, en esta segunda alusión se cuenta la historia de la nieta, diosa marina, esposa de Peleo y madre de Aquiles. Inicia su narración: “En efecto, el anciano Proteo había dicho a Tetis: Diosa del mar, concibe; serás madre de un joven que en sus años de fortaleza superará las hazañas del padre y será llamado más importante que él”<sup>468</sup>.

Es probable que la referencia poética a la que aludía Lorca sea a esta segunda deidad ya que todo el entorno y representación es más cercana a esta segunda deidad y más aún si quizá buscaba generar una emulación de Góngora con el héroe de Troya, Aquiles. El siguiente fragmento es una construcción de imágenes de un entorno idílico y natural como son muchos de los paisajes de la poesía gongorina, sobre todo en las *Soledades*.

#### POEMA EDITADO

#### VERSOS EN EL MANUSCRITO EXPOSICIÓN

Llega bárbaro puente de delfines	I-E	Llega <del>Viene</del> Bárbaro puente de delfines <del>llega</del>
donde el agua se vuelve mariposas,	O-A	donde el agua se vuelve mariposa
collar de llanto en las arenas finas,	I-A	<del>Si collar a la arena — humedecida</del>
volante a la sin brazos cordillera.	E-A	Collar de canto en cascabeles finas, Volante alas sin brazos cordillera

Su construcción de imágenes se establece a partir de contrarios a la lógica, algo que vuela sin brazos, un collar de llanto en arena. Un viento que se transforma en mariposa, esta construcción de imágenes, busca más un sentido del surrealismo y la poesía pura que lo gongorino. El cambio del tiempo en el primer verso, de “viene” y “llega” y las palabras como mariposa, luna, la noche, los collares, lo fino

<sup>466</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, 2001, p. 542

<sup>467</sup> *Larousse enciclopédico*. p. 1480

<sup>468</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, 2001, p. 601

como también lo son lo verde, el agua, son palabras que pertenecen al vocabulario poético de Lorca y las usa de diversas formas en toda su poesía. La última estrofa muestra una serie de fragmentos que ponen en evidencia el trabajo de la imagen surrealista creada a partir de esta confrontación de contrarios o antítesis, unida a un esfuerzo por incorporar como elementos gongorinos a la noche, lo oculto, las hojas y las almas, no está de más recalcar que este fragmento muestra múltiples tachones y es evidente el intento por la construcción de un espacio nocturno. Hay una veta que valdría la pena revisar de los vínculos de la muerte en la poesía de Lorca, fascinado por ese tema y el porqué elige la leyenda de Filomela de la mitología griega.

Filomela era la hija del Rey de Atenas, Pandión y hermana de Procne que estaba casada con el héroe Tereo de Tracia y que la había desposado después de haber salvado a Atenas de los Bárbaros. Tuvieron un hijo de nombre Itis. Procne extrañaba a su hermana Filomela por lo que convenció a su marido que le permitiera verla, el aceptó si el encuentro se hacía en Tracia. Tereo mismo fue por Filomela para transportarla a Tracia y encontrarse con su hermana.

Tereo al ver la juventud y hermosura de Filomela terminó sintiendo una pasión desbordada y cuando llegaron a Tracia, la violó sin escuchar ninguna de sus suplicas y para que no pudiera decirle nada a Procne de lo que le había ocurrido, le cortó la lengua y la encerró en una prisión en el bosque, después al encontrarse con su esposa, Procne; Tereo le dijo que su hermana había muerto en el viaje. Por su lado, Filomela víctima de la tristeza y el abandono, y a pesar de su encierro, decidió emprender un plan para vengarse de Tereo, y comenzó a tejer en solitario sobre un lienzo blanco con hilo púrpura, la triste historia de su vida. Cuando terminó el bordado se lo hizo llegar a su hermana, la reina y cuando Procne se enteró de que su esposo la había engañado y que su hermana todavía vivía, deseo verla.

Procne se dirigió a la prisión de Filomela aprovechando un tumulto que se generaba con las fiestas dedicadas a Baco y rescató a Filomela, la llevó al palacio en donde tuvo lugar el triste reencuentro, pero a las lágrimas siguió el deseo de venganza y Procne cometió algo aún más cruel que el crimen de su esposo. Por el parecido de su hijo Itis con el culpable de su desgracia, Procne le dio muerte. Luego ambas hermanas despedazaron el cadáver y lo cocinaron para Tereo. Él lo comió sin advertir nada, hasta que, cuando hubo terminado, reclamó la presencia de su hijo. Fue entonces cuando Procne exclamó satisfecha "tienes dentro a quien reclamas"; y Filomela irrumpió con la cabeza del desdichado Itis. Enfurecido, Tereo inició la persecución de las asesinas, pero los dioses acabaron con la cadena de actos crueles transformando a los tres en aves: a Tereo, en la abubilla, semejante a un guerrero con penacho y agudo pico; y a las hermanas en aves más pequeñas: Filomela en golondrina y

Procne en ruiseñor, según la obra de unos autores, y al contrario según la de otros. Tradicionalmente las palabras “filomela” y “filomena” se emplean en poesía como sinónimo de “ruiseñor”<sup>469</sup>. Al reflexionar sobre la historia mítica y los apuntes de Lorca no se puede evitar considerar que trabajaba una versión para el cierre de las *Soledades*, la soledad cuarta dedicada a la muerte o el invierno y el yermo, y si Lorca hubiera podido desarrollar y concluir esta historia es probable que hubiera escrito uno de los poemas más emblemáticos de la literatura del siglo XX. La trama es brutal y perfecta para lo que es el pensamiento contemporáneo, las protagonistas son prototipos de mujeres fuertes, destructoras y dominantes, algo que Lorca desarrollo en su teatro, como lo fue Bernarda o Yerma. Incluso las hijas de Bernarda están dentro de este carácter, ya que de una u otra forma intentan oponerse a los designios de la madre. Finalmente el manuscrito aporta dos estrofas, inéditas. La primera generando una especie de entorno del espacio en el que seguramente Lorca quería desarrollar su mito:

“Desdichada nación de ~~tres~~<sup>dos</sup> colores  
 Fila de soles, fila de granados-  
 sentada con el mar en las rodillas,  
 y la cabeza puesta sobre Europa.  
 Maja sin eco con el vivir reciente  
 Pueblo que busca el mar y no lo encuentre.  
 Oye mi doble voz de remo y ~~hanto~~  
 y mi dolor sin termino preciso.  
 Trigo malo de ayer cubrió tus ~~canas~~  
 la cicuta y la ortiga te envejecen  
~~Estrellas falsas rugen las ciudades.~~  
 Vulgo borracho canta en los aleros  
 Ya espada y el bigote, como norma,  
 desdichada nación de catafalcos

Y la última estrofa del manuscrito, que incluso presenta una gran tachadura de toda la hoja muy probablemente hecha por el mismo poeta cancelando todo su trabajo, alude a un listado de personajes mitológicos, casi como una letanía:

Panopia

Ploto Tetis, Cuerante, ~~Dinamene~~  
 Eunice de los brazos cristalinos  
 En dura ~~h~~ Dato Mérita Filodece  
 Anfitite postura de la curva.  
 Hija incauta del veras Nereo.  
 Anfitite pastora de la curva  
 Hinchas tus senos, para que mis vidas  
 tomen blanca lección endurecida  
 hacia la dulce arena acojedora.

<sup>469</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, 2001, p. 451

Llama la atención como Lorca escribe los nombres de los dioses. Estos seres mitológicos a los que alude son Ploto-Pluto, dios de la abundancia y la riqueza, Tetis, la esposa del océano y madre de las Nereidas o Tetis, la Nereida madre de Aquiles; Cuerante- Caronte, el barquero que cruzaba las almas al Hades; Dinamene, una de las Nereidas y que además es aludida en la égloga segunda de Garcilaso, Eunice otra de las Nereidas. Anfitite- Anfitrite, era diosa del mar tranquilo, esposa de Poseidón. No se localizó la alusión a Dato, Mélita, Filodece, pero sí aparecen como Nereidas, Doto, Filodoce quien narra la historia de Orfeo y Eurídice en un paño bordado y Melité, como hija de Hoples, también llamada Meta y fue la primera esposa de Egeo, Rey de Atenas que fue repudiada por no poder darle un hijo heredero al Rey.

La palabra “Panopia” anotada al margen superior no aparece registrada en el DRAE, pero da la opción a Panoplia con la acepción de “Armadura completa con todas las piezas”, y colección de armas, la rama arqueología que estudia las armas de mano o la tabla dónde se colocan las armas. Este es el último párrafo del borrador del poema a Góngora, presenta un gran tachado en curva y tachones con manchas, como si el poeta se hubiese desesperado y abandonado en este punto el trabajo de escritura, precisamente por los errores, los cambios, las alusiones revelan la labor que Lorca se había propuesto y permite conocer íntimamente su proceso creativo.

Esta lectura presenta principios de la complejidad que se trazó Lorca como meta, en la misma carta dirigida a Guillén, le comenta que prefiere enviar algo más suyo, es decir, “más suyo”, implica que este trabajo está fuera de su trabajo poético habitual que refleja su carácter o personalidad, y confiesa que está navegando en aguas que no conoce del todo. Y es muy probable que si este poema de Lorca se hubiera editado en *Litoral*, el orden sería diferente al que se edita en sus obras completas, con el orden que mando en la carta a Guillén y no en el orden que en la misma carta aclara Lorca que tiene y está trabajando, por lo que si se añaden los párrafos del original de la exposición, en una edición hipotética el poema de Lorca debería ser:



Homenaje a Góngora  
Soledad Insegura/ Noche

A Juan Ramón Jiménez

Rueda helada la luna, cuando Venus,  
con el cutis de sal, abría en la arena,  
blancas pupilas de inocentes conchas.  
La noche calza sus preciosas huellas<sup>470</sup>  
5 con chapines de fósforo y espuma.  
Mientras yerto gigante sin latido  
roza su tibia espalda sin venera.  
El cielo exalta cicatriz borrosa,  
al ver su carne convertida en carne  
10 que participa de la estrella dura  
y el molusco sin límite de miedo.  
.....  
Lirios de espuma cien y cien estrellas  
bajaron a la ausencia de las ondas.  
Seda en tambor, el mar queda tirante,  
mientras Favonio suena y Tetis canta.  
15 Palabras de cristal y brisa oscura,  
redondas sí, los peces mudos hablan.  
Academia en el claustro de los iris  
bajo el éxtasis denso y penetrable.  
Llega bárbaro puente de delfines  
donde el agua se vuelve mariposas,  
collar de llanto en las arenas finas,  
volante a la sin brazos cordillera.  
.....  
Noche de flor cerrada y vena oculta,  
20 -Almendra sin cuajar de verde tacto-,  
Noche cortada demasiado pronto,  
agitaba las hojas y las almas.  
Pez mudo por el agua de ancho ruido,  
lascivo se bañaba en el temblante,  
25 luminoso marfil, recién cortado  
al cuerno adolescente de la luna.

Y si el centauro canta en las orillas  
deliciosa canción de trote y flecha,  
ondas recojan glaucas sus acentos  
30 con un dolor sin límite, de nardos.  
Lyra bailaba en la fingida curva,  
blanco inmóvil de inmóvil geometría.  
Ojos de lobo duermen en la sombra  
dimitiendo la sangre de la oveja.  
35 En lado opuesto, Filomela canta,  
humedades de yedras y jacintos,  
con una queja en vilo de Sur loco,  
sobre la flauta fija de la fuente.  
Mientras en medio del horror obscuro<sup>471</sup>,  
mintiendo canto y esperando miedo,  
voz inquieta de náufrago sonaba:  
.....

Federico García Lorca<sup>472</sup>.

<sup>470</sup> Guillén en su carta escribe *preciosas* pero en *Poesía completa* de Lorca se edita *precisas*. p. 486-487

<sup>471</sup> F. García Lorca. *Poesía Completa*, 1998. p.486-487 y F. García Lorca. *Poesía Completa*, 1989. p. 353-354

<sup>472</sup> El orden del poema se establece a partir de los comentarios enviados a Guillén por el mismo Lorca en la carta citada al inicio de este apartado. Cfr. F. García Lorca. *Epistolario II*, 1983. p. 38-41

Finalmente el poema que aparece publicado en *Litoral* 5-7 es una de las canciones que trabaja para su segunda entrega de Romances, por lo que es un romance en octosílabos con asonancia en -e- y que aparece publicado entre las páginas 31 a 33 de la revista *Litoral* de homenaje de 1927. Posteriormente es editado y publicado en *Primer Romancero Gitano* y, en la edición crítica Miguel García Posada comenta al respecto:

El poema aparece dedicado a Margarita Manso, y aclara que pertenecía al grupo de amigos que frecuentaba en 1927. [Y añade sobre el poema]: El romance “narra” la agonía y muerte de un enamorado, tal vez tuberculoso v. 43. que primero presiente su fin al filo de la media noche y contempla su entierro, para dictar luego su última voluntad y morir entre el fragor de la tormenta. Amante traicionado: cabe la posibilidad de que muera la misma noche en que la amada celebra sus bodas<sup>473</sup>.

El comparar tanto la carta, como la versión editada en dos antologías con el original con los tachados y sobrescritos de Lorca permite comprender su forma de crear su propia poesía, en la transcripción se han dejado las rimas, variables y correspondientes a un verso blanco lo que genera la posibilidad de que Lorca concebía el verso primero desde la imagen o la idea y en el trabajo poético generaba las rimas. También permite ubicar cómo fue la primera construcción poética, escrita con las palabras que definen la voz de Lorca, como es el caso de “luna y verde”, palabras que aparecen continuamente en toda su poesía y que en este poema se emplea en un primer intento, luego corrige y sustituye. Sería recomendable, que aunque inacabado, la edición del poema se hiciera en el orden que el propio Lorca consideraba. Sin embargo; al quedar abandonado o postergado en su escritura, para la edición de homenaje de *Litoral* lo que aparece publicado es el Romance “Muerto de Amor”.

## MUERTO DE AMOR

*Qué es aquello que reluce altos corredores*<sup>474</sup>.

El poema desarrolla el tópico de la nocturnidad como proceso de muerte y ubica esa experiencia en una hora antes de la media noche. Unos versos más adelante, la Luna luce como “ajo agónica plata”, con lo cual determina el momento en que el personaje que agonizaba muere y pasa a ser un difunto; exactamente a las doce de la noche, momento en que se describen “voces que resonaban, como rezos” y “por el arco roto a media noche” (v. 21-22). Los versos siguientes narran el

---

<sup>473</sup> F. García Lorca, *Primer Romancero Gitano - Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1990. p. 174-180

<sup>474</sup> F. García Lorca “Muerto de amor” en *Litoral* 5-7, 1927. p. 31-33

funeral, las flores, los llantos, la tristeza, las luces y los cuatro cirios que se colocan en el féretro y cierra con el anuncio de su partida en que parte, como “telegramas azules al sur y al norte” (v.41-42). Anunciando así la pérdida. Este poema alusivo a la celebración luctuosa es el poema que envía para participar en su homenaje probablemente elegido por el tema fúnebre, sin embargo; no hay en el elementos gongorinos, como sí existen en sus notas del poema inconcluso analizado.

En su análisis respectivo Miguel García Posada revisa con cuidado las alusiones poéticas de Lorca, la alusión a San Jorge, los elementos de la tradición del cancionero viejo en este poema, pero no hay mención alguna de Góngora, su lectura revisa como algunas de las imágenes de Lorca son retomadas en *Poeta en Nueva York* o en obras de teatro. La única mención posible a los siglos de oro en su lectura es la flor cortada que vincula con la *Égloga III* de Garcilaso pero ni una sólo mención de poesía de índole barroca o gongorina<sup>475</sup>. Por lo que, no queda sino cerrar esta lectura transcribiendo el pensamiento de Lorca sobre la imagen y la poesía de su conferencia sobre la “imaginación, inspiración y evasión”:

Para mí la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre. La hija directa de la imaginación es la “metáfora” nacida a veces al golpe rápido de la intuición, alumbrada por la lenta angustia del presentimiento. La imaginación poética viaja y transforma las cosas, da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban. La imaginación es la que ha inventado los cuatro puntos cardinales, la que ha descubierto las causas intermedias de las cosas. La inspiración, libre y sin cadenas. que es cuando el poeta ha pasado de la imaginación que es un hecho del alma, a la inspiración, que es un estado del alma. La imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. La imaginación es el primer escalón y la base de toda la poesía<sup>476</sup>.

---

<sup>475</sup> Confr. notas al pie de Miguel García-Posada. en F. García Lorca. *Primer Romancero Gitano-Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1988. p. 175-180

<sup>476</sup> F. García Lorca. “Imaginación, inspiración y evasión” en *Conferencias II*, 1984. p. 13-31

## II.5 TEMPUS FUGIT

### FÁBULA DE EQUIS Y ZEDA DE GERARDO DIEGO

	I		VI
	Era el mes que aplicaba sus teorías cada vez que un amor nacía en torno cediendo dócil peso y calorías cuándo por caridad ya para adorno 5 en beneficio de esos amadores que hurtan siempre relámpagos y flores		Desde el plano sincero del diedro que se queja al girar su arista viva contempla el amador -nivel de cedro- la amada que en su hipótesis estriba 35 y acariciando el lomo del instante disuelve sus dos manos en menguante
	II		VII
	Ella llevaba por vestido combo un proyecto de arcángel en relieve Del hombro al pie sin línea exacta un rombo 10 que a armonizar con el clavel se atreve A su paso en dos lunas o en dos frutos se abrían los espacios absolutos		«A ti la bella entre las iniciales la más genuina en tinta verde impresa a ti imposible y lenta cuando sales 40 tangente cuando el trópico regresa a ti envío mi amada caravana larga como el amor por la mañana
	III		VIII
	Amor amor obesidad hermana soplo de fuele hasta abombar las horas 15 y encontrarse al salir una mañana que Dios es Dios sin colaboradoras y que es azul la mano del grumete -amor amor amor- de seis a siete		Si tus piernas que vencen los compases silencioso el resorte de sus grados 45 si más difícil que los cuatro ases telegrama en tu estela de venados mis geometrías y mi sed desdeñas no olvides canjear mis contraseñas
	IV		IX
	Así con la mirada en lo improviso 20 barajando en la mano alas remotas iba el galán ladrándole el aviso de plumas blancas casi gaviotas por las calles que huelen a pintura siempre buscando a ella en cuadratura		Luna en el horno tibio de aburridas 50 bien inflada de un gas que silba apenas contempla mis rodillas doloridas así no estallen tus mejillas llenas contempla y dime si hay otro infortunio comparable al desdén y al plenilunio
	V		X
	25 Y vedla aquí equipando en jabón tierno globos que nunca han visto las espumas vedla extrayendo de su propio invierno la nieve en tiras la pasión en sumas y en margaritas que pacerá el chivo 30 su porvenir listado en subjuntivo		55 Y tu inicial del más esbelto cuello que a tu tacto haces sólida la espera no me abandones no Yo haré un camello del viento que en tus pechos desaltera y para perseguir tu fuga en chasis 60 yo te daré un desierto y un oasis

XI

Yo extraeré para tí la presuntuosa  
 raíz de la columna vespertina  
 Yo en fiel teorema de volumen rosa  
 te expondré el caso de la mandolina  
 65 Yo peces te traeré (entre crisantemos)  
 tan diminutos que los dos lloremos

XII

Para tí el fruto de dos suaves nalgas  
 que al abrirse dan paso a una moneda  
 Para tí el arrebato de las algas  
 70 y el alhelí de sálvese el que pueda  
 y los gusanos de pasar el rato  
 príncipes del azar en campeonato

XIII

Príncipes del azar. Así el tecleo  
 en puridad de mecanografía  
 75 hace olvidar tu nombre y mi deseo  
 tu nombre que del sexo desconfía  
 Príncipes del azar gusanos bobos  
 para pasar el rato sin arrobos

XIV

Pero tú voladora no te obstines  
 80 Para cantar de tí dame tu huella  
 La cruzaré de cuerdas de violines  
 y he de esperar que el sol se ponga en ella  
 Yo inscribiré en tu rombo mi programa  
 conocido del mar desde que ama»

XV

Y resumiendo el amador su dicho  
 85 recogió los suspiros redondeles  
 y abandonando al humo del capricho  
 se dejó resbalar por dos rieles  
 Una sesión de circo se iniciaba  
 90 en la constelación decimoctava<sup>477</sup>.

---

<sup>477</sup> G. Diego, "Fábula de Equis y Zeda" en *Litoral*, 5-7, 1927. p.25-28

## FÁBULA DE EQUIS Y ZEDA DE GERARDO DIEGO

Y todo esto -ya lo dijo Debussy- hay que hacerlo con él “do-re-mi-fa-sol-la-si”; es decir, los poetas -el oficio, “se las trae”, y tenemos que resolverlo todo con el a-b-c diario.

Gerardo Diego

Si hay una memoria documentada de la celebración gongorina de 1927, es la que edita y publica Gerardo Diego en sus revistas *Carmen* y *Lola*, quien además de dejar el recuerdo de la conmemoración por escrito, se encarga de la organización de eventos y actividades, así como del enlace entre editores para la publicación de los diferentes materiales que se generaron para el homenaje de 1927. Es decir; la organización de las actividades recayeron en los poetas premiados, Alberti fue secretario y Gerardo Diego, coordinador de los eventos porque, Gerardo Diego también obtuvo junto con Alberti, el premio nacional de literatura por sus libro “Versos humanos”. Por lo que queda a manera de reflexión el hecho de que los dos poetas premiados en 1925 se encuentren a cargo de los preparativos de las celebraciones como al respecto de Gerardo Diego, Juan Bonet aclara:

Poeta y catedrático de Literatura, y una de las figuras centrales de nuestra primera vanguardia. Tempranamente relacionado con el ultraísmo, en el Madrid de los años diez, donde estudió Filosofía y Letras, en 1919 impartió una conferencia sobre “la poesía nueva”. Su primer libro *Romancero de la novia*, influido todavía con tintes modernistas. En 1921 participó en la Velada Ultraísta Parisina donde conoció tanto a Larrea como a Huidobro. Y en 1922 apareció su segundo libro *Imagen y Manual de espumas*, inscribiendo a su poesía en una clara tendencia tanto del ultraísmo como del creacionismo de Huidobro y de la poesía cubista. En 1925 aparece *Versos Humanos*, con el cual consigue el Premio Nacional de Literatura junto con Alberti y en el que figura su célebre soneto del “Ciprés de Silos”. En 1927, ya plenamente incorporado a la generación fundó *Carmen* con su suplemento humorístico *Lola*. Fue el coordinador del plan de publicaciones gongorinas de la *Revista Occidente*, para el cuál ordenó él mismo una *Antología poética en honor de Góngora*; participó en el acto de homenaje al poeta barroco en el Ateneo de Sevilla. Y su antología editada en Signo en 1932, bajo el título de *Poesía Española, Antología 1915-1931* fue decisiva para la consolidación de la generación poética que hoy conocemos como del 27 y motivó duras críticas en la prensa<sup>478</sup>.

Ante la poesía de Gerardo Diego se está ante un claro ejemplo de la influencia de vanguardia, un poeta que ya ha dado el salto del discurso poético tradicional o convencional a la poesía absoluta, como él mismo la define y quien además corrobora que el rasgo fundamental del gongorismo es la unión entre el discurso y las formas clásicas con la incorporación de elementos claramente

---

<sup>478</sup> J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España*. 1907-1936, 1999. p. 201-203. Nota de *Carmen* y *Lola*

vanguardistas y que en su “Fábula de Equis y Zeda”, alcanza su máxima expresión los ideales tanto gongorinos como vanguardistas, como señala Mainer:

La divertida fábula de Equis y Zeda, es un pastiche gongorino en sextetas (compuesta por una cuarteta y un pareado), se sumaron a la faceta lúdica de este poeta que hallo tiempo para organizar los festejos gongorinos y promover y publicar una *Antología* con la poesía de Góngora. Aquella mezcla de exigencia moderna y de buen humor iconoclasta le inspiraría también las inclasificables jinojepas satíricas<sup>479</sup>.

Por lo que, si existe dentro del grupo que conformó a la generación de 1927, un representante claro y contundente de las posturas de vanguardia, sobretudo del ultraísmo y el creacionismo, que se unen a las formas clásicas se interpretan como lo gongorino, es precisamente Gerardo Diego en su poema “Fábula de Equis y Zeda”, el cual está construido en quince estrofas de sextetos endecasílabos de rima encadenada y sus cuartetos iniciales presentan rima abrazada, cerrando con pareados; salvo la penúltima estrofa que presenta rima en “i-e” en el primer y tercer verso y con una variante de asonancia en “a” en el 2º. y 4to. versos, manteniendo su cierre con su pareado.

La estructura se asemeja a lo explicado por Quilis que describe precisamente esta estrofa empleada por Gerardo Diego como: “sexta rima: estrofa de procedencia italiana, formada por seis endecasílabos cuya rima es: ABABCC, aparece en el barroco, con poco uso, que aumenta junto con la octava real en el Neoclásico”<sup>480</sup>. Gerardo Diego en su poesía hace una unión, entre formas poéticas, poco usadas del barroco pero incorpora en su vocabulario, las influencias del ultraísmo y creacionismo, de ahí la gran complejidad para acceder al sentido poético de su poema, y que lo sintetiza Cirlot cuando alude a Guillermo de Torre para citar: “El ultraísmo no marca una hermética escuela sectaria, ni una dirección estrictamente unilateral, como otros movimientos de vanguardia. Al contrario, se aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas”<sup>481</sup>.

El ultraísmo propugna por la eliminación de formas métricas, rima, así como, discursos retóricos, para centrarse exclusivamente en el manejo de la metáfora, construida a partir de una imagen, e incorpora en él, elementos tecnológicos para proponer un uso utilitario al poema. Cirlot ubica entre los poetas representantes de esta corriente a Gerardo Diego como específicamente, al respecto de la innovación poética, Robayra comenta:

---

<sup>479</sup> J. C. Mainer, *Historia de la Literatura Española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, 2010. p. 490-492

<sup>480</sup> A. Quilis. *Métrica Española*, 2001. p. 109-110.

<sup>481</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, 2006.

Un poema insustituible: “La fábula de X y Z”. ¿Ha sido justa nuestra memoria poética? En la reconstrucción de la historia de la poesía española de vanguardia, el lugar que ocupa Fábula de X y Z no ha sido, a mi ver, suficientemente subrayado. Gerardo Diego deja de ser ahí el poeta escindido entre vanguardia y clasicismo y escribe un poema de síntesis de extraordinaria significación. Es cierto que en la “Poesía de creación”, en la “biografía incompleta”, no es raro ver a un Gerardo Diego reclamado incesantemente por la palabra clásica, por la linealidad de la relación entre palabra y cosa de la poética clásica. Gerardo Diego ha buscado un espacio de convergencia, un espacio de reconciliación en el que tradición y vanguardia se identifican, más allá de aparentes antítesis, en una tercera dimensión de positivo entrecruzamiento. Su caso, a mi ver, no es distinto, en tal sentido, al del catalán J. V. Foix<sup>482</sup>, cuyos sonetos -los de “Sólo” y “de luto”- representan una alianza de tradición retórica clásica e imagería de vanguardia. Probó, de paso, que poesía métrica e indignación vanguardia no eran antitéticos.

Tal fue, si no me equivoco, la búsqueda y el hallazgo de Gerardo Diego en su “Fábula de X y Z”. El humor, las limpias lineaciones sintácticas, es escanciamiento silábico, la tersura rítmica, mezcla de calculado artificio y desnuda acrobacia, hacen de ese poema una pieza insustituible en la historia de la poesía española de vanguardia. Mucho debemos a Gerardo Diego, al poeta, al antólogo (no sólo el de poesía española contemporánea, sino también el de la antología poética en honor de Góngora, cuya reciente reedición ha sido en verdad, oportunísima): Hoy, sin embargo; quiero recordar al autor de la “Fábula de X y Z”, reclamar la atención sobre ese poema sin paralelo en la historia de nuestra poesía, cuya importancia no es inferior a la de textos tan decisivos como Altazor, de Vicente Huidobro. “Fábula de X y Z”. Ejemplo de poema extenso, una de las derivaciones más significativas de la poesía moderna, tan dada a una “ética interior”, pertenece a la categoría de las piezas maestras -únicas, insustituibles- de la moderna poesía española<sup>483</sup>.

Los elementos estéticos aludidos hacen referencia al ritmo, al sonido de las sílabas, “calculado artificio” y el aspecto de “tradición y vanguardia que se identifican, más allá de sus aparentes antítesis”; es precisamente lo que logra Gerardo Diego en una perfecta unión entre estructura barroca, la sexta rima” incluye rimas alternadas o abrazadas, además de incorporar alusiones desconcertantes generadas no sólo por palabras tecnológicas sino porque la construcción de la imagen, dentro de un referente de realidad, podría parecernos un disparate como señaló Lázaro Carreter, pero dentro del poema, guarda una lógica, presentando así al poema como un mundo alterno, único y separado de la realidad cotidiana.

Los procesos de versificación son tan sutiles, que en la cita de Mainer, sólo se alude al cierre de pareados de las estrofas y Robayra ni siquiera lo comenta. Es decir, el poeta ha conseguido generar algo totalmente nuevo, con elementos de versificación completamente antiguos y barrocos, con lo que Gerardo Diego, alude de manera directa al poeta homenajeado, Góngora pero también presenta una

---

<sup>482</sup> Josep Vicencs Foix (1893-1987), “poeta investigador”, como solía autodenominarse, está considerado como uno de los pilares de la vanguardia catalana y uno de los introductores de teorías y poetas surrealistas y de vanguardias europeas a la poética española. Fundador de la revista *Monitor* y en 1927, fue uno de los convocantes de la muestra de dibujos de Federico García Lorca en Dalmau. Cfr. J.M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, 1999. p. 252-253

<sup>483</sup> A. Sánchez Robayna. “Un poema insustituible: “La fábula de X y Z”, Suplemento especial “En la Muerte de Gerardo Diego” en *ABC Madrid*. 09 julio de 1987. p. 66



innovadora forma de comprender la obra poética ya que esta idea del universo generado desde el mundo clásico, no es una casualidad, ni fortuito, sino que ha sido creado a consciencia, como el poeta mismo, afirma:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente, el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante, el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela -nueva- para mi uso particular e intransferible. Hay horas para explorar por esos mundos y horas para encerrarse a solas con sus recuerdos. Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede. Esta última, naturalmente, es más difícil y ocupa dentro de mi obra una superficie menos extensa. Pero si más difícil, no es en mí menos constante -véanse las fechas- ni menos “humana”. El título de uno de mis libros ha podido inducir a error sobre mis intenciones. Yo puedo asegurar que no hay en mi poesía de estirpe tradicional piezas que superen ni quizá iguallen en acumulación y hondura de experiencia vital, en desgarró y temblor de alumbramiento, a, por ejemplo, *Gesta*, *Nubes*, *Quien sabe*, entre lo incluido en este volumen, o al *Desenlace de la Fábula de Equis y Zeda*, que no reproduzco porque para comprenderle habría que incluir entera la demasiado extensa *Fábula*. Es posible que estos poemas para el lector resulten fríos, pero yo me acuerdo muy bien de la sangre que me costaron. Y en cuanto a la simultaneidad de ambas formas poéticas, si la clarísima diferencia de propósitos no la justificara moralmente, permítaseme que me escude en ejemplos insignes: el Góngora de las *Soledades* y el de las letrillas monjiles o los romances burlescos; el Stravinski del “*Sacre du printemps*”, y el del “*Pulcinella*”; el Bartok de los cuartetos y el de las piezas para niños; el Picasso de los retratos y el de las telas cubistas. Y tantos otros<sup>484</sup>.

Gerardo Diego permite ver en su poema rasgos transparentes de las diferentes capas de construcción del texto. El poema se forja a partir de un esquema o estructura prefijada, en este caso, una sexta rima, ejecutada con maestría y en cuya estructura se atiende el nivel fónico del verso, ya que en él se establece el sonido de la rima y el ritmo de los acentos, cayendo en 3ª y 6ª, pero evitando una sonoridad en penúltima por lo que, el endecasílabo, no se escucha, como los endecasílabos de poetas del barroco o el modernismo. Con estos elementos, su trabajo genera una “máscara”, algo que fascinaba a los barrocos, que conocían estos juegos de la apariencia, en que decían una cosa para expresar otra, ejemplos evidentes del “arte del ingenio y la agudeza”<sup>485</sup>.

El mismo Gerardo Diego, al referirse a su poema: “*Fábula de Equis y Zeda*”, y al igual que la crítica, lo considera como un poema de absoluta vanguardia omiten, tanto la crítica como el mismo poeta, que para ser una propuesta de vanguardia debería tener en sí mismo estrofas no regulares y los versos deberían ir sin rima, ni metro, ya que son los puntos estéticos fundamentales, en los que coinciden los diferentes movimientos de vanguardia. Sin embargo; el trabajo de Guillén, se ampara en

---

<sup>484</sup> G. Diego “El hombre, a través de sus palabras”, Suplemento especial “En la Muerte de Gerardo Diego” en *ABC Madrid*. 09 julio de 1987. p. 62

<sup>485</sup> B. Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, 2001.

el metro y la rima barroca, pero el manejo de su discurso y algunas palabras creadas por el poeta generan un equívoco en el lector para que no pueda comprender el sentido del texto; con lo que se produce un fenómeno poético por la incomprensibilidad y aparente error del poema pero como acierto por parte del poeta<sup>486</sup>, quien ha puesto intencionalmente, cada uno de sus elementos para generar este equívoco de lectura y que el texto se presente críptico sin posibilidad de comprensión. Este aspecto “error inducido”, “o equívoco provocado”, debe tomarse en consideración:

Equívoco, caracteriza a la ambigüedad semántica de una palabra o expresión. Por lo tanto sacan provecho de él, la alusión, la anfibología, la antanacsis, la silepsis, etc., se apoya en la polisemia, en la homonimia o en la homografía de las palabras. La equivocidad en sentido lúdico-irónico está en los fundamentos de los juegos de palabras que se apoyan en el encuentro y desencuentro de áreas semánticas afines. Es, por tanto, una modalidad de la plurisotopía del lenguaje<sup>487</sup>.

Generando de esta manera una posibilidad de interpretaciones que se dan, desde el nivel léxico del poema hasta generar varios campos semánticos, claramente definidos, en los cuales, el poeta, crea una especie de trasmutaciones o conmutaciones del sentido, para generar lo que se puede considerar una metamorfosis de acumulación sinestésica<sup>488</sup>, entendiendo de esta manera, que en el poema: “Fábula de Equis y Zeda” de Gerardo Diego, es una sinestesia que alude, no sólo a lo sensorial, sino a lo inaudito y agrupa sus palabras significativas bajo una misma idea clara que se determinan en el sentido del texto desde el texto mismo, las imágenes creadas se agrupan en ideas centrales: la voluptuosidad y el amor; el tiempo, lo divino y monárquico, los amantes: ella como escritura y él, lo corporal; así como palabras que crean el pensamiento y un entorno que describe un ambiente natural, silvestre. Todas las descripciones son alusiones poéticas como: “vestido como un proyecto de arcángel en relieve” o, “una sesión de circo se iniciaba en la constelación decimioctava”.

---

<sup>486</sup> En filosofía este fenómeno se considera como hamartía. Sin embargo; al faltar profundizar en un estudio más profundo al respecto, queda el término más llano “equívoco”; por la complejidad del fenómeno a tratar. Cfr. RAMOS García, Gabriel, *La hamartía y el problema del error*, 2012.

<sup>487</sup> A. Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 2000. p. 137

<sup>488</sup> Consideramos sinestesia como Helena Berinstáin la define: *La sinestesia o transposición sensorial*. Tipo de metáfora, o grado de metáfora, según Cohen, que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido. “Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive” dice Borges, asociando *resbalar*, experiencia física, táctil, percibida corporalmente, con *tarde*, que es de orden temporal, con *cansancio*, que también es experiencia física, con *piedad*, que es de naturaleza emotiva, psíquica y declive que se percibe tanto táctil como visualmente. En la sinestesia, según Pottier, se traslada el eje temático pero se conserva el *sema* esencial, y el procedimiento es una “fuente de aparente asemantismo”, pone ejemplos como éste: “Pesa diez años de más”, donde se asocian *peso* y *tiempo*. Morier la llama también “Transposición sensorial”. H. Berinstáin. *Diccionario de Retórica y Poética*, 1995, p. 466-467

Estas frases, fueron puestas en el poema, con el propósito de desconcertar la lectura, puesto que su referencia, no tiende puentes de interpretación hacia afuera de la obra, sino que su significado esta contenido dentro del mismo poema, tal y como, Gerardo Diego afirmó: “una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real, y del que sólo, en segundo grado procede”<sup>489</sup>. Es decir; el poeta emplea el lenguaje para crear nuevos significados y generar así, un juego de sentidos, a partir de “conmutaciones sinestésicas”, que se presentan en el poema para producir nuevos conceptos fuera de lo convencional y cuyos elementos básicos, para la creación de la imagen poética se encuentran influidos por las corrientes de vanguardia, de ahí lo “irracional” del discurso confrontado con un lenguaje menos críptico o literal.

El poema se erige así como un objeto de arte en el mundo y sus entramados de comprensión radican en sí mismo, en un complejo universo poético cuyos límites y linderos son el poema mismo. Sin embargo; una lectura puede acertar y para dar un orden de referencia y comprensión si se comienzan a analizar las palabras como objetos dentro del poema por su ubicación y cuyo sentido radica dentro del poema mismo. Así, las referencias al tiempo, se establecen por la conjugación de verbos y adverbios relacionados como “estar”, pero también aluden a un periodo “el mes”, y se manifiestan como un tiempo marcado por los adverbios: “cada vez, cuándo, siempre, era”. Estos elementos sintácticos, aparentemente no presentan nada extraordinario, hasta que aparecen complementados por las imágenes poéticas, construidas con frases como: “soplo de fuelle hasta abombar las horas”, “su porvenir listado en subjuntivo”, “por la mañana de la columna vespertina”, “para pasar el rato sin arrobos”, y “he de esperar que el sol se ponga en ella”.

Estas enunciaciones, desde una perspectiva externa, no poseen una lógica común o clara pero, dentro del poema, conforman un sentido que pertenece sólo al poema. Lo mismo sucede con la “voluptuosidad o el amor”: “cediendo dócil peso y calorías amor nació en torno”, “amor, amor obesidad hermana, amor, amor, amor- la pasión en sumas” y sumando a su vez la palabra amor varias veces; “larga como el amor”, “conocido del mar desde que ama”, “recogió los suspiros redondeles”. Estos versos generan lo inesperado al unir en ellos elementos no comunes ante la lógica del sentido recto, casi como si no existiera vinculación entre: “suspiros y redondeles (rondanas)”. “Pasión, amor con peso y calorías” y “amor y obesidad”.

---

<sup>489</sup> G. Diego “El hombre, a través de sus palabras”, Suplemento especial “En la Muerte de Gerardo Diego” en ABC, Madrid, 09 julio de 1987. p. 62

Por otro lado; si se colocan a manera de listado estas ideas como temáticas que se desarrollan en el poema, entonces es posible visualizar como se han agrupado los conceptos que el poeta trabaja, generando diversas alusiones innovadoras para definir, el amor, lo divino, lo corporal, la voz de “ella” y la de “él”, como los amantes unidos, y la naturaleza y su entorno, así como, aquellas reflexiones que retoman el pensamiento, la memoria, las teorías. Esta forma de construcción poética, el mismo Gerardo Diego, la definió en su “defensa a la poesía”:

La Poesía es a la vez abstracta y concreta. Concreta en el valor individual, calculable de la palabra idiomática —cuerpo físico en el espacio y el tiempo—. Abstracta en el sentido ideal, invaluable, humano de la palabra espiritual —cuerpo metafísico en la infinitud y en la eternidad—. De aquí la suprema dificultad de la Poesía, a un tiempo inmensa y diminuta, profunda y primorosa, amonedada e incalculable.

El poeta es a la vez un filósofo riguroso y un insaciable jugador de azar, caprichoso y antojadizo. Imaginación, inteligencia, sensibilidad (la imaginación después de todo no es otra cosa que la sensibilidad activa de la inteligencia) son sus dones contradictorios que ha de superar en un vértice, en una cima de nieve perpetua. Nieve perpetua y —claro— el volcán cordial, central calefacción en lo hondo de la vivísima, congelada blancura. Oíd al poeta Arriaza ante unos pechos yacentes.

Vos que de nieve os guarnecéis en torno,  
mientras el fuego apunta en vuestras cimas,  
volcanes del amor, nevadas pomas.

Así, como un pecho femenino se colma, se turbe el poeta, pecho solitario, pecho aislado, tal vez pecho viudo de amazona, que perdió ya, o no encontró aún su mellizo.

Empecé a comprender que mi vida es un seno de mujer

Media luna, media naranja, en busca siempre del hemisferio incógnito de la Poesía<sup>490</sup>.

La modernidad en Gerardo Diego se debe revalorar el lenguaje y su sentido a partir de una nueva forma de ver el poema y el verso y permitir que la imagen de lo insólito se manifieste como una expresión que fluye en el texto con su propia naturalidad, las reglas de discurso creadas en el poema se circunscriben al poema mismo y no a referentes ajenos a él. Gerardo Diego, crea su propio lenguaje y significado poético, como lo hizo Góngora en su época, están creando una renovación de la estructura, del decir poético y tanto la “Fábula de Equis y Zeda”, como la “Fábula del Polifemo y Galatea”, en ellas, ambos poetas están en los linderos del sentido y significado del lenguaje, uno por ingenio y agudeza, otro, por innovación, creacionismo y ultraísmo, pero ambos poetas estiran el lenguaje hasta los linderos de la significación, Góngora los contiene dentro de un habla culta y, Gerardo Diego en la creación de relaciones inauditas e impredecibles como imágenes poéticas. A continuación, se presenta el poema, en una serie de listados que hacen referencia a la idea central. la cual aparece como encabezado en cada lista:

---

<sup>490</sup> G. Diego. “Defensa de la Poesía” en *Carmen*, época 1, año 1928, abril, núm. 5. [Sin núm. pág.]

DIVINO MONARQUÍA	ELLA VINCULADA A LA ESCRITURA	ÉL	CORPORAL
Ella llevaba por vestido como un proyecto de arcángel en relieve	Del hombro al pie si línea exacta un rombo	contempla mis rodillas doloridas	Así con la mirada en lo improviso
que Dios es Dios sin colaboradoras	a su paso	iba el galán ladrándole el aviso	barajando en la mano
alas remotas	siempre buscando a ella en cuadratura	contempla el amador	que se queja al girar su arista viva
de plumas blancas casi gaviotas	Y vedla aquí equipando en jabón tierno	mis geometrías y mi sed desdeñas	y acariciando el lomo
Príncipes del azar así el tecleo en puridad de mecanografía	vedla extrayendo de su propio invierno	no olvides canjear mis contraseñas	disuelve sus dos manos en menguante
Príncipes del azar gusanos bobos	la amada que en su hipótesis estriba	no me abandones no	Si tus piernas que vencen los compases
divino	A ti la bella entre las iniciales	Yo extraeré para ti <sup>491</sup> la presuntuosa	así no estallen tus mejillas llenas
caridad ya para adorno	la más genuina en tinta verde impresa	Yo en fiel teorema de volumen rosa	Y tu inicial del más esbelto cuello
	ella vinculada a escritura	y mi deseo	que a tu tacto haces sólida la espera
	imposible y lenta cuando sales	él	corporal
	a ti envío mi amada caravana	de tí dame	pechos desaltera
	y para perseguir tu fuga en chasis	Yo inscribiré	dos suaves nalgas que al abrirse dan paso a una moneda
	Para tí el arrebató	y abandonando al humo del capricho	del sexo desconfía
	tu nombre que Pero tú voladora en tu rombo mi programa		tu huella

---

<sup>491</sup> Se respeta la acentuación original de Gerardo Diego en el pronombre personal de la 2ª forma del singular, *tí*.

TIEMPO	PENSAMIENTO - RAZONAMIENTO	NATURALEZA Y ENTORNO
Tiempo	aplicaba sus teorías	hurtan siempre relámpagos y flores
Era	si más difícil que los cuatro ases	armonizar con el clavel se atreve
mes	contempla y dime si hay otro	en dos lunas o en dos frutos
cada vez	infortunio	se abrían los espacios absolutos
cuándo	comparable al desdén y al	es azul la mano del grumete
siempre	plenilunio	por las calles que huelen a pintura
soplo de fuelle hasta	te expondré el caso de la	globos que nunca han visto las espumas
abombar las horas	mandolina	la nieve en tiras
encontrarse al salir una	hace olvidar tu nombre	y en margaritas que pacerá el chivo
mañana	pensamiento	Desde el plano sincero del diedro
de seis a siete	Y resumiendo	naturaleza y entorno
su porvenir listado en		de cedro-
subjuntivo		tangente cuando el trópico regresa
por la mañana		silencioso el resorte de sus grados
de la columna vespertina		telegrama en tu estela de venados
para pasar el rato sin arrobos		Luna en el horno tibio de aburridas
y he de esperar que el sol se		bien inflada de un gas que silba apenas
ponga en ella		Yo haré un camello del viento
		yo te daré un desierto y un oasis
		raíz
		Yo peces te traeré (entre crisantemos)
		tan diminutos que los dos lloremos
		Para tí el fruto
		de las algas y el alhelí de sálvese el que pueda
		y los gusanos de pasar el rato
		príncipes del azar en campeonato
		La cruzaré de cuerdas de violines
		se dejó resbalar por dos rieles
		Una sesión de circo se iniciaba
		en la constelación decimoctava

Al respecto de estas formas para generar expresiones poéticas, Lázaro Carreter refiriéndose a Gerardo Diego, pero también a lo poético comentó en una conferencia:

El uso del poeta no se mueve en el sistema de la lengua vulgar sino distinto. El poeta es un hombre que sabe su idioma, en mayor o menor medida que otros hablantes. Dispone de palabras y reglas para combinarlas, tiene a su alcance igual que todos vocablos como rosa, azucena, esbelto, cadena o camisa, cuenta con el imperativo *venid* para generar cierto movimiento en su interlocutor. En calidad de hablante normal creara secuencias como “un ramo de rosas y azucenas” “Un ataque de risa, un talle esbelto”, o dirá que “alguien lleva una cadena sobre la camisa”, pero el poeta Gerardo Diego toma todos esos elementos y escribe:

Venid a oír de rosas y azucenas  
la alborotada esbelta risa  
Venid a ver las rosas sin cadenas  
las azucenas en camisa

Empieza con un *venid*, que no nos va a mover de donde estamos, se refiere después a la esbelta risa de las flores, a las cadenas de las rosas y a las camisas de las azucenas, todos los elementos de esta estrofa, absolutamente todos, pertenecen al idioma común pero dichos esos versos en una situación que no sea de comunicación poética, lo menos que se podrá decir de ellos es que constituyen un discurso descabellado. Los elementos son perfectamente reconocibles pero están funcionando de un modo que no lo es. Parece que estuviéramos jugando al ajedrez con el poeta pero sin tablero, conocemos las piezas pero no reconocemos las jugadas, mueve y junta adjetivos y nombres como quiere.

Aunque el material lingüístico sea tan normal aquello no tiene sentido. Las cosas cambian si pasamos de esa lectura normal a una lectura poética y no sólo de esa estrofa sino del poema entero. El lírico nos atrae a él, en un ámbito insólito, un extraño jardín donde se ha desatado una vida frenética, dónde el ruiseñor invita al jazmín a vestirse de luto y dónde los girasoles se mezclan con las velas. El poeta un día, nos dice, se abandonó a esa locura. Mi corazón fue algún día tierno galope de corceles. Pero ahora intenta rehacer el orden perdido y quiere restituir entre otras cosas la pureza de las flores. Desea que ríen las rosas y las azucenas, con una risa suelta y alta, quiere desencadenar las rosas del jardín y que las azucenas se muestren con toda su blancura en camisa. Pero ese jardín del poema no es precisamente un jardín, sino la vida mecanizada moderna y, las flores no son exactamente flores, sino símbolos de cuanto esa vida ha alterado, el lírico quiere reintegrar el mundo a su esencia, en el territorio del poema las rosas recuperarán su acostumbrada libertad y las azucenas su hermosa desnudez. Gerardo Diego ha tenido que trasgredir las reglas del idioma, violentarlas en términos que el hablante común le resultan insólitos. Quien sólo se fije en los materiales de aquella estrofa y vea que pertenecen íntegramente al arsenal de la lengua diaria, y que las reglas de ordenación sintácticas funcionan con normalidad, sólo hay un sencillo hipérbaton, “la alborotada esbelta risa”, es lógico que interprete las anomalías del texto como usos especiales del idioma y que está en toda la poesía en potencia. Pero no es cierto que en la lengua española las flores ríen, las rosas estén encadenadas y las azucenas anden en camisa, si la lengua española es ese sistema que todos empleamos para hablar, no es verdad que nos autorice a construir tales sintagmas, que nos autorice a decir tales cosas, sin pasar por locos. Es preciso reconocer que Gerardo Diego está usando los materiales del idioma español con otras reglas que él le impone y que nosotros tenemos que aprenderlas para entenderlo. Porque las reglas que hemos aprendido inconscientemente desde niños no nos sirven. El lenguaje poético es un lenguaje que aprovecha en gran medida, los materiales del lenguaje común pero que no queda sometido a todas sus reglas; lo cual supone tanto como afirmar que es otro juego, otro lenguaje. No es tanto la trasgresión sino como la posibilidad de la trasgresión, los vocablos y las reglas son finitas. Pero ocurre que la gramática del español estándar, no tiene reglas que generen oraciones en las que figuren secuencias como: esbelta risa, azucenas en camisa, ni rosas sin cadena, por tanto; tales secuencias no pertenecen a la lengua española y un gramático no sabe que hacerse con ellas. Son la materia de la poesía, y la predicción y muestran que en el verso puede ser violadas las reglas y sus aplicaciones son impredecibles<sup>492</sup>.

---

<sup>492</sup> F. Lázaro Carreter. “El Lenguaje poético como lenguaje absoluto”, Conf. 3, 1982. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Fundación March, 2011. Cielo: Comunicación y lenguaje poéticos. [Grabación sonora] cervantesvirtual.com Esta larga cita, es un material que ha sido transcrito directamente, porque posteriormente fue editado y modificado para su publicación en F. Lázaro Carreter. *De Poética y poéticas*, 1990. p. 55-56. Y por tratarse de un comentario crítico, a la obra de Gerardo Diego, y la complejidad de su construcción poética, es la razón por la que se le ha incluido íntegramente.

Un rasgo poético, que debe ser mencionado, es que el poema en la actualidad, a pesar de todas sus propuestas no ha podido prescindir del verso, por breve o extenso que éste sea. Es decir, el verso sigue funcionando como la unidad poética mínima de un discurso poético. Actualmente, la poesía se ha convertido en una construcción de imágenes sostenidas dentro del poema; y su lectura es una invitación a buscar nuevas formas de comprender lo poético, en este rubro se encuentra la llamada poética experimental. Sin embargo; el verso no siempre estuvo circunscrito al decir poético únicamente, en los siglos de oro las obras de teatro eran escritas en verso, y la función poética queda determinada por el tipo de lectura, es decir, el poema no sólo permitía ser declamado sino también representado y en el poema no sólo se construían de imágenes, sino también de historias.

Es por esto, que una forma probable de leer el poema de Gerardo Diego también retoma estos principios poéticos de teatralidad que se encuentran en la poesía de Góngora, no sólo en las obras de teatro, sino también en su *Fábula del Polifemo*. Por lo que si se considera que ambos textos permiten una lectura, no sólo declamatoria, sino de representación teatral, en la cual, las estrofas funcionan como escenas, y que ambos textos desarrollan una historia narrativa, es posible estructurar, ambos poemas, como si fueran obras dramáticas, con lo que la lectura permite ver, cómo funciona y se entretienen, las imágenes, dentro del poema y cómo, con ellas, se genera un discurso coherente, dentro del texto mismo y cómo se construye la historia de amor en ambas fábulas.

En cuanto a las estructuras poéticas el discurso, en ambos textos, se forman a partir de varios niveles, que trabajan simultáneamente dentro del poema y que van, desde los niveles básicos de la lengua, el fónico en el que interactúan, el acento que marca el ritmo del poema y la rima, que genera la sonoridad del verso, hasta el nivel semántico, que podría prestarse a interpretaciones simbólicas o mitológicas, en el caso, de Góngora utilizó los mitos como referentes de sus versos, pero Gerardo Diego, no emplea mitos, ni símbolos, sino elementos de su propio contexto y tiempo, que como señaló Carreter, están presentes en su modernidad tecnológica y los incorpora, para confrontarlos, de manera directa, con otros elementos que no tienen un vínculo entre sí en la realidad, generando una nueva significación, tanto de la imagen como del decir poético, ya que crea nuevos sentidos que sólo funcionan dentro del discurso del poema.



Esta propuesta de lectura, completamente diferente a lo convencional permite comparar entre ambos textos tanto afinidades como divergencias, comenzando porque ambos son fábulas: *La Fábula del Polifemo* y *La Fábula de Equis y Zeda*, ambos poemas, desarrollan una historia narrativa que permite su lectura como si se tratará de obras de teatro<sup>493</sup> o historias poético dramáticas<sup>494</sup>. Al tomar cada estrofa como una escena es posible estructurar una historia, con cierta lógica dramática. Un elemento digno de reflexión, es el hecho de que ambos textos, coinciden por desarrollar, desde su perspectiva y tiempo, el tópico de “*tempus fugit*”. Esta peculiaridad críptica, quizá se deba, a que a diferencia de la poesía tradicional que establecía un puente entre lector y obra, como los poemas de amor, que buscan conmover el corazón y afecto de la amada, con Gerardo Diego, por la influencia de las vanguardias, el poema se erige como un universo autónomo e independiente de la realidad y el mundo.

Su fin, como obra de arte, es por el arte mismo y el poema es una pieza única de expresión, no es un mensaje estructurado, cuya finalidad es el transmitir ideas o pensamientos específicos, por lo que esta separación que Gerardo Diego enfatiza en el manejo del lenguaje, al romper la carga semántica convencional de las palabras, innova la expresión y crea el poema como un objeto en el mundo, único e irrepetible. Es decir; en su poema, los vocablos se transforman en otra cosa, ganan un sentido que atiende, sólo a su expresión donde radica la genialidad del trabajo poético de Gerardo Diego y con lo que incursiona en los lineamientos de la poesía moderna del siglo XX.

Un rasgo que es importante subrayar, es que en los versos de Gerardo Diego, no hay huella directa de emulación o glosa de los versos Gongorinos, haciendo de su poema uno de los más opacos al lenguaje gongorino del homenaje en *Litoral*. aunque la presencia de Góngora esté en todo el poema, pero su presencia, se da a partir de la estructura, del manejo de formas y el empleo del tópico, no de una emulación del lenguaje gongorino, por lo que; el “*tempus fugit*”, de Gerardo Diego, es el tiempo que pasa irremediamente, pero en su trayecto, se genera por un instante, un espacio fuera de la realidad, donde los amantes tienen su encuentro y es en este espacio, donde el amor crea un tiempo

---

<sup>493</sup> Entendiendo al teatro como un estilo que se sujeta a normas, reglas y cánones y que pretende ser objetivo al intentar reproducir la naturaleza del drama, con base en sus propias normas, y la fábula, por ser una historia que se narra, permite esta lectura dramática a partir de su trabajo narrativo.

<sup>494</sup> Una historia teatralizada para su creación requiere narrativamente, es decir, la obra requiere de una trama que posee, introducción, desarrollo y un desenlace. La introducción aporta los antecedentes de los personajes e historia. El desarrollo inicia con el arranque de la acción o el inicio de la historia, hay una revelación en que sabemos los alcances que el personaje principal o héroe, está dispuesto a hacer, luego se presenta el conflicto o nudo y tras el nudo, se inicia el desenlace con posibles soluciones; entre las que se encuentran: la solución posible y la solución verdadera, el clímax, catarsis, final. Se ha consultado “trama”, “idea” en E. Bentley. *La vida del drama*, 1992, p. 15-42, 102-184. Cfr. V. Ariel Rivera. *La composición dramática*, 1989. C. Cecilia Alatorre. *Análisis del drama*, 1986.

detenido y todo queda trasmutado en brazos de la pasión, del encuentro amoroso y la realidad que adopta una nueva piel, la que se genera de los besos y caricias que forman el diálogo de los amantes y, es sólo, el tiempo mismo, como verdugo monstruoso que separa a los amantes.

En cambio, para el barroco, este tópico, representará la fugacidad de lo que acontece en la vida pero que, a partir del recuerdo, toma una piel de eternidad y así, la experiencia es fugaz o instantánea, mientras el recuerdo es eterno. Ambos textos tienen como conflicto el tópico del amor, o las “cuitas de amor”, generadas por las flechas de Cupido. En Góngora, Galatea se enamora de Acis, quien es un venablo de Cupido y quien es flechado, al mirar a Galatea, por lo que le deja una ofrenda y luego Galatea, le busca y lo encuentra dormido, finalmente ambos despiertos, se reconocen como amantes y se besan, pero el Polifemo, quien a su vez, ya estaba enamorado de Galatea, espía y descubre a los amantes, lleno de celos rompe en cólera, toma un peñasco que arroja sobre Acis, quien al morir es transformado en los brazos de un río.

Ahora bien, si el *Polifemo* de Góngora fuera leído como obra de teatro, se podrían considerar las tres primeras octavas como las llamadas previas: las octavas IV y V sirven para presentar la escenografía donde se presentará la obra, las octavas VI a XII, se presenta el Polifemo, como el personaje principal de Góngora, por lo que en estas octavas se describe el carácter, personalidad, riquezas, etc. De las octavas XIII a XV se presenta Galatea, quien deslumbra con su belleza y su inaccesibilidad para cualquiera, que puede ser un elemento de revelación y que le da sentido al desenlace final como se confirma con las octavas XVI y XVII, donde; a modo de reminiscencia, cuenta una breve historia, la del amor del Polifemo por la ninfa y su rechazo. Las octavas XVIII y XIX sirven para describir a la Isla y su riqueza, que sería el escenario. Las siguientes octavas, la XX y XXI, son vitales, ya que Galatea, es adorada por los pastores como diosa (octava XXI), lo cual la iguala en condición a Polifemo, hijo de un dios, por lo cual, se crea entre ambos personajes, un antagonismo. Y finalmente la octava XXII narra los estragos que causa en los pastores el descuidar los rebaños por acudir a adorar a Galatea:

*Bala el ganado; al mísero balido,  
Nocturno el lobo de las sombras nace.  
Cébase —y fiero deja humedecido  
En sangre de una lo que la otra paze.*

En la siguiente octava, Galatea queda sola y aparece Acis en la narración, con lo que inicia el romance que abarcará desde la octava XXIII a la XLII. Es de llamar la atención que Góngora inicie la historia de amor comparándolos con Apolo y Dafne, que es otra historia de amor, no lograda, e incluso, en algunas imágenes se representa a Apolo con una corona de Laurel, como recuerdo presente de su amor frustrado. En esta inicia el arranque de la acción o triángulo amoroso y la frase de “hurta un laurel su tronco al sol ardiente” y “era Acis un venablo de Cupido”, sirven como elementos de revelación dramática y la octava XXXVI es clave para el conflicto, ya que los amantes, unidos, beben: “Lo más dulce el Amor de su veneno: bébelo Galatea, y da otro paso, por apurarle la ponzoña al vaso”, versos que remite al veneno que bebe Julieta en Shakespeare<sup>495</sup>, otra historia de amor no lograda. La octava XXVII, inicia lo que se considera el nudo dramático y la octava XXX y XXXI, descubre como toda esta historia ha sido fruto de los juegos de cupido:

*El niño dios, entonces, de la venda,  
ostentación gloriosa, alto trofeo  
quiere que al árbol de su madre sea  
el desdén hasta allí de Galatea. [...]   
Su blanco pecho de un arpón dorado*

De las octavas XLIII a LXIII, se avanza al final de la historia, la octava XLIII retorna a Polifemo y la octava XLIV, habla del temor de los amantes y su intento de huida. Polifemo confronta a los amantes (octava XLVI y XLVII) y la ninfa, no le responde: “Sorda hija del mar...” (octava XLVIII), Polifemo a su favor, dice que se ha civilizado, que se ha vuelto bueno, e incluso narra cómo ayudo a un naufrago y como su recompensa, se la ha dado a ella (octavas XLIX a LVIII). Tras sus reclamos y al ver que de nada le sirven para convencer a la ninfa para que lo ame, la historia se encamina al desenlace y de las octavas LIX a LXIII, con el desarrollo del final. En la octava LIX, el Polifemo los descubre huyendo; esta es la octava que representa la síntesis de toda la historia y que han ilustrado diferentes pintores y artistas en el tiempo. La octava LX, inicia el desenlace o primer final; los amantes huyen al mar, en la octava LXI, el Polifemo estalla en ira y un instante antes de que se salven, arroja una peña con la que asesina a Acis, octavas LXII y LXIII, que son el clímax de la obra, también la octava LXIII funciona como el final, sirve de catarsis y un muy breve descenso, vemos a Galatea deambular desconsolada y perderse, como un gran final trágico. Galatea perdió su fugaz amor y con ese asesinato, el Polifemo también perdió la posibilidad de conquistar el corazón de Galatea.

---

<sup>495</sup> Shakespeare escribe *Romeo y Julieta* en 1597 y Góngora crea el *Polifemo* en 1612.

Colocando la obra en una tragedia, en la que todos los personajes quedan dispersos y destrozados por las flechas del amor:

### LXIII

Sus miembros lastimosamente opresos  
del escollo fatal fueron apenas,  
que los pies de los árboles más gruesos  
calzó el liquido aljófaro de sus venas.  
Corriente plata al fin sus blancos huesos,  
lamiendo flores y argentando arenas,  
a Doris llega, que, con llanto pío,  
yerno lo saludó, lo aclamó río .

Continuando con esta posibilidad dramática; al revisar el poema de Gerardo Diego por estrofas. Si se considera, la I como la presentación del escenario, el ambiente, lugar y el tema del poema que es el amor. En la II hay una descripción de la amada, en que se describe la belleza del divino “ángel en relieve”; la III presenta el conflicto del amor como el tiempo implacable contra que el cual el amor debe luchar, ya que sólo poseen una breve hora, “de seis a siete”.

En la estrofa IV el amado busca, indaga por su amada; la V, genera una similitud entre Galatea que bendecida y comparada y venerada como afrodita, la amada de la fábula de Equis y Zeda, es comparada con el amor y las referencias a las espumas, su blancura como la nieve o una estatua, las flores o margaritas, que se deshojan como oráculo amoroso, cuando un amante desea saber, si es o no, correspondido y se subraya la duda, porque es una amada en subjuntivo, es decir, una amada que pertenece a la posibilidad, la probabilidad o lo hipotético, ella es tiempo de la subjetividad y lo deseable, no está en el tiempo indicativo de la realidad.

La VI el amante en adoración, observa y admira y reitera que la amada estriba en su hipótesis, en su probabilidad. En la estrofa VII, el amado confiesa por completo su amor a la amada, quien por primera vez en el poema, toma una forma corpórea, puesto que se vuelve letra impresa, cabe la hipótesis de si no es acaso a la poesía misma, a quien, Gerardo Diego está describiendo.

En la estrofa VIII, el yo poético expresa las cualidades de la amada, comparada con la música, “compás silencioso”, una alusión a la musicalidad de la poesía escrita y con el telegrama, no sólo establece las vinculaciones de modernidad en el poema, sino también representa un discurso breve, como breves son los versos; “las geometrías y las contraseñas”, que se convierten en aquellos elementos que el amado deja como prenda y signos de su propio amor. La estrofa IX, es el encuentro de los amantes, pero en esta corporeidad, el yo poético y la amada, se transforman en lo celeste, en la esquivez de la Luna. La estrofa X, son las promesas de amor que remiten a los ofrecimientos que el

Polifemo hace a Galatea, para que ceda en su amor. Y en la estrofa XI, expresa lo que el amante está dispuesto a hacer por ella. En la XII, el amado, ofrece pasión y amores, pero aquí, toman un tinte de amor noble o monárquico, ya que son príncipes, no azules, sino de azar y, en la estrofa XIII, se confirma este carácter de nobleza. En la estrofa XIV, el amado reconoce que la amada vuela y le pide que para que él pueda cantarle, deje su huella y la imagen del rombo vuelve a parecer para describirla retornando al tema marino, presente tanto en el *Polifemo*, como en las *Soledades*. La estrofa final XV, el amante finalmente se retira, se esfuma, experimenta una transformación puesto que se vuelve estrella, y se “resbala o diluirse en los rieles”, con lo que se remite a Acis, quien tras ser aplastado por el peñasco, se transforma en un río y fluye. Y como final, deja una clave como enigma del acto amoroso, “la sesión de circo que se inicia en la constelación décimo octava”.

Con esta imagen, se resume todo el poema o texto, como mágico, irreal, imaginativo como lo es el circo y celeste, eterno, inalcanzable. Esta lectura se enfatiza con el manejo de la estructura poética clásica para cada estrofa, ya que el poema, se desarrolla con la forma de sexta rima, conocida también como sextina antigua o sexta real, numeradas en romano. Todos los versos son endecasílabos y se señalan en las estrofas, las rimas y los acentos con negrita. Por lo que el poema, sintetizado a manera de esquema dramático, en que se une el Polifemo con el poema de Gerardo Diego y en el cual, cada estrofa representa una escena:

- I Escenario, ambiente, lugar y tema, amor.
- II Ella, personaje del amor. Descripción de su belleza como a Galatea.
- III Conflicto, el amor limitado por el tiempo, la pasión contra el tiempo.
- IV Personaje masculino, “Él”, del poema, enamorado en su busca de la amada como Acis.
- V Comparación de “Ella” con Venus, como Galatea es comparada también con la diosa del amor, las espumas y los referentes más inmediatos y que maneja el grupo, Afrodita o Venus.
- VI El amante en adoración, observa y admira a la amada.
- VII Confesión absoluta del amor, a esta mujer que se vuelve escritura, amor y poesía.
- VIII Amada comparada como música, como escultura geométrica, como celadora del secreto canjea contraseñas.
- IX Y continua la adoración pero se vuelve más corporal, aun cuando adoren lo celeste, a la luna y a su esquivez.
- X Promesas de amor, prendas que hacen eco a lo que el Polifemo ofrece a Galatea en su zurrón.
- XI Lo que el amante está dispuesto a hacer por ella.
- XII El amado ofrece su pasión.
- XIII Los amantes se entregan al amor, se gozan y divierten, pero sólo por una efímera hora.
- XIV La amada, un ser con alas, continua con su declaración de amor que es perenne y deja su huella en un rombo.
- XV Y como final trágico, el amado, tras ofrendar sus promesas de amor, se retira, se resbala, se vuelve humo y estrella. Este resbalar como un fluir remite al trágico fin de Acis convertido en río.

Una pista sobre el título del poema de “Equis”, posiblemente se encuentre en el comentario que Alberti recoge en su *Arboleda perdida*, con el cual, hace referencia a su correspondencia con Bergamín:

De X a X, firmábamos aquel epistolario lírico, en el que sobretodo relucía nuestra amistad durante más de medio siglo. Así lo decía Bergamín en una de aquellas epístolas: Equis soy... Equis eres... Equis fuimos.... Y somos, de repente, dos equis juntas como el siglo XX<sup>496</sup>.

Retornando, el desarrollo dramático o trama de ambos poemas, se puede ver que en ambas fábulas, hay entrecruzamientos y similitudes, sin que se dé, por parte de Gerardo Diego, un glosado o emulación transparente con los versos de Góngora, la “fábula de Equis y Zeda”, el amor se presenta como una historia de conocimiento, encuentro y partida. Es fugaz, veloz, como el tiempo que vuela. En ambos poemas, se reproduce la similitud de vida y festejo, se celebra el amor efímero, un solo encuentro, donde los amantes se ven atraídos, uno al otro, y este único encuentro amoroso subraya la fugacidad de un amor que termina en una tragedia por los celos del Polifemo en Góngora y por el tiempo que pasa en Gerardo Diego. Tal y como, vaticina el poema gongorino: “que se nos va la vida” y, finalmente, ambos textos relacionados por esta fugacidad del momento, dentro de ellos, el recuerdo permanece eterno gracias a la memoria. Galatea deambula pero recuerda a Acis y en el texto de Gerardo Diego, el recuerdo queda vivo en la escritura, a pesar de la separación final de los amantes. Y el amor, se revela así; como un deseo, por aprovechar un instante intenso, que lucha contra su efímera fugacidad. Ambos poemas son las fábulas del amor que se encuentra y parte, porque el amor es en sí mismo por el encuentro y la entrega de los amantes y sólo puede ser perpetuo, a partir de la memoria, por ello, es vital narrar este encuentro y desencuentro, en ambas historias, la “*Fábula del Polifemo*” y la “*Fábula de Equis y Zeda*”.

Por lo que, el amor se muestra, como un hilo fino, que revela la unión entre la concepción y su cosmogonía, tanto en el mundo clásico con los mitos y en la poesía de Góngora, está presente, esta eterna fugacidad y por ello; Gerardo Diego, al retomar el tema del amor gongorino y revalorar las imágenes poéticas barrocas, no sólo retoma un valor estético de un poeta barroco, sino que se hace heredero, como toda la generación del 27, de una larga y sólida tradición poética, que va desde el mundo clásico, a su propio tiempo y con lo que se colocan en un contrapunto de la vanguardia, pues al unir sus ideales poéticos a la tradición que representa Góngora, retan el espíritu de innovación, y navegan a contracorriente y al emular algunas de las formas o estructuras poéticas gongorinas,

---

<sup>496</sup> R. Alberti. *Prosa II. Memorias*, 2009. p. 413

emplearlas, a manera de andamiaje poético hacen de sus textos de homenaje una propuesta poética retadora tanto para la academia y la tradición como para la vanguardia.

Góngora fue acusado de cometer osadías poéticas, al depurar y descartar, la descripción o alusión directa al mito y generó así un giro de expresión para crear una nueva mención construida a partir de la imagen y no de la anécdota o el personaje mitológico, algo que también busca recrear Gerardo Diego en su poema al generar una cosmogonía que habita en los linderos del texto. De esta manera confronta la expresión tradicional para nombrar desde lo inaudito, por lo que es importante marcar el referente tradicional como punto de partida, considerar la comprensión del amor, del mundo antiguo que es el que retoma Góngora.

Para los barrocos, la representación será fundamental dentro del discurso y en ella, subsistirán diferentes interpretaciones del mismo hecho, armonizadas y equilibradas en una totalidad unida de forma armónica por los contrarios, es decir; los autores del barroco, no sólo tratan el problema de la belleza desde el ángulo clásico y renacentista, como expresión de la armonía, de lo sensible. Los barrocos dan un paso más allá y consideran, dentro de su obra, a la contraparte, comprenden que lo aparentemente desarmónico o la fealdad, juegan un papel íntimamente relacionado con la belleza, y es gracias al contrapunto, que la belleza puede brillar, ya que lo grotesco le permite a lo armónico un equilibrio.

Por lo que para expresar un discurso de lo bello hay que enfrentarse y describir a la fealdad. Góngora incluso avanza más allá de los límites y juega con el intercambio de estas imágenes y aquí, la mirada se vuelve fundamental para comprender todo este discurso barroco de juegos de ingenio y agudeza. El Polifemo asesina a Acis, no por ser la expresión de lo bello, sino porque ha admirado, ha tocado con su mirada a Galatea y además ha generado con ella, una unión que se expresa con el beso de los amantes y donde las miradas cambian, Galatea mira a Acis dormido y se enamora de la contemplación que tiene, Acis observa también a Galatea dormida y se enamora mientras la contempla, cuando los amantes se descubren despiertos, el amor ya se ha consumado por las miradas de ambos y sólo falta sellar el pacto amoroso con un beso.

En cambio, el Polifemo, no logra mirar a Galatea, ya que ella, esquivando las miradas del Polifemo, no se le muestra, es decir no está visible para él y aun así; el Polifemo que la intuye y la corteja con ofrendas, se duele cuando logra, a través de la mirada, descubrir a los amantes, por ello, dolido de su amor y confrontado, por no ser parte de la mirada de Galatea, toma un peñasco y destruye lo que Galatea ha mirado y Acis, es arrasado por los celos, para transformarse, por un don de la naturaleza en un río.

Gerardo Diego, se hace heredero de esta tradición, al emular la fábula gongorina y establece un vínculo con esta herencia mitológica por la mirada, que también se encuentra presente en su “fábula de Equis y Zeda” por la emulación del discurso amoroso del Polifemo, aunque Gerardo Diego, genera un giro que actualiza el amor, a su época, es decir, a principios del siglo XX describe como forma inicial del enamoramiento, a la mirada, el amor no puede ser concebido, sin este primer atisbo de la mirada, y su poema inicia afirmando que el amor nace y que los amadores, “hurtan los relámpagos”, son estos relámpagos fulminantes, que se pueden comprender, como la mirada de lo bello, que genera en quien observa el nacimiento del amor. La segunda estrofa describe la belleza del ser amado, un “arcángel en relieve”. Para señalar: “así con la mirada en lo improviso, / iba el galán ladrándole el aviso / de plumas blancas casi gaviotas”; estos versos hacen, precisamente, alusión a la mirada como el equivalente al flechazo de los venablos de Cupido, es decir; confirma que el amor parte de la mirada y posteriormente genera una persecución, y así como Polifemo persigue a Galatea o, Apolo persigue a Dafne, aquí el amante que ha mirado, persigue, ladra, queriendo alcanzar a la amada. Y después, el amante, cuando al fin encuentra a la amada, la contempla:

Y vedla aquí equipando en jabón tierno  
globos que nunca han visto las espumas  
vedla extrayendo de su propio invierno  
la nieve en tiras la pasión en sumas  
[...] contempla el amador -nivel de cedro-  
la amada que en su hipótesis estriba  
y acariciando el lomo del instante  
disuelve sus dos manos en menguante

Una vez que se ha logrado la unión de los amantes, a partir de la mirada, el amante, que ya ha cazado a su amada con la mirada, le enuncia o confiesa el amor y como el Polifemo, le hace una ofrenda, ya que el amante envía una caravana larga como el amor por la mañana. El amante, le confiesa que hay



contraseñas y le pide a la amada, que a su vez lo contemple. Es decir; este juego del mirar presente en el Polifemo, también se encuentra presente a manera de emulación en la “Fábula de Equis y Zeda”:

contempla mis rodillas doloridas  
así no estallen tus mejillas llenas  
contempla y dime si hay otro infortunio  
comparable al desdén y al plenilunio

El amado, continúa ofreciendo su amor, su espera, que se transforma en sólida, al contacto con la amada, y se convertirá en un todo íntegro, ya que une para ella, los contrarios, el desierto y el oasis, como se unen los opuestos en el discurso barroco:

Y tu inicial del más esbelto cuello  
que a tu tacto haces sólida la espera  
no me abandones no Yo haré un camello  
del viento que en tus pechos desaltera  
y para perseguir tu fuga en chasis  
yo te daré un desierto y un oasis

La unión de los amantes, así se vuelve comunión, no por el beso, sino por las miradas que se convierten, en llanto o expresión del alma unida, y una vez que el llanto ha brotado, la entrega se consume y es precisamente, este llanto, lo que permite comprender como el discurso de la belleza tangible y la intangible, se unen en una sola expresión, como un todo. Y es hasta que se da la fusión de las almas de los amantes, que entonces, puede existir el encuentro de los labios o los cuerpos:

Yo peces te traeré (entre crisantemos)  
tan diminutos que los dos lloremos  
Para tí el fruto de dos suaves nalgas  
que al abrirse dan paso a una moneda  
Para tí el arrebato de las algas  
y el alhelí de sálvese el que pueda  
y los gusanos de pasar el rato  
príncipes del azar en campeonato  
Príncipes del azar Así el tecleo  
en puridad de mecanografía  
hace olvidar tu nombre y mi deseo  
tu nombre que del sexo desconfía  
Príncipes del azar gusanos bobos  
para pasar el rato sin arrobos

Una vez alcanzada la unión con la amada, el amante promete, no olvidar y se marcha, diluyéndose, evaporándose, como un sueño, como el humo, como nada.

y he de esperar que el sol se ponga en ella  
Yo inscribiré en tu rombo mi programa  
conocido del mar desde que ama»  
Y resumiendo el amador su dicho  
recogió los suspiros redondeles  
y abandonando al humo del capricho  
se dejó resbalar por dos rieles  
Una sesión de circo se iniciaba  
en la constelación decimoctava.

Y así, el poema de Gerardo Diego, construido, como un juego de imágenes de poesía pura que hacen alusión a una historia de amor, que concluye de forma terrible, ya que al igual que el Polifemo, los amantes se ven separados por algo fatal que entre ellos se interpone, y aun cuando la construcción de Gerardo Diego no alcanza los vuelos poéticos del barroco, ni pretende recrearlos, lo extraordinario de esta lectura es como a partir de un elemento dado, como es la mirada, Gerardo Diego, construye y cimienta su historia, no sólo a imitación de Góngora, sino con ella, genera un vínculo casi intangible con la tradición clásica y barroca, pero expresado con un lenguaje de vanguardia y de poesía pura. Y, aun cuando sus trazos poéticos, son aparentemente más simples comparados con la carga significación mitológica que tiene el verso gongorino en Gerardo Diego, la expresión se vuelve más libre pero, no por ello, significa que no lleva en su interior, un pasado clásico.

Como se ha analizado, existen en ambos poemas, elementos que se pueden vincular como es la construcción del amor, a partir de la mirada y, como el amante es transformado por la contemplación. Ambos poemas se desarrollan en un espacio abierto, en el Polifemo es la isla donde habita Galatea y, en la “Fábula de Equis y Zeda”, es la ciudad, que sirve como paraje emblemático, y en ambas historias tanto los amantes se descubren con la mirada, como existe un asecho, en Góngora el Polifemo asecha y en Gerardo Diego, es el tiempo. Gerardo Diego, crea otra forma de unión a partir de las lágrimas, símbolo directo de lo que hay en el alma, es decir; en esta unión de llanto, Gerardo Diego ha unido, no con la unión del beso, sino con las lágrimas, la belleza sensible con la belleza intangible, aquella que es interna y del alma, es a partir de esta unión que entonces la comunión de los cuerpos puede ser dada, Galatea, también llora ante la separación del amado y mientras es el Polifemo quien destruye la unión de los amantes, en Gerardo Diego es el tiempo y la ciudad misma, la que al final, a pesar de las promesas de amor, separa a los amantes como una monstruosidad intangible. Y ambos quedan diluidos, Gerardo Diego describe como el amante se resbala por los rieles,

un elemento metálico y este resbalar es una alusión a la fluidez con la cual, Acis es transformado en un río, que fluye, y se desliza. Por todos estos elementos, se puede concluir; que al generar un proceso de imitación y recreación desde un nuevo decir, Gerardo Diego se ha compenetrado con Góngora y al hacerlo, también lo ha hecho con la tradición clásica y con los principios de unidad, sostenidos en la antigüedad para el desarrollo dramático y con los principios de armonía propuestos por Góngora y los autores del barroco español. Esta unión les dará, no sólo en Gerardo Diego, sino en todos los poetas de la generación del 27 una extraordinaria base y punto de partida para alcanzar logros poéticos, que de otra forma, muy probablemente hubieran sido casi imposibles.

Es precisamente con la imagen poética, la poesía pura y, la búsqueda poética, lo que movió la forma de escribir para dar un giro en la expresión, sin pasar por alto que esta búsqueda del decir poético, de la mención poética, no es una reflexión de los poetas modernos, ni es original de los poetas de vanguardia del siglo XX. Esta presente en Góngora y es una búsqueda de los poetas de todos los tiempos, es el problema primigenio de la enunciación y con ello; el problema de la “imagen poética”, que trastoca a la poesía y la convierte en el punto de ebullición, dónde nace el lenguaje y sus significados, cada época da su propia interpretación del “decir poético”, por ello, para finalizar la lectura, dejamos las palabras del propio Gerardo Diego, al respecto de su propio trabajo poético:

Crear lo que no vimos dicen que es la Fe. Crear lo que no veremos: esto es la Poesía. Fe por parte nuestra, Poesía por parte de ella, y como único puente posible, el poema que empieza en nosotros, y no sabemos dónde termina. Pero sí a dónde va. Y esta sola orientación, esta sola imantación le basta a su equilibrio sucesivo e incesante. Pero no penséis que soy un místico de la Poesía —un poeta místico, eso sí me gustaría serlo—. Por lo mismo que la Poesía es imposible, habrá que agotar todas las posibilidades en el poema. Nada de misterios. Todo conocido, todo sopesado y perfectamente material, materialmente perfecto. Bucear primero en las submarinas aguas de la gracia oceánica, creer en lo inesperado, aceptar pasivamente la divina y azarosa dádiva, cumplir a ojos cerrados el venerable destino —el «destino» del poeta romántico— y una vez en nuestras manos los gratuitos, los reimágicos juguetes, jugar con ellos. Jugar con ellos a la vista del público, y ¡ay! en secreto y sin que nadie se entere, romperlos y mancharlos para ver qué tienen dentro y aprenderles las trampas y sorpresas.

Qué delicioso, qué perverso, qué logomáquico careo urdimos, incitamos entre las inocentes imágenes materiales vislumbradas de Poesía lejana, de luna distante y escondida. Y qué placer incomparable el ver fulgir las primeras chispas de materia poética, al choque o a la caricia de los volúmenes atraillados. Como una conversación imposible entre un holandés, un chino, un español, un árabe, etcétera, así de asombradas, de iluminadas se cuentan secretos las palabras venidas a cobijarse bajo el mismo techo celeste, por el divino capricho inteligente del poeta. Dejadle. Dejadle que sueñe y que juegue —un juego muy serio, con lágrimas y regocijos infinitamente profundos— que juegue y que sueñe entregado a su alquimia de elementales poéticos. Cada día un nuevo metal, un nuevo cuerpo simple es descubierto o cree que es descubierto. Cree y crea. El poema perfecto y la Poesía imposible<sup>497</sup>.

---

<sup>497</sup> G. Diego. “Defensa de la Poesía”, fechado Sevilla, diciembre de 1927 y publicado en *Revista Carmen*. Época 1, año 1928. Abril, número 5. sin página.

**CONCLUSIONES**

**ANEXO**

**BLOG : Escollos Poéticos Gongorino**

**BIBLIOGRAFÍA**



## CONCLUSIONES PRIMERA PARTE / ATISBOS

*Viva pues Góngora, puesto que así los otros  
Con desdén le ignoraron, menosprecio  
Tras el cual aparece su palabra encendida  
Como estrella perdida en lo hondo de la noche,  
Como metal insomne en las entrañas de la tierra.  
Cernuda*

*Hablar de la generación del 27 y la vanguardia es como  
vaciar el mar con una cuchara...*

*Anthony l. Geist*

### I.1 HOMENAJE, GONGORISMO 1927, ANDAMIAJE POÉTICO DEL ESPÍRITU.

Al Gongorismo hay que comprenderlo como una vanguardia y, una contravanguardia. Fue vanguardia por las maneras de defensa de Góngora de formas beligerantes, similares a las vanguardias de principios del siglo XX en sus actos de ruptura con la tradición, pero al mismo tiempo, fue antivanguardia, porque no desecharon el pasado, sino que rescataron del olvido a Luis de Góngora y lo colocaron dentro del canon literario considerándolo un poeta moderno y contemporáneo a ellos, por esto, Alberti afirmó: “Éramos vanguardistas de la tradición<sup>498</sup>”, y esta sola frase contradictoria en sí misma establece claramente cómo fue que los poetas del 27 retomaron a Góngora desde su modernidad y al mismo tiempo, se asumieron a contracorriente de otros ideales de vanguardia que pugnaban por abolir el pasado, por esta contradicción, la generación del 27 hizo del gongorismo una verdadera vanguardia y contravanguardia simultáneamente, de ahí, la complejidad para interpretar el espíritu poético que se manifestó durante el homenaje de 1927.

La poesía de Góngora fue el modelo a seguir, el cual se entendió como el manejo de metros, formas y estructuras poéticas usadas en el barroco por Góngora, sobre todo, la silva que ha cimentado los principios de los poemas de largo aliento en la literatura hispánica del siglo XX, así como la alusión a los términos oscuro, aves, luz y el empleo de algunos vocablos gongorinos tomados de sus poemas de largo aliento, sobretodo, en las *Soledades*, por haber sido la obra más polémica del poeta barroco y por lo cual, la retoman a manera de revancha poética desde diferentes interpretaciones y formas y que cada poeta aplicó en sus poemas de homenaje, publicados en *Litoral* 5-7. El gongorismo también representó una bifurcación de ideales estéticos. Por un lado, Góngora, al escribir en su momento histórico, acude a los postulados del *Ingenio y la agudeza*, que eran los ideales del barroco y recurriendo al empleo de claroscuros, al narrar los mitos ovidianos, a partir de la imagen que se genera por

---

<sup>498</sup> P. Cervilla. “Alberti, Éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie” en *ABC-Cultura*, Jueves 13 diciembre de 1990, Madrid. p. 58. abc.es

atributos en los mitos pero sin aludirlos de forma directa, es decir; para hablar de la leyenda de Diana la cazadora, Góngora no habla de la diosa, ni nombra a Diana, sino hace referencia a sus atributos que son la caza y la castidad como en el verso 8 del soneto 37 “del Europa la casta cazadora”. Al entretener el discurso, a partir de imágenes, creo un lenguaje emblemático al que sus propios contemporáneos criticaron, pero que los poetas de la generación del 27 lo leyeron y elogiaron porque lo interpretaron desde las imágenes y no tanto por su referente mitológico, simbólico, emblemático, que son ejemplos de un extraordinario arte de ingenio y agudeza. Sino que los lectores de la generación del 27 extrapolaban a Góngora al siglo XX y estos versos fueron leídos como verdaderas construcciones poéticas de la imagen por la imagen misma y, los tomaron como ejemplos arquetípicos de los ideales de la poesía pura, la que proponía eliminar del poema toda emoción y elementos innecesarios, como afirmaba Guillén: “poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía”.

Leyeron las imágenes de Góngora y sus trabajos de artificio y agudeza, ejemplos de uniones inauditas, donde la imagen genera su propio referente y sentido en el mundo, a la manera que el surrealismo proponía y leyeron los versos gongorinos a modo de un torrente de imágenes que fluyen libres para ser interpretadas desde la mirada de los ismos. Retomaron el hipérbaton gongorino desde un cambio de estructura discursiva que modificó por completo la mención poética, de la cual, eliminaron todo lo innecesario: signos, nexos y pusieron un cuidadoso interés en la generación de metáforas como una verdadera herramienta para la construcción de sentidos poéticos. De esta forma el gongorismo revalorizó a Góngora elevándolo a ser el modelo tamizado por los ideales de la poesía pura y otros ismos de vanguardia, estableciendo así, una estructura y modelos de formas clásicas al que incorporaron un decir poético moderno, según la afinidad, sensibilidad e imaginación de cada poeta de la generación del 27. El gongorismo, además jugó un papel de contravanguardia e identidad poética porque en lugar de abolir el pasado, hurgo en él, para revalorizar a un poeta denostado por la crítica y colocarlo como el gran modelo de riqueza e innovación poética y, sus construcciones representaron un reto para la imaginación y la inteligencia, por ello, Lorca afirmaba que:

...a Góngora no hay que leerlo sino estudiarlo [...] En Góngora hay una nativa necesidad de belleza nueva que le lleva a un nuevo modelado del idioma. Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar metáforas y piensa sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes<sup>499</sup>.

---

<sup>499</sup> F. García Lorca. Conferencias I, 1984. p. 97.

## I.2 LA GENERACIÓN DEL 27, UNA FRATERNIDAD POÉTICO-ARTÍSTICA.



Con el homenaje celebrado el 15 de diciembre de 1927, se acuña el nombre que les dota de una identidad de grupo, además de ser el único elemento real que poseen en común todos ellos, y por lo que Dámaso aclaró que salvo por el homenaje:

Su generación no se alza contra nada, ni está motivada por una catástrofe nacional, ni se rompe literariamente con nada, ni hubo caudillaje, ni existe comunidad de técnica o de inspiración. [-y a renglón seguido, afirma-] “que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que se entiende por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externo”<sup>500</sup>.

Este compañerismo, coetaneidad lo que hace es describir a una fraternidad, que podríamos considerar poético-artística. Los poetas que han trascendido por su calidad y oficio, se encuentran en el centro que rige a toda esta fraternidad artística. La crítica menciona a diez miembros: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Emilio Prados y Pedro Salinas. La imagen que es histórica y representativa de la generación, tomada en el Ateneo de Sevilla en el homenaje a Góngora, arroja otros datos, que son importantes considerar para comprender los niveles dentro de la fraternidad, pues aparecen de izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. En el centro aparecen retratados: José María Romero Martínez (presidente de la sección de Literatura del Ateneo de Sevilla y que en algunas antologías y sitios de internet se le confunde con el poeta José María Platero quién murió en 1926) y Manuel Blasco Garzón (presidente del Ateneo de Sevilla).

---

<sup>500</sup> D. Alonso. *Lenguaje y Poesía*, p.168, tomado de M. Cifo González. *Antología poética de la generación del 27*, 2005, p. 316.



No aparecen en la foto: Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Prados y Salinas y en cambio se encuentran retratados: Bergamín, Chabás y Bacarisse, a quienes la crítica literaria ha dejado en un segundo lugar. En la foto de esta fraternidad faltan artistas, pintores, músicos y escritores que también participaron del homenaje de diversas formas y que tuvieron fuertes nexos de amistad con el grupo central del 27 como: Dalí, Picasso, Manuel de Falla, Moreno Villa, incluso Miguel Hernández, que entre otros artistas, permiten comprender que si el nombre acuñado que les da identidad en la literatura es el de la generación del 27. Hay que visualizarlos como una fraternidad cuyo grupo central está conformado por diez poetas de talento y trayectoria, al que se suman creadores que con su sensibilidad determinaron el cauce del arte en lengua española y expresiones artísticas en el siglo XX. Todos ellos conforman esta fraternidad cuya obra y trayectoria no culmina con Góngora, sino que el homenaje fue únicamente el punto de salida, como acertadamente señala Arturo Souto, sobre los miembros centrales de esta fraternidad:

Antes de la guerra, América estaba ya presente en la generación del 27. Amistades americanas, influencias recíprocas, afinidades. Varios han viajado a América. Más tarde, debido a la guerra, el grupo de poetas del 27, casi por entero, tendrá la experiencia directa del Nuevo Mundo. De quienes cita Dámaso Alonso, en un ensayo bien conocido, como “núcleo” generacional del 27, casi todos han estado en América. De doce nombres, once viajaban hacia América antes o después de la guerra. Salinas, Jorge Guillén, Diego, Bergamín, Lorca, Juan Chabás, el propio Dámaso Alonso, Prados, Alberti, Cernuda, Altolaguirre. Sólo Aleixandre, recluso en su departamento de Madrid, no vino a América. Y pido disculpas por no resistirme a unos datos más o menos aritméticos. Los que sí vinieron representan el noventa y uno por ciento. Salinas, el mayor en edad del grupo, llega al continente americano a los cuarenta y cuatro años, y en él vive quince. El más joven: Altolaguirre, viene a los treinta y siete y pasa dieciséis en estas tierras. Jorge Guillén y Juan Larrea más de treinta. Prados, veintitrés; Garfías, veintiocho; Alberti, veinticuatro. Entre todos, una media de más de veinte años de vida americana. Y en este lado del Atlántico mueren y están, como se sabe, Salinas, Prados, Cernuda. Si el núcleo consignado por Dámaso Alonso precisamente en 1927, cuando el homenaje de Góngora, se le añaden otros poetas afines o íntimamente relacionados con la generación, la lista resulta impresionante: León Felipe, Moreno Villa, Larrea, Domenchina, Garfías, Concha Méndez, Ernestina Champourcin, Gil Albert. Pero todo esto no es en último término lo más importante. Nuestro propósito debe consistir en señalar lo que haya de América en su obra. Tan discutido ha sido el problema de la existencia y condiciones de las generaciones literarias, que, como en el cuento de Balzac, llega a convertirse en un chafarrinón de retoques y borrones. Se tiende a olvidar, por ejemplo, que una generación literaria no es sino la fotografía instantánea de un momento en su vida literaria asociarlos con la deshumanización del arte, la poesía pura, la imaginería, Góngora, los cancioneros de la baja Edad Media... y todo ello es verdad; pero también lo es que las cosas cambian. Hay una muy larga etapa de trayectoria de estos poetas, quizás la más fecunda, para mí la más profunda y definitiva, que con propiedad se puede llamar americana. Una suposición algo bizantina, pero me atrevo a pensar que sin América no se explicaría la mitad de su obra<sup>501</sup>.

---

<sup>501</sup> A. Souto “América en los poetas del 27” en E. Hülsz Piccone, *Más allá de Litoral*, 1994. p. 22-23

Por todo esto, al comprender a la generación del 27, a manera de una fraternidad poético artística, no sólo entendemos la importancia de su presencia en Latinoamérica y el punto de origen que representó el homenaje en Sevilla a Góngora en diciembre de 1927 que subraya los extraordinarios vínculos de amistad que mantuvieron a lo largo de su vida y cuya evidencia se encuentra en la copiosa correspondencia que hubo entre ellos, también se observa la trayectoria estética y poética que desarrollaron en su obra posterior y la fuerte huella que dejó Góngora en muchas obras de esta fraternidad poético artística.

### 1.3 LITORAL, (1.627-1.927), UNA EFÍMERA LEVEDAD DE PERENNIDAD POÉTICA.

A pesar de su brevedad, pues sólo se editaron 9 números en su primera época, sencilla pero cuidada, esta edición con guardas en color azul marino dejó una profunda huella en la literatura del siglo XX y es el vestigio documental del nacimiento de la generación del 27 además de ser el principio de las trayectorias literarias de muchos de ellos. Su número triple 5,6,7, es el documento histórico que permite conocer los primeros vínculos entre Góngora y la generación del 27. La revista *Carmen y Lola*, complementan este vestigio documental al reseñar el homenaje.

El número triple de homenaje de *Litoral* de 1927, por un lado abre una paradoja, ya que dos miembros irrefutables y centrales de la generación del 27, Dámaso Alonso y Pedro Salinas, no publicaron texto alguno en el número conmemorativo de *Litoral*. Pero sirve de referencia para los grupos que giraron en torno al núcleo de la generación y que conforman la fraternidad poética y artística. En este número se editan poetas que la crítica ha dejado en un segundo término y de los que se debería hacerse un estudio más cuidadoso para valorar su obra y vinculación con la poesía gongorina, ellos son: José Bergamín, Rogelio Buendía, Eugenio Frutos, José María Hinojosa, Juan Larrea, José Moreno Villa, José María Quiroga Plá, Joaquín Romero y Murube.

También aparecen entre sus páginas artistas que deberían ser considerados parte irrefutable de esta fraternidad y que ni siquiera son nombrados por la crítica al hacer referencia a la generación del 27, por ser artistas de otras áreas y no literatos. Es decir; la crítica no contempla como miembros de la generación del 27 a quienes ilustraron la edición: Boreas, Cossío, Salvador Dalí, Benjamín Fenosa, Manolo Huguet, Ángeles Ortiz, Palencia, Peinado, Picasso, Gregorio Prieto, Togores, Uzelay, Moreno Villa y Viñes. Ni se incluye a Manuel de Falla, quien colabora con unos breves compases de una composición musical a un Soneto de Góngora. Sin embargo, en antologías e historias literarias aparecen miembros de la generación del 98 como asiduos colaboradores de la generación del 27,

sobretudo Juan Ramón Jiménez, profesor de la mayoría de los poetas de la generación del 27 en la Residencia de Estudiantes y, omitiendo por completo, el hecho de que precisamente el homenaje gongorino fue lo que generó un distanciamiento entre la generación del 27 y Juan Ramón.

La crítica también suele incluir a otros poetas coetáneos pero que no participaron del homenaje, como Miguel Hernández<sup>502</sup> o Juan Gil Albert<sup>503</sup>, a quien en recientes fechas se ha propugnado por incluirlo. La lista es larga y con el tiempo ha ido incluyendo en sí misma a poetas y escritores de la primera mitad del siglo XX, aun cuando no participaron del homenaje en Sevilla en diciembre de 1927, tampoco publicaron en el número de homenaje de *Litoral*, ni sus nombres están en las reseñas de la revista *Lola* o *Carmen* de este homenaje, y aunque participaron y tuvieron actividad en revistas y actos culturales de la época e incluso muchos fueron amigos de los miembros de la generación del 27, lo correcto sería no incluirlos en la generación porque no participaron de las celebraciones gongorinas aunque sí se les debe otorgar el lugar que merecen como miembros de la edad de plata, término que agrupa a los poetas de la generación del 98, la del 27 y la del 36 que por su calidad literaria pueden ser un símil de la edad de oro que agrupa a los poetas del renacimiento y el barroco español. Por lo cual, *Litoral*, a pesar de su efímera presencia, debe ser valorada como una verdadera piedra angular en la que los poetas de la generación del 27 iniciaron su trayectoria poética, su vínculo de fraternidad y ser considerada la referencia irrefutable en los estudios literarios para determinar quién pertenece y quién no a la generación del 27, además de conformar el vestigio impreso de los primeros pasos poéticos donde quedaron las huellas de las afinidades estéticas, propuestas creativas y sus primeras vinculaciones a lo Gongorino.



<sup>502</sup> La lista de autores considerados como la generación del 27, aparecen en la historia de la generación de la residencia de estudiantes y abarca a muchos más escritores y poetas de los que participaron del homenaje gongorino que es el acto que los identifica y define: <http://generaciondel27.com/generacion-del-27/historia>

<sup>503</sup> R. Llorente "El mundo de las letras reivindica a Gil-Albert como autor del 27 y proyecta su legado" en *El País*, *Cultura*. 9 noviembre 2004. Hemeroteca digital: [elpais.com](http://elpais.com)

## CONCLUSIONES SEGUNDA PARTE / VENABLOS DE CUPIDO

*El ejemplo de Góngora no esterilizó a nadie. Por el contrario, nuestra generación en pleno salió aún más potente y perfilada de aquella necesaria batalla reivindicadora.*

Rafael Alberti

*Es muy difícil que nos imaginemos hoy lo que la poesía fue en sus primeros momentos: canto, recitación, cosa lanzada a la gente con la plasticidad de la palabra. Hoy la poesía sólo se propone, sólo se ofrece desde los libros, callada y orgullosa.*

Pedro Salinas

Todo inicio poético parte de una emulación. El poeta, como recurso creativo, copia ritmos, metros, formas de versificación y construye a partir de la imitación, otro texto que emula el modelo. Esta *imitatio*, no es un plagio o copia exacta, sino un retomar, un glosar que gira el sentido para generar otro texto, parafrasear algo similar pero creando un discurso diferente, la palabra se trastoca por una invención propia del poeta que emula a partir de lo que retoma pero que lo modifica al aportar sus propios juegos de imaginación. Y si además, se considera que la única y verdadera evidencia de un poeta son sus versos que se pueden considerar como una huella de su alma poética, estos versos se convierten en revelación y descubrimiento de las lecturas, afinidades y el espíritu del poeta y sus vinculaciones con otros poetas e incluso de sus ideas y las palabras que definen su estilo o sus obsesiones.

De esta forma, la imitación y la invención, son inseparables del acto poético, ya que en ellas, hay una referencia de un poema primigenio, pero también es un poema original, puesto que hay creación y recreación, se da una imitación, pero a manera de emulación que no es una copia porque también hay innovación y creación original que parte del poeta que imita, es decir, hay un proceso de semejanza en que se retoma algo de la obra imitada o modelo, al que el poeta añade algo original y propio, por lo que no es una copia exacta, ni algo absolutamente nuevo, es una *mimesis* en la que también el poeta propone al tiempo que emula; es decir, hay un proceso poético tanto de *imitatio* como de *inventio*:

En la época del año florida en la que el cielo se serena  
y se pinta de múltiples colores el regazo de la tierra,  
cuando puso en fuga a las estrellas el nuncio de la Aurora  
abandonó el sueño los ojos de Filis y Flora<sup>504</sup>.

---

<sup>504</sup> Canto "Filis y Flora" en E. Montero Cartelle, *Carmina Burana. Los poemas de Amor*, 2001. p. 153

Estos versos pertenecen a uno de los cantos del *Carmina Burana* Medieval, cuya vinculación al discurso gongorino debe ser revisado con más cuidado, ya que la similitud que se presenta con los versos iniciales de las *Soledades*, es muy alto, al grado de poder considerar que se puede tratar de una emulación de Góngora a los cantos populares medievales:

Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
(media luna las armas de su frente,  
y el Sol todos los rayos de su pelo),  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro pace estrellas<sup>505</sup>

¿coincidencia o emulación de Góngora? Y que, Alberti, a su vez, emula a Góngora en los versos de su *Soledad Tercera*, al emplear el término mentidos y céfiros, casi como una alusión sonora a zafiros con lo que hace una *imitatio e inventio* de Góngora:

contornos de los céfiros vestidos,  
conduce, vigilante,  
por entre los mentidos  
de las vírgenes selvas gladiadores<sup>506</sup>

Otro ejemplo, del proceso de *imitatio - inventio*, con la alusión a “nuncio de la Aurora”, o el anuncio del amanecer, está en que Góngora mantiene la idea al unir al nuncio y el sol:

Cuál dellos las pendientes sumas graves  
de negras baja, de crestadas aves,  
cuyo lascivo esposo vigilante  
doméstico es del Sol nuncio canoro,  
y de coral barbado, no de oro  
ciñe, sino de púrpura, turbante<sup>507</sup>.

Por esto, al entender la referencia se va creando una construcción poética, ya sea por imitación o por invención del pensamiento poético, determinando qué se toma, qué se aporta, qué es nuevo, qué se imita, respuestas que no siempre son del todo claras y por lo que, con un poco de intuición al indagar en estas dudas, es posible descubrir cómo se genera el pensamiento poético que alude al discurso desde una transparencia confrontada con la opacidad. Es decir, a mayor transparencia con el modelo imitado, es mayor la opacidad poética original de quien imita y a mayor opacidad del modelo hay más transparencia en la originalidad poética, revelando de esta forma las afinidades que cada poeta tiene con sus modelos, lecturas y su propia postura poética ante los ideales teóricos que emplea. Estos son los elementos que guían la intuición para poder descifrar el proceso de imitación e invención poética. Góngora presenta cierta transparencia y riqueza de los mitos de las *Metamorfosis* de

---

<sup>505</sup> L. Góngora y Argote, “Soledad Primera” vv 1-6, en *Las Soledades*, 1990. p. 75

<sup>506</sup> R. Alberti. “Soledad Tercera” en *Litoral* 5-7, 1927. p. 7

<sup>507</sup> Góngora, “Soledad Primera...” vv 291-296, p. 88

Ovidio<sup>508</sup>, a los cuales, les da un giro al desarrollar una imagen poética en la que alude aquellos elementos que se entrelazan con el mito, es decir; no es una alusión directa sino degradada por el ingenio en imágenes en las cuales, el lector debe construir el puente hacia el mito por algún detalle, por ejemplo en el *Polifemo*, Góngora nombra detalles y referentes que describen atributos al amor por alusión como las palomas que son las aves de Venus, o las ciudades dónde se encontraban los templos dedicados a Venus y Afrodita, Gnido y Pafo, pero jamás nombra ni a Venus ni Afrodita:

XLII

No a las palomas concedió Cupido  
juntar de sus dos picos los rubíes, 330  
cuando al clavel el joven atrevido  
las dos hojas le chupa carmesíes.  
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,  
negras violas, blancos alhelíes,  
llueven sobre el que Amor quiere que sea 335  
tálamo de Acis ya y de Galatea<sup>509</sup>.

De esta forma, Góngora participa del proceso de *imitatio* e *inventio*, al retomar de sus lecturas elementos que transforma en un proceso creativo, como dejan constancia los ejemplos vistos de Ovidio y el *Carmina Burana*. Estas alusiones que se retoman muestran cierta transparencia y opacidad en un discurso poético regido por el ingenio y agudeza e inmerso en los ideales del barroco, rico en figuras retóricas y juegos de versificación. Estas construcciones poéticas de Góngora, hay que subrayar, que la generación del 27, no las leyó desde su referente mitológico, medieval o de ingenio y agudeza, tampoco fueron versos leídos desde una perspectiva barroca, sino como una lectura con la mirada de la poesía moderna y los ideales de la poesía pura, ultra y el surrealismo. Por lo que, la imagen poética de Góngora obtuvo una mirada innovadora que dio nuevas transparencias al lenguaje mismo y que se leyó con otros referentes contenidos en el verso mismo, como si fueran un poema totalmente modernizado ejemplo de poesía pura o como una búsqueda de expresión de la lengua por sí misma y quedando una opacidad hacia los referentes empleados por Góngora los cuales se han dilucidado gracias a la lectura de los estudiosos gongoristas del siglo XX, entre los que destacan Dámaso, Antonio Carreira o Joaquín Roses<sup>510</sup> entre muchos otros.

---

<sup>508</sup> Ovidio. *Metamorfosis*, 2001.

<sup>509</sup> L. Góngora y Argote, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 1987. p. 148

<sup>510</sup> Para comprender a Góngora a principios de un milenio y rumbo al centenario gongorino en 2027, se encuentra la laboriosa labor emprendida por el doctor Joaquín Roses que enriquece no sólo a la poética de Góngora sino también a todos aquellos que se han vinculado a su obra y que puede ser consultada en: "Hacia una poética de la oscuridad gongorina. 1. Erudición, elitismo y hermetismo" en *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las soledades en el siglo XVII*, 1994. *Góngora: Soledades habitadas*, 2007. *Actas, Foro anual de debate "Góngora hoy"*, I, II, III, 2002. *Góngora, La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, 2012. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, 2014. Y el sitio oficial de la Cátedra Góngora: [www.uco.es/catedragongora/](http://www.uco.es/catedragongora/)

Un rasgo común que se presentó en todos los textos de la lectura de esta investigación fue la opacidad al verso gongorino por *imitatio* ya que lo evidente fue el desarrollo de un lenguaje por *inventio* y una *imitatio* en las estructuras poéticas empleadas por Góngora que se tomaron como modelo. Este proceso de *imitatio-inventio* varía en transparencia y opacidad en las diferentes lecturas y se puede puntualizar que todos parten de ideas comunes sobre Góngora pero cada quien resuelve su propia interpretación del discurso gongorino y es precisamente esta diferencia para abordar lo gongorino, lo que producen matices muy diversos de la postura individual poética de percepción, sensibilidad y afinidad con ideales de vanguardia y a lo gongorino, dejando de forma evidente que se pueden hacer cosas verdaderamente diferentes partiendo de los mismos principios si se interpretan de manera individual. Por ello, “Venablos de Cupido”, cuyo tema principal y común desarrollado por los poetas de la generación del 27, incluido el modelo gongorino fue el amor permitió agrupar a los poemas por tópicos clásicos que emulan el espíritu gongorino del homenaje: *In Memoriam*, *Locus Amoenus*, *Carpem Diem* y *Variatio deserta* y *Tempus fugit*.

## **II.1 *In Memoriam* ¡Viva Don Luis!**

Agrupar a los poetas más transparentes del discurso gongorino, Jorge Guillén, Emilio Prados y Luis Cernuda.

**II.1.1. JORGE GUILLÉN**, fungió en los años de la celebración como el erudito gongorino por su tesis de 1925, “Notas para una edición comentada de Góngora” y su poema “En honor de Don Luis de Góngora”, décima octosilábica en la cual, no sólo desarrolla el modelo gongorino con su estructura poética de metro y rima, sino incorpora en él, la posibilidad de la multiplicidad de lecturas de la poesía pura donde la concepción poética y las ideas del creador generan del poema un objeto en el cual se funden recursos tanto barrocos como de vanguardia. El poema se editó en *Litoral* y en *Cántico*, en 1928. Y a pesar de su brevedad, este poema puede ser considerado la piedra angular de lo que se tomará por gongorino para la generación del 27 y fue el modelo de la incorporación de posturas e ideales estéticos gongorinos, barrocos y de vanguardia colocándose el propio Guillén como el gongorista de la generación del 27 durante el homenaje y la autoridad hasta los estudios de Dámaso publicados a partir de los años cuarenta.

**II.1.2. EMILIO PRADOS**, editor de la generación del 27, en su homenaje “Noche en Urna”, presenta una de las más altas transparencias en vinculación a los poemas gongorinos pero también propone un poema lleno de significación, desde el poema por el poema mismo con vinculaciones entre el manejo del tiempo y la expresión verbal que parte al poema en dos etapas, un tiempo anterior y uno posterior, conformando una propuesta totalmente moderna, en la que la significación y referencialidad poética del poema, radica en el poema mismo, a pesar de su carácter hermético, en Prados se funde el espíritu del surrealismo que bordea los linderos de la imaginación, confrontando de esta forma al sueño y lo aparentemente tangible que transforma al tiempo verbal, marcando así, un antes y un después. Es decir; el tiempo es la llave que genera un tránsito y transformación de lo que se imagina y el destino en que desemboca lo soñado:

La ciudad se desgrana / la ciudad desgranada...  
Clavan/desclávanse,  
los pájaros se vierten detrás del horizonte/ termina su viaje el sueño, se deslía...

Uniendo de esta forma, la sensibilidad de la poesía de vanguardia con la agudeza del lenguaje gongorino, que a manera de un laberinto, crea entradas y salidas de interpretación pero que al producir algún equívoco en la lectura confirma un acierto de creación del poeta.

**II.1.3 LUIS CERNUDA**, es uno de los poetas jóvenes de la generación y su participación en *Litoral* conforma parte de sus primeros textos publicados en revistas y el inicio de su trayectoria poética. Sin embargo; en su “Poesía... Sólo Escollos de Sombra”, revela una comprensión muy profunda del verso moderno, además de que se puede apreciar cierto grado de opacidad con el poema gongorino pero una gran transparencia con los ideales nacientes de poesía moderna a principios del siglo XX. Cernuda emplea el verso blanco sostenido por el metro y deja en claro que los versos más que regirse por el acento tradicional, se gobiernan por la cadencia del oído poético y con la sonoridad de las palabras que van entretejiendo imágenes y metáforas inauditas que pertenecen sólo al poema que se revela a manera de un breve universo de significación. Su poema descifra las entrañas de la construcción poética moderna y en sus versos se manifiestan algunas raíces de la poética hispánica del siglo XX que empleará al endecasílabo blanco, la cadencia sonora de las palabras en el verso, y retomando en Góngora como el gran referente atemporal del que emula el trabajo de la imagen por su vinculación metafórica y mitológica. En Cernuda se transforma la forma poética que provoca al pensamiento y la imaginación y el gongorismo, se expresa a manera de una estructura de soporte que permite la libertad poética atemporal construida con la mención poética y donde la imagen es lo más importante que sostiene al poema.



## II.2 *LOCUS AMOENUS*

MANUEL ALTOLAGUIRRE, Altolaguirre era el más joven del grupo, con 22 años de edad y, junto con Prados fue el editor de la generación en la imprenta sur, una labor que desarrollará toda su vida con sus contratiempos, en “Poema del Agua”, más que hacer referencia a ese lugar idílico clásico agradable hace alusión en su texto al cuerpo amado, ese lugar idílico y agradable, a nivel poético, la obra de Altolaguirre merece una cuidadosa revisión y revalorización, ya que en diversas antologías se le considera un poeta que no alcanzó el nivel de los poetas más sobresalientes como fueron: Lorca, Alberti, Salinas, Aleixandre. Sin embargo; su “Poema del Agua”, es una pequeña muestra de un gran talento y sensibilidad poética muy profunda a pesar de la opacidad al discurso gongorino textual pero muestra una transparente claridad en la construcción aún cuando el diseño de su poema asemeja el poema gongorino de largo aliento. Altolaguirre trabaja desde una mirada absolutamente surrealista y con expresiones de poesía pura en un verso completamente moderno, despojado de alusiones románticas de la poesía modernista y su calidad poética es una de las más audaces que se presentan en el homenaje, su discurso es un recorrido prácticamente surrealista de la realidad trastocada por la enunciación que crea en el poema su propio universo. En poema del Agua, la metamorfosis es inversa a la tradición ovidiana o gongorina, ya que la naturaleza es la que se corporeiza y el agua del río toma la forma femenina que recibe al amante, que como bañista se sumerge entre su torrente erguido y las vegetaciones asoman y el agua misma se convierte en el lugar agradable dónde el amor florece de forma efímera mientras para Góngora su amante es un naufrago víctima del despecho amoroso en las *Soledades* en Poema del Agua lo que naufraga efímeramente es el amor mismo que se diluye en su propia brevedad. Los amantes son sombras que tras el deseo se disuelven en el olvido que fluye libre, sin miradas de eternidad, ni promesas de amor o encuentro, nada está estático, es sólo la vida que fluye como un río.

## I.3 *CARPE DIEM*

VICENTE ALEIXANDRE, presenta en sus poemas: *Adolescencia*, *Idea*, *Noche* y a Don Luis de Góngora, una gran opacidad al discurso gongorino pero a su vez, es posible apreciar la gran transparencia que presentan con los ideales de la poesía ultra, en la cual, el despojo de la rima y los elementos tradicionales del metro se entretajan con nuevas formas de un nombrar poético. Aleixandre crea repeticiones, a manera de juego de espejos en el poema con una cadencia sonora por repetición más que rima y la distribución del poema juega con los blancos del papel y alterna versos largos con versos cortos. De esta forma, el discurso poético crea sus propios referentes dentro del verso mismo y a partir

de la construcción de imágenes va construyendo lo inaudito como una provocación a la imaginación. Es decir, Aleixandre, más que emular, retoma los juegos de confrontación del discurso barroco del claroscuro para extrapolarlos a su propia búsqueda de significación de la poesía ultra y pura como elementos que regirán a la poesía moderna del siglo XX, la cual, sostiene al texto poético por el sonido de la palabra y la imagen que crea nuevas significaciones más que por el empleo de rima y metro. Aleixandre emula un especie de andamiaje barroco pero con expresiones completamente vanguardistas.

#### II.4 *VARIATIO DESERTA*

*Variatio deserta* o la variación de las *Soledades* de Góngora cuya propuesta original era una obra de cuatro secciones complementarias dedicadas a los campos, las riberas, las selvas y el yermo<sup>511</sup>, pero sólo concluyó la primera y dejó una segunda parte en inconclusa, quedando las dos últimas sin ser escritas como señala Melchora Romanos en su estudio:

Lo que conocemos como *Soledades* son, en realidad, dos composiciones: la Primera, de 1 091 versos, que junto con el *Polifemo* ya era conocida en Madrid en mayo de 1613; y la Soledad Segunda, que quedó sin terminar, con 979 versos, debido a que su redacción, avanzada en 1614, debió ser más lenta y trabajosa. El plan primitivo parece haber sido de más vastos alcances, pues los comentaristas del siglo XVII coinciden en que con el nombre común de *Soledades* pensaba Góngora escribir cuatro poemas. Difieren, en cambio, sobre cuál era la unidad temática aglutinante, ya que mientras para unos se trataba de los cuatro aspectos de la naturaleza (Soledad de los campos, Soledad de la riberas, Soledad de las selvas y Soledad del yermo), para otros eran las cuatro edades del hombre (juventud, adolescencia, virilidad, vejez)<sup>512</sup>

Así fue como para el homenaje de 1927, Lorca y Alberti que en 1927 eran los poetas que gozaban con mayor renombre dentro del grupo, Lorca por su brillante trayectoria consolidada por libros y obras de teatro y Alberti, por haber ganado el Premio Nacional de Literatura con *Marinero en Tierra*, se dividen las dos *Soledades* faltantes, quedando la soledad de las selvas-virilidad a cargo de Alberti y Lorca cerraría las *Soledades* al desarrollar la soledad cuarta del yermo-vejez.

Alberti, cumple su cometido para el homenaje y presenta fragmentos de su “Soledad Tercera”. Lorca, paradójicamente por ser el más laureado poeta de la generación ya en 1927 fracasa en el intento de sus soledades cuartas y envía, para salir del paso, un poema que preparaba para su siguiente romancero: “Muerto de Amor”, quedando únicamente algunos fragmentos inacabados y su “Soledad insegura” inconclusa.

---

<sup>511</sup> A. Arroyo. Prólogo a Luis de Góngora. *Poesías*, 2003. p. XV

<sup>512</sup> M. Romanos. “Estudio preliminar” a L. Góngora. *Selección Poética*, 1983. p. 60-61

#### II.4.1 RAFAEL ALBERTI, SOLEDAD TERCERA

**RAFAEL ALBERTI**, hay que recordar mantuvo una buena y estrecha relación con Dámaso y de forma muy clara, su poema “Soledad Tercera” es ejemplo directo de lo que Dámaso trabajo de las *Soledades*, para el homenaje ya que desarma el hipérbaton y crea en prosa, el poema de Góngora, con lo que demuestra que no existía en Góngora, ni oscuridad, ni esta complicación que se le atribuía por “los críticos y detractores”, como los llaman la generación del 27. Y estos dos aspectos quedan expresados nítidamente en la *Soledad Tercera* de Alberti en la que entreteje un quiebre sintáctico para generar una especie de hipérbaton que se puede observar al destejer los versos de Alberti y que muestran de forma muy evidente la manera en que construye sus versos a manera de emulaciones gongorinas. Alberti mismo, consideró que hacía una “paráfrasis” del poema gongorino al crear una estructura poética de catorce estrofas irregulares empleando endecasílabos que alterno con heptasílabos, a manera de estructura de silva. Es importante subrayar que Alberti fue un poeta, para quien el pensamiento poético se construyó primero con la imagen y luego a partir de ella se producía la idea que expresaba verbalmente y este principio creativo es el que permite comprender la construcción de la *Soledad Tercera*, en la que resaltan tres rasgos fundamentales de Alberti como artista, pintor y poeta, como el mismo rememora:

1922 o 23 comenzó mi principio de escritura con la exposición del ateneo. Y lo que hacía pertenecía a la vanguardia. Y desde aquel entonces yo intentaba hacer una cosa que hago ahora. Plenamente intentaba pintar las palabras, colorear los acentos, los saltos que dan las palabras al decir las, hacer una especie de electrocardiograma de la conversación y eso, una especie de caligramas-, era una exposición muy extraña, y no, porque no decían nada, era lo que estamos diciendo traducido a líneas, los saltos, según la intensidad<sup>513</sup>.

En la *Soledad Tercera* de Alberti se observa un cambio en contrapunto del pensamiento poético desde la literalidad, para convertirse, no en una expresión de la mirada, ni de la palabra o la construcción de la imagen desde el discurso y la retórica, sino más bien, es la plástica, la imagen pictórica se transforma en la expresión poética. Por lo que, al hacer una lectura que considere lo poético visual y las obras de arte como referente mitológico y de emulación de lo gongorino, el poema de Alberti abre una nueva dimensión de la expresión y se vuelve transparente y nítido a sus metáforas e incluso colores. Es decir, Alberti, más que una creación verbal que emule a Góngora, lo que hace es una especie de *écfasis* que parte de imágenes de cuadros que recrean escenas mitológicas como gongorino y posiblemente, el cuadro más evidente que se describe a lo largo del poema sea “La Primavera” de Botticelli, a manera de punto de partida, la descripción del nacimiento de Venus y al final, parece ser una referencia, tanto

---

<sup>513</sup> J. Soler Serrano entrevista a Rafael Alberti, en “A fondo”, Radio Televisión Española. Entrevista 1977. archivo video. youtube.com

a las ninfas de Whaterhouse como la escultura de Dafne y Apolo de Bernini. Esta lectura se refuerza si se considera que su primer experiencia artística y estética fue como pintor inicialmente copiaba imágenes del puerto, posteriormente con su llegada a Madrid de manera autodidacta, siguió copiando imágenes y esculturas en la Casona del Buen Retiro y posteriormente en el Museo del Prado. El trabajo poético fue posterior pero partiendo primero de la imagen visual para luego crear el discurso<sup>514</sup>. Y esto es obvio en su Soledad Tercera de la que él mismo afirmaba que eran “paráfrasis incompletas”, aunque hay un elemento que retoma de Góngora de manera transparente, “el viento” que Alberti alude con una sutil sensibilidad al detalle, que describe con suavidad y elegancia en el espacio de una naturaleza, que más que ser vista por los ojos, debe ser observada con la imaginación porque el texto construye su plasticidad de la imagen a la palabra y más que glosar el discurso gongorino lo emula como una *écfrasis* pictórica.

#### II.4.2 FEDERICO GARCÍA LORCA (SOLEDAD INSEGURA, INCONCLUSA-FRAGMENTOS) Y MUERTO DE AMOR

FEDERICO GARCÍA LORCA. Vaya contradicción la que se presenta al enfrentar a Lorca porque la “soledad cuarta terminó como soledad insegura” y resultó ser la gran paradoja del homenaje gongorino. Lorca, por un lado y a pesar de tener la mayor trayectoria literaria del grupo y haber elaborado su conferencia “la imagen gongorina” que determinó en mucho, la postura ideológica para definir qué era lo gongorino para la generación del 27, por otro lado, fracasa en el intento de concluir las soledades como consta en el original manuscrito<sup>515</sup> y analizando el poema queda como motivo de reflexión que ese rayón que cancela toda la hoja, la más compleja, fue hecho por el propio Lorca en el instante en que decide abandonar el proyecto de la soledad cuarta, titulada por el propio poeta como “soledad insegura”, ya que no estaba realmente seguro de que su trabajo era verdaderamente una emulación gongorina como se lo confiesa a Guillén en su carta.

En la exposición virtual<sup>516</sup> se presentan cuatro hojas manuscritas originales de Lorca con el poema inconcluso y editado posteriormente con el orden que aparece en la carta pero sin considerar las notas del propio poeta sobre el inicio, continuación y el fragmento que trabaja, que es *in media res* y el primero al que se refiere en su carta, por ser dónde se encuentra trabajando y ni siquiera la opinión experta de Guillén puede aclararle si lo que escribe es realmente gongorino. La revisión del

---

<sup>514</sup> R. Alberti, “Arboleda Perdida, Segundo Libro (1917-1931) en *Prosa II. Memorias*, 2009. p. 85-118

<sup>515</sup> El manuscrito original fue posible consultarlo gracias a la exposición digitalizada de “Góngora Estrella Inextinguible de la BNE”, en el sitio de la Biblioteca Nacional de España: [bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora](http://bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora)

<sup>516</sup> J. ROSES, curador. Exposición virtual “Góngora Estrella Inextinguible, Magnitud estética y universo contemporáneo” mayo-agosto 2012, Biblioteca Nacional España: [bne.es](http://bne.es)

manuscrito permitió ver que Lorca pretendió escribir un poema verdaderamente ambicioso, que requería de tiempo y mayor estudio, ya que no sólo hace referencia a la poesía gongorina sino retoma mitología clásica y se concentra en el mito de Filomela para concluir las *Soledades*, con gran esplendor. Sin embargo; la simple idea resulta una tarea abrumadora para cualquier poeta, por renombrada que sea su pluma y, a pesar del tropiezo, para salir del paso, participó en el homenaje de *Litoral* con otro poema, un romance, “muerto de amor”.

Lorca no dejó en paz el asunto y siguió en la lectura y trabajo de la poética gongorina con varios poetas de la generación, por lo que años después publicaron poemas, ensayos o estudios sobre la obra de Góngora y sin dejar de lado, que Lorca estaba precisamente trabajando en unos sonetos “oscuros”, si se toma en cuenta que el término “oscuro”, es uno de los rasgos más empleados por la generación como referencia de lo gongorino, cuando para tragedia de la literatura y la historia ocurrió su detención y su obra quedó inacabada pero estos poemas “los sonetos del amor oscuro” han tenido la desfortuna que su lectura se ha centrado en la preferencia sexual del poeta y ha dejado en segundo término, la riqueza literaria y poética que muestran por desarrollar una obra que emule la creación gongorina. Por lo cual, estos textos merecen una cuidadosa lectura desde su referente gongorino y por su calidad poética dejando en segundo plano cualquier posible referente de la vida personal del poeta porque, en ellos se vislumbra a Lorca trabajando y preparando su pluma para que en un futuro pudiera concluir esa soledad insegura, o “Soledad Cuarta” y dar cierre de esa forma a la obra inconclusa de Góngora.

Por otro lado, esta lectura también propone que se corrija y edite el poema de “Soledad insegura” con el orden que tenía Lorca en mente y que describe en su carta a Guillén para que inicie en los versos que el propio Lorca señala como: “La Soledad empieza así:” para continuar con los versos, en los que dice “Mira otro fragmento” y terminar, con los primeros versos que envía en su carta a Guillén y que son en los que trabajaba, pero dónde se enredo su labor poética por la complejidad de los mitos además de que los versos revelan una voz intermedia entre la voz de Lorca y lo que asume como la voz de Góngora. El manuscrito presenta borrones, tachones y enmendaduras que permiten ver todas las dudas que tenía el poeta al momento de escribir, y tras enviar su carta, deja inconcluso o más bien, abandona la labor, se debe señalar que las ediciones del poema al no darle el orden marcado por Lorca sino el que aparece en la carta, se incurre en una edición alterada que no respeta las notas del propio poeta y el orden debería ser:

Homenaje a Góngora  
Soledad Insegura/ Noche

A Juan Ramón Jiménez

5 Rueda helada la luna, cuando Venus,  
con el cutis de sal, abría en la arena,  
blancas pupilas de inocentes conchas.  
La noche calza sus preciosas<sup>517</sup> huellas  
con chapines de fósforo y espuma.  
Mientras yerto gigante sin latido  
roza su tibia espalda sin venera.  
El cielo exalta cicatriz borrosa,  
al ver su carne convertida en carne  
10 que participa de la estrella dura  
y el molusco sin límite de miedo.  
.....  
Lirios de espuma cien y cien estrellas  
bajaron a la ausencia de las ondas.  
Seda en tambor, el mar queda tirante,  
mientras Favonio suena y Tetis canta.  
15 Palabras de cristal y brisa oscura,  
redondas sí, los peces mudos hablan.  
Academia en el claustro de los iris  
bajo el éxtasis denso y penetrable.  
Llega bárbaro puente de delfines  
donde el agua se vuelve mariposas,  
collar de llanto en las arenas finas,  
volante a la sin brazos cordillera.  
.....  
20 Noche de flor cerrada y vena oculta,  
-Almendra sin cuajar de verde tacto-,  
Noche cortada demasiado pronto,  
agitaba las hojas y las almas.

25 Pez mudo por el agua de ancho ruido,  
lascivo se bañaba en el temblante,  
luminoso marfil, recién cortado  
al cuerno adolescente de la luna.  
Y si el centauro canta en las orillas  
deliciosa canción de trote y flecha,  
ondas recojan glaucas sus acentos  
30 con un dolor sin límite, de nardos.  
Lyra bailaba en la fingida curva,  
blanco inmóvil de inmóvil geometría.  
Ojos de lobo duermen en la sombra  
dimitiendo la sangre de la oveja.  
35 En lado opuesto, Filomela canta,  
humedades de yedras y jacintos,  
con una queja en vilo de Sur loco,  
sobre la flauta fija de la fuente.  
Mientras en medio del horror obscuro<sup>518</sup>,  
mintiendo canto y esperando miedo,  
voz inquieta de naufrago sonaba:  
:.....:

Federico García Lorca<sup>519</sup>.

<sup>517</sup> En la carta a Guillén aparece *preciosas*, pero en la edición de la *poesía completa* de Lorca se edita *precisas*.

<sup>518</sup> F. García Lorca. *Poesía Completa*, 1997. p.486-487 y F. García Lorca. *Poesía Completa*, 1989. p. 353-354

<sup>519</sup> El orden del poema se establece a partir de los comentarios enviados a Guillén por el mismo Lorca en la carta citada al inicio de este apartado. Cfr. F. García Lorca. *Epistolario II*, 1983. p. 38-41.

## II.5 *TEMPUS FUGIT*

GERARDO DIEGO, La lectura de “La Fábula de Equis y Zeda” de Gerardo Diego, enfrenta, al aparentemente más opaco vínculo con la poesía gongorina, ya que no hay una emulación léxica que permita establecer una relación con la poesía de Góngora y su *Fábula del Polifemo* y *Galatea*, porque los engarces poéticos de Gerardo Diego quedaron establecidos a partir de la estructura dramática del poema y su emulación creó un paralelo de una historia con algunos elementos similares. Esta complejidad hizo que este poema fuera leído desde diferentes ángulos, desde su estructura de forma de andamiaje dramático y gongorino hasta los elementos de significación marcados por la mirada, presente en ambas fábulas y quizá, el rasgo más relevante es el empleo del léxico, que dista mucho de emular al léxico gongorino o barroco, sino que por el contrario es un lenguaje que desconcierta al lector y que ha sido puesto de exprofeso por Gerardo Diego para generar equívocos e incompreensión en la lectura. Pero este equívoco, no está motivado por la broma simple, sino porque Gerardo Diego, poeta de vanguardia y purista dio el salto a la poética del absoluto purismo creador y se asumió como un poeta forjador de significados, para quien el poema es un universo que el poeta diseña y en el cual, crea sus propios códigos y leyes de significación, contenidas dentro del poema mismo y cuyos linderos y sentidos pertenecen sólo a ese poema, como afirmó:

Los poetas tenemos que resolverlo todo con el abecedario. Todas las inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad y la de una poesía absoluta o tendencia de lo absoluto; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real, la más difícil y puede que resulten fríos los poemas pero yo recuerdo muy bien de la sangre que me costaron<sup>520</sup>.

Y para lograr el absoluto purismo recurrió al ejercicio de la conmutación sinestésica para producir nuevos significados como un herrero que coloca al lenguaje y las palabras en el yunque y el fuego para moldear con él, nuevos sentidos e instaurando a la poesía creadora de imágenes, nuevos sentidos y palabras y provocar así que el lenguaje mismo exprese otras formas y no sólo descripciones de la realidad sino que el poema sea el creador de su propia realidad. En este sentido, la “Fábula de Equis y Zeda” de Gerardo Diego crea una poesía pura moderna sin referentes obvios y explora los linderos que las palabras pueden alcanzar. Algo que marcará un cauce en los ideales poéticos del gongorismo como una vanguardia-contravanguardia que determinó en gran medida, el rumbo poético no sólo para la generación del 27 sino de la poesía hispánica en el siglo XX.

---

<sup>520</sup> G. Diego “El hombre, a través de sus palabras”, Suplemento especial “En la Muerte de Gerardo Diego” en *ABC Madrid*. 09 julio de 1987. p. 62

## ANEXO-BLOG:



Escollos Poéticos Gongorinos, blog-barcarola para navegar el tsunami informativo sobre Góngora y la generación de 1927<sup>521</sup> es una propuesta virtual para integrar la gran cantidad de información que navega en internet sobre Góngora y la generación del 27, aspirando a ser, un pequeño sitio de referencia y servir como punto de reflexión y divulgación de materiales de calidad académica y fidedignos que circulan en internet sobre el tema. Internet al ser un espacio abierto a la libre comunicación de ideas permite que circule mucha información pero, como señala Daniel Cassany, “sí, hay mucha información pero también mucha basura”<sup>522</sup>. Esto provoca no sólo, mala información sino también verdaderos “tsunamis informativos”, que repiten la información en interminables ecos, ya sea citada textualmente, muchas veces sin el crédito correspondiente o glosada sin dar las fuentes o referentes empleados, el otro problema es la dificultad de acceso a la información académica y de calidad en buscador de google, y por lo que los resultados a los que se tienen acceso puede ser no del todo fiable. Por ello, el blog propone hacer un análisis crítico de la información, confrontar la información, depurar y establecer enlaces y crédito a los materiales originales y de calidad académica aportando tanto su enlace como el crédito autoral correspondiente de forma fiable y crítica, aportando así un punto de referencia que resuelva la disyuntiva que la era de internet presenta en la lectura, tanto por su fiabilidad como marcando una diferencia entre su accesibilidad y su comprensión, como también señala Cassany:

<sup>521</sup> Blog: escollospoeticosgongorinos.blogspot.mx

<sup>522</sup> F. Franco. “Internet es un mundo irrenunciable, pero plagado de basura”, entrevista a Daniel Cassany en *El Sábado, Faro de Vigo*, 24 junio 2006 núm 466. s/p.



Se lee más pero se confía menos en las fuentes. Leer en internet no tiene nada que ver con leer en papel. Hoy leemos más y leer es mucho más difícil y más diverso. Hace cincuenta años, las personas que leían hacían prácticamente lo mismo: leer libros. Hoy pueden estar haciendo cosas muy diferentes: uno tuitea, el otro está con su Ipad, otro hojea un libro. Con internet se entra en contacto con millones de textos escritos por personas de todo el planeta pero también hay mucha más basura: porque internet no es una biblioteca, es más bien, una cafetería. Y la web requiere de lectores más críticos, porque el mismo concepto de leer ha cambiado, se accede a textos escritos por gente de todo el planeta y es mucho más difícil distinguir, no sólo que es “basura” sino que es verdad y que es falso, ya que hay muchos puntos de vista<sup>523</sup>. [Y esto mismo provoca un paradigma] Leer en internet es mucho más difícil que hacerlo en papel, la idea de que en internet es más fácil y se entiende mejor, es falsa. Lo que hace internet es que permite acceder de forma inmediata a más información y con dos clics y unos segundos, se obtienen resultados en la pantalla, pero esto no es comprender, sólo es acceder a la información. Comprender significa construir un significado que sea relevante para la vida y para lo que se necesite y ésa, es una operación cognitiva que se tiene que hacer, ya sea a partir del papel o la pantalla<sup>524</sup>.

Por lo que este blog representa una posibilidad de ser un punto de vista veraz, equivalente a lo que sería una columna de opinión crítica especializada de un diario o revista y aportar un referente que sirva para el análisis y la construcción de un sentido y significado sobre lo que es Gongorino y los aportes de la generación del 27 a la literatura, además de servir a manera de dique ante el “tsunami informativo”<sup>525</sup>. Sin dejar de lado, que en internet, se lee y se escribe mucho; pero esta lecto-escritura está más cercana a las formas dialectales y de oralidad que a la escritura formal, porque la dinámica de interacción en redes así lo determina. El proceso que lleva un material editado e impreso no es igual al proceso que muchos de los textos que se levantan en internet, cuyo editor es el mismo autor. Por lo que el blog no pretende trasladar el discurso académico editado como si fuera un cambio de soporte de papel a espacio digital, sino entrar en las formas discursivas y formar parte de este sentido de diálogo vivo que se crea en redes. También aportaría un sentido de revisión crítica de los materiales, algo que un buscador no puede ofrecer ya que no posee criterio de análisis sobre la calidad de los materiales que arroja, responde a una ecuación generada por una serie de códigos, que se apoyan en

---

<sup>523</sup> Alfredo Dillon. “Entrevista a Daniel Cassany: La lectura en la era de Internet”. En *Clarín, Educación-Enfoques*, 10 agosto 2011. p. 7. Argentina. clarin.com

<sup>524</sup> Conferencia Daniel Cassany, Leer y escribir en secundaria con portátil y wifi, publicado el 25 de sept. de 2013. XII Congreso Latinoamericano para el Desarrollo de la Lectura y la Escritura, IV Foro Iberoamericano de Literacidad y Aprendizaje. TvRed DGIE-BUAP. youtube.com

<sup>525</sup> El término “Tsunami informativo” inicio con el escándalo generado por Wikileaks en abril del 2010, en que divulgó como en 2007 soldados americanos asesinaban al reportero Namir Noor Eldeen de la agencia Reuters junto con 10 personas más y el 25 de julio se divulgaron 92 mil documentos sobre la guerra en Afganistán entre los años 2004 a 2009 y para el 22 de octubre realizó: “la mayor filtración de información clasificada en la historia” –como la llamó la BBC– con 391 mil 831 documentos del Pentágono en torno a la guerra de Irak (Irak War Logs) y el 28 de noviembre se difundió parte de los 251 mil 187 cables secretos que enviaron las embajadas estadounidenses al Departamento de Estado (el llamado Cablegate).” Tomado de la revista Proceso, 1. ene. 2010. <http://hemeroteca.proceso.com.mx>. El término de tsunami también considera el hecho de que se dan resultados similares a cualquier información que se solicite, al momento de hacer esta nota, en el buscador de Google colocando “generación del 27 y Góngora”, el resultado arrojado fue de: “Cerca de 259,000 resultados (0.27 segundos)” De los cuales no todos son fiables y no todos poseen calidad, google considera que es lo mismo un documento en pdf de la Universidad Autónoma de Madrid que wikipedia, o del sitio de poetas andaluces con el rincón del vago. google.com

los criterios de “y, o, no (and, or, not)”<sup>526</sup>, y su función es la de localizar la información lo más rápido posible, no discernir sobre la calidad de la misma, y por ello, esta misma ecuación, le impide saber si la respuesta que arroja está dentro de criterios confiables, correctos o no. Pondera sus resultados por cantidad de consultas hechas, no por la calidad del material y además, muchos de los materiales de mayor calidad no están abiertos a los buscadores populares, sino que sólo se puede acceder a ellos, como tradicionalmente se hacía al asistir a una biblioteca para buscar información.

Escollos poéticos gongorinos presenta de manera inicial aquellos sitios en internet de mayor calidad y referencia como son la Biblioteca Nacional de España en su portal de la Biblioteca Digital Hispánica. El Instituto Cervantes y su portal dedicado a Góngora. La Residencia de Estudiantes con su sitio dedicado a la generación del 27, así como se han incluido los enlaces para cada una de las fundaciones de los poetas de la generación. Se ha incluido el sitio de la exposición virtual de “Góngora Estrella Inextinguible” y la Cátedra Góngora, además de los enlaces para las hemerotecas de los periódicos ABC y El País. Todos estos sitios, representan una fuente digital original y directa de muchos de los materiales originales empleados en el trabajo de investigación, donde se pudieron rastrear estudios, ediciones, así como cartas, poemas autógrafos, mecanuscritos, imágenes e inclusive ediciones príncipe como el manuscrito Chacón. El blog también permite establecer enlaces a material audiovisual en youtube a partir del canal: “Memoria en movimiento, Góngora - Generación 1927”.

Todos estos materiales, se presentan a manera de enlace y referencia virtual, por lo que su consulta o reproducción benefician a su creador original respetando de esta forma los lineamientos establecidos tanto por la ley SOPA<sup>527</sup> como la ley ACTA creada para Europa, en el proceso final de corrección de este trabajo surgió la pugna por la llamada “neutralidad de la red”<sup>528</sup>.

<http://escollospoeticosgongorinos.blogspot.com/>

---

<sup>526</sup> La álgebra de Boole o algebra booleana es la que ha determinado las ecuaciones y función de los buscadores de internet, simplemente un elemento similares y sus variantes están determinadas por “y, o, no”. Para profundizar al respecto puede consultarse: “El matemático que inventó hace más de 150 años cómo buscar en Google, George y Boole” en BBC-Mundo, tecnología, 7 ene2015. [bbc.co.uk/mundo/noticias](http://bbc.co.uk/mundo/noticias)

<sup>527</sup> La ley SOPA, 2012 por sus iniciales “Stop Online Piracy Act”, se intentó promulgar para los Estados Unidos y todos los sitios que se generan desde sus portales junto con la ley ACTA (Acuerdo Comercial Antifalsificación) para establecerse a nivel global, pero ambas quedaron en proceso de negociación en enero del 2012, Cfr. [milenio.com](http://milenio.com), *Milenio*, sección de tecnología, 20 enero 2012 y “EEUU congela su plan anti-piratería para consensuar más las normativas” en *El País*, tecnología, hemeroteca. 20 enero 2012. Ambas propuestas fueron criticadas y rechazadas por la Unión Europea, por considerarlas ambiguas en su definición de piratería y como un atentado contra los derechos humanos fundamentales de comunicación además de no aportar de forma clara la delimitación de lo que es delito en internet.

<sup>528</sup> “Qué es la neutralidad de internet...” en BBC-Mundo, 14 dic 2017.

# Escollos Poéticos Gongorinos

Blog-barcarola para navegar el tsunami informativo sobre Góngora y la Generación del 27

Generación del 27



Historia de Góngora, España, Madrid, España

Misericordia en movimiento (radiofónica)

Memoria en movimiento, Góngora - Generación del 27

Congreso Unificado Góngora en Univ. Córdoba

Guerra Civil 1936-1939

Generación del 27 Poetas

María, Chile



Góngora - Poemas 27 (calabazas poéticas)

Luz de Góngora

Exposición

Tafelberg

Investigación BNE

Biblioteca Cervantes Luz de Góngora

Fondo Digital Góngora Univ. Sevilla

Cátedra Góngora

Edad Plata

Revista Edad Plata

Generación del 27

Litoral

Residencia de Estudiantes

Museo del Prado

Generación 1927 (en línea)

Alberti - Fundación

Alexandre José

Cervantes

## Góngora de Luis Cervantes



Luis Cervantes-Góngora

El andaluz envolvido que tiene gran razón para su orgullo.

El poeta cuya palabra resalta es como diamante.

Marto de Edigar sus esperanzas por la noche.

Marto de su pobreza tanto que le obliga

A no salir de casa cuando el día, sin su atardecer, ya que las sombras,

Mas generoso que los hombres, disimulas

En la común limosna pan de las calles

La trujeta cañata de su noche y el latido del pulso de su trazo.

Marto de pretender Groves de magistas.

Se afirma humilde por el ruego insistente.

Marto de los años los largos malgastados

En perse por fortuna lecho de Córdoba la luna y de su mano escrita.

Vuelve al rasón naturo para morir tranquila y serena.



Ya revolvió el alma a soledad sin esperar de nadie

Si no es de su conciencia, y mancha la vida

De aquel sol invernal de la grandera

Que no atempera el frío del desdichado.

Y aprende a desearse buen viaje

A principios, virreyes, diques altísimos,

Valgo bastante tu revista cubijido que el atroz.

Ya se suegra a ver pasar la vida tal sueño inconstante

Que el alma desearse, a amar el trocito solo

Adonde conitar paciencia su pobreza.

Oblidando que tantos menos digese que él, como la bestia arida

Toman hasta sanarse la parte mejor de toda cosa,

Delándose la amarga, el desecho del purio.

Peros si la poesía encuentra siempre, tal vez aún

terrosura, sino a veces.

La fuerza del vino más libre y más atarimia.

Cuero un ratón que de la su palabra para buscar las

trabas

Trasladada de oro allá en el río año.

Ahora al rubio idioma de su casa y su fuerte le

atacaban todos

Las pedras de los otros, sus palabras trotes

Del aquatinte caro para las gotas

Que forman el ornate y como pábulos son arbores de

gloria.

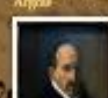
Ni aun esto Dios lo perdono en la hora de su muerte.

Discretado es al fin que Góngora lance fuera poeta.

Que ante lo común y vanidad tan sólo se defina veros.

Morales y Delays, el montañés beneficiado por sus

Luz de Góngora



Historia de Góngora



Luz de Luna

Seguir

Ver todo el perfil

Poesía - España

Traducción de

Segura

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

Blog: El Caldero de la Tinta

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael. *La Arboleda Pérdida*. Segunda Parte. Galaxia Gutenberg/ Círculo De Lectores, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Marinero en Tierra / La Amante / El Alba del Alhelí*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Castalia, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Prosa II. Memorias*. Ed. Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Prosas Encontradas*. Prol. Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- ALEIXANDRE, Vicente. *Ámbito*. Ed. Alejandro Duque Amusco. Madrid: Castalia, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Correspondencia a la generación del 27, 1928-1984*. Irma Emiliozzi Ed. Madrid: Castalia, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos del Conocimiento*. Ed. José Mas. Madrid: Cátedra, 1992.
- ALONSO, Dámaso. *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Estudios y ensayos Gongorinos*. Madrid: Gredos, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Góngora y el Polifemo*. 3 v. Madrid: Gredos, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1978.
- \_\_\_\_\_. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Silverio Aguirre Impresor, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Materia y Forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1986. 3a ed.
- \_\_\_\_\_. *Poesía Española. Ensayo de Métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1978.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Las islas invitadas*. Ed. Margarita Smerdou Altolaguirre. Madrid: Castalia, 1978.
- ANÓNIMO. *Carmina Burana. Los poemas de Amor*. Ed. Enrique Montero Cartelle. Madrid: Akal, 2001.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*, ed. Ignacio Velázquez, Madrid: Cátedra, 1997.
- ARISTÓTELES. *La Poética*. trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de Versificación Española*. trad. K. Wagner. Madrid: Gredos, 1997.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BERNAL Salgado, José Luis. *Salinas Pedro Salinas / Gerardo Diego / Jorge Guillén. Correspondencia (1920-1983)*. Valencia: Pretextos, 1996.
- BERINSTAÍN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1995.
- BLANCO Aquinaba, Carlos y Antonio Carreira eds. *Poesías completas de Emilio Prados*. 2 tomos. Madrid: Visor, 1999.
- BLASCO Pascual, Francisco Javier. *Poética de Juan Ramón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.
- BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*. Madrid: Alianza, 1999.
- BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *Arte poética, seis conferencias*. Prol. Pere Gimferrer. Barcelona: A&M grafic, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- BRETÓN, André. *Antología (1913-1966)* Seleccionado y prologado por Marguerite Bonnet. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 2004.
- BRETÓN, André. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Ed. Ángel González García. Madrid: Istmo, 2009.
- CANO Ballesta Juan y et al. *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia, 1978.
- CANO, José Luis. *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- CARREIRA, Antonio y Antonio Alatorre Eds. *Soledades y Primero Sueño*. México: F.C.E., 2010.
- CERNUDA, Luis. *Antología*, Ed. José Ma. Capote Benot. Madrid: Cátedra, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Intermedio (Fragmentos para una poética)*. Ed. Gabriel Insausti. Valencia: Pre-textos, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas I Prosa*. España: Siruela, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas II Prosa*. España: Siruela, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas III- Poesía Completa*. España: Siruela, 2002.

- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo. (1924-1927)*. México: Árbol, 1940.
- \_\_\_\_\_. *La realidad y el deseo. (1924-1962)*. México. F.C.E, 1980.
- \_\_\_\_\_. *La realidad y el deseo*. Ed. Miguel J, Flys. Madrid: Castalia, Alianza, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La realidad y el deseo*. Madrid: Alianza, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. ed. Derek Harris. Madrid: Cátedra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Prosa Narrativa y Teatro*. Ed. Juan Lamillar. Sevilla: Renacimiento 2002.
- CERRILLO, Pedro. *Antología poética del grupo del 27*. Madrid: Akal, 2002.
- CHECA Cremades, Fernando. *El Barroco*. España:Istmo,2001.
- CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. España: Herder, 1999.
- CIFO González, Manuel ed. *Antología poética de la generación del 27*. México: Punto de Lectura, 2005.
- CIPLIJASKAITĖ, Birutė. *De signos y significaciones. 1. Juegos con la vanguardia: poetas del 27*. España: Anthropos, 1999.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de los Ismos*. España: Siruela, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2008.
- CLEMENTSON, Carlos. *Cisne Andaluz. Nueva antología en honor de Góngora, de Rubén Darío a Pere Gimferrer*. Madrid:Eneida, 2011.
- COLINAS, Antonio. *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Siruela, 2008.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas, I. Lírica personal*, ed., pról. y notas de Antonio Alatorre—2ª ed. México: FCE, 2009.
- DEBICKI, Andrew P. *La poesía de Jorge Guillén*. Madrid: Grados, 1973.
- DIEGO, Gerardo y José Ma. de Cossio. *Epistolario: nuevas claves de la generación del 27*. prol. de Elena Diego; ed., transcrip. y notas de Rafael Gómez de Tudanca. Madrid: Univ. de Alcalá de Henares: F.C.E., 1996.
- DIEGO, Gerardo. *La estela de Góngora*. Publicación Santander: Univ. Cantabria, 2003.
- DIEZ de Revenga, Francisco Javier. *Las vanguardias y la generación del 27*. España: Síntesis, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- DIEZ de Revenga, Francisco Javier. *Panorama Crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Antología poética de la generación del 27*. Selec. y ed. de Francisco Javier Diez de Revenga. Madrid: Alhambra, 1989.
- DOMÍNGUEZ Caparrós, José. *Métrica Española*. Madrid: Síntesis, 2000.
- EMILIOZZI, Irma. *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*. España: Castalia, 2001.
- ENRÍQUEZ Perea, Alberto. *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda 1932-1959*, con fotografías. México:Resistencia, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda 1932-1959*, Sevilla: Renacimiento, 2003.
- ESCUADERO Martínez, Carmen. *Simposio Virgiliano. Conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*. España: Univ. Murcia, 1984.
- FATÁS, Guillermo. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid:Alianza,1995.
- FORO ANUAL DE DEBATE "GÓNGORA HOY". *Góngora hoy, I, II, III: Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba*. ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2002.
- GAOS, Vicente. *Antología del Grupo poético de 1927*. Cátedra: Madrid, 2003.
- GARCÍA Lorca, Federico. *Conferencias I*. Ed. Christopher Maurer. España: Alianza 1984.
- \_\_\_\_\_. *Conferencias II*. Ed. Christopher Maurer. España: Alianza 1984.
- \_\_\_\_\_. *Epistolario I*. Ed. Christopher Maurer. España: Alianza 1983.
- \_\_\_\_\_. *Epistolario II*. Ed. Christopher Maurer. España: Alianza 1983.

- GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Poesía completa*. México: Premiá, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poesía completa*. México: Joaquín Mortíz, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Barcelona: RBA-Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Primer romancero gitano / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Castalia, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Sonetos del amor oscuro*. Diván del tamarit. Barcelona, Lumen, 2010.
- GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las Revistas Literarias: De la vanguardia al compromiso 1918-1936*. Madrid: Guadarrama, 1980.
- GIBSON Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. (1898-1936)* 2 vol. Prol. Antonio Muñoz Molina. España: Plaza y Janés-ABC., 2003.
- GÓMEZ Yebra, Antonio A. *En torno al 27: estudios sobre José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa, Jorge Guillén*. Málaga: Ctro. Cult. Generación del 27, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Estudios sobre el 27*. Málaga-España:Sarría, 2000.
- GÓNGORA y Argote, Luis de. *Antología*. ed. Antonio Marichalar. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Selección Poética*. Prelim. Melchora Romanos. Buenos Aires: Kapeluz, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Poesías*. Prol. Anita Arroyo. México: Porrúa, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. recop., prolog. y notas de Juan Millé. Madrid: Aguilar, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000. 2v.
- \_\_\_\_\_. *Fábula de Polifemo y Galatea*, Ed. e intr. Alexander A. Parker. México: Rei-Cátedra, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Soledades*. Ed. John Beverley. México: Rei-Cátedra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Soledades*. ed. por Dámaso Alonso. Madrid: Alianza, 1982.
- GÓNGORA y Argote, Luis de. *Soledades y Primero Sueño*. ed Antonio Carreira y Antonio Alatorre. México:F.C.E., 2010.
- \_\_\_\_\_. *Las firmezas de Isabela*. ed. intr. y notas de Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Romances*. ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Sonetos Completos*. ed. Intr. y notas, Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. ed. Laura Dolfi. Madrid: Cátedra , D.L. 1993.
- GÓMEZ Yebra, Antonio A. *En torno al 27: estudios sobre José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa, Jorge Guillén*. Málaga: Ctro. Cult. Generación del 27, 1998.
- GONZÁLEZ García, Ángel y Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2009.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte del ingenio I*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Agudeza y arte del ingenio II*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001.
- GUBERN, Román. *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- GUERRERO Martín, José. *Jorge Guillén. Claves de una fidelidad*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1997.
- GUILLÉN, Jorge. *Antología Poética*. Selecc. Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Alianza, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Final*. Intr. y ed. Antonio Piedra. Madrid:Castalia, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Lenguaje y Poesía. Algunos casos españoles*. Madrid: Alianza, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Los grandes poemas de Aire nuestro*. Ed. Antonio A. Gómez Yebra. Madrid: Castalia, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Notas para una edición comentada de Góngora*. Edición notas y acotaciones de Antonio Piedra y Juan Bravo; prolog. José María Micó. Valladolid: Fundación Jorge Guillen, Junta de Castilla y León, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Obra en prosa*. Ed.Francisco J. Díaz de Castro. Barcelona: Tusquets, 1999.
- HERNÁNDEZ Miguel. *Obras Completas, poesía completas*. II tomos. ed Elvio Romero. España: Losada, 1997.
- HÜLSZ Piccone, Enrique. *Más allá de Litoral*. Hülsz y Manuel Ulacia, eds. México: FFyL,- UNAM, 1994.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. México: Rei-cátedra, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Poética y Estética Creacionistas*. México: UNAM, 1994.



- JAURALDE, Pablo, Dolores Noguera y Alfonso Rey. *Actas del I congreso internacional de hispanistas del siglo de oro*. Londres: Tamesis, 1990.
- KEATS, John. *Poesía*. selección y trad. Antonio Rivero Taravillo, Madrid: Alianza, 2016.
- KEATS, John. *Sonetos, odas y otros poemas*. Ed. J. María Martín Triana, Madrid: Visor, 2005.
- LAMA, Víctor ed. *Poesía de la generación del 27: antología crítica comentada*. Madrid: EDAF, 1997.
- LITORAL, *Litoral*, 1ª. época, introducción e índices. España: Residencia de Estudiantes, 2007. [Edición facsimilar 1ª. época, 9 números editados en Málaga 1925-1928. época 1, año 1927, 2007 (ejemplar 1448)]
- LOPE de Vega, Félix. *Cartas*. Ed. Nicolás Marín. Madrid: Cátedra, 2001.
- LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (ediciones de 1737 y 1789.) Madrid: Cátedra, 1974.
- MAINER, José Carlos. *Historia de la Literatura Española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. España: Crítica, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. 2 ed. Madrid: Cátedra, 1983.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.
- MARTÍNEZ Arancón, Ana. *La batalla en torno a Góngora: (selección de textos)*. Barcelona: Antoni Bosch, D.L. 1978
- MICO, José María, *Para entender a Góngora*, Barcelona: Acantilado, 2015.
- NICOL, Eduardo. *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*. México: UNAM, 1990.
- ORTEGA Norma Angélica Ortega. *Vicente Huidobro, Altazor y las vanguardias*. México: UNAM-Coord. Humanidades: 2000.
- OSUNA, Rafael. *Revistas de la vanguardia Española*. Ed. Renacimiento, Sevilla: 2005.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PAZ Octavio. *La llama doble*. México: Seix Barral, 1994.
- \_\_\_\_\_. *El Arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México. F.C.E., 1993.
- \_\_\_\_\_. *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico, obras completas t 3*. España: Galaxia Gutemberg, 2003.
- PEDRAZA Jiménez, Felipe B y Milagros Rodríguez Cáceres. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Argonauta, 2006.
- PEREA Enriquez, Alberto. *Alfonso Reyes / Luis Cernuda 1932-1959*. México: ed. Resistencia-Alicia Reyes.
- \_\_\_\_\_. Ed. comp y notas. *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda 1932-1959*. Sevilla: Renacimiento, 2003. México: Resistencia, 2003.
- PÉREZ Bazo, Javier. "Agudeza y concepto en la 'Soledad Insegura', de Federico García Lorca", en *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, ed. Francisco Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Obra Cultural de Caja-Murcia, 1999.
- POE, Edgar Allan. *La filosofía de la composición seguida del Cuervo*, México: Coyoacán, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre poesía y poética, dicho y hecho*. Madrid: Hiperión, 2000.
- PONT, Jaume. Ed. *Surrealismo y Literatura en España*. España: Universidad Lleida, 2001.
- PRADOS, Emilio. *Jardín Cerrado (Nostalgias, sueños y presencias)* prol. Juan Larrea. México: Cuadernos Americanos, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Memoria del olvido*. México: CNCA, 1991
- \_\_\_\_\_. *Obra poética completa*. Ed. Antonio Carreira y Carlos Blanco Aguinaga. Visor Libros, Madrid, 2 tomos, 1999 (1ª edición en 1979).
- \_\_\_\_\_. *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1976.
- QUILIS, Antonio. *Métrica Española*. Edición actualizada y ampliada. Barcelona: Ariel, 2001.
- QUIRARTE, Vicente. *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*. México: UNAM, 1985.
- RAMONEDA, Arturo. *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Castalia, 1990.
- RAMOS García, Gabriel, *La hamartía y el problema del error*, México: UNAM, 2012, (tesis)

- REINA, Elena. *Hacia la luz simbolización en la poesía de Emilio Prados*. Holanda: Rodopi, 1988.
- REYES, Alfonso. *El "Polifemo" sin lágrimas. La "fábula de Polifemo y Galatea" Libre interpretación del texto de Góngora*. México:F.C.E., 1986.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas VII. Cuestiones Gongorinas, tres alcances a Góngora, Varia, Entre libros y páginas adicionales*. México: F.C.E., 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas I. Cuestiones Estéticas. Capítulos de Literatura Mexicana. Varia*. México: F.C.E., 1989.
- RICO, Francisco y Víctor de la Concha. *Historia y crítica de la literatura Española. Época Contemporánea: 1914-1939*. 7 Barcelona: Crítica, 2001.
- \_\_\_\_\_. y Agustín Sánchez Vidal. *Historia y crítica de la literatura Española. Época Contemporánea: 1914-1939. Primer Suplemento*. 7/1 Barcelona: Crítica, 2003.
- RIVERA, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. México: UNAM, 1989.
- RIVERO Taravillo, Antonio. *Cernuda 1ª. parte. Biografía. (años Españoles 1902-1938)* Barcelona: Tusquets, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cernuda 2ª. parte. Biografía (años de exilio 1938-1963)* México: Tusquets, 2011.
- ROSES Lozano, Joaquín. "Hacia una poética de la oscuridad gongorina. 1. Erudición, elitismo y hermetismo" en *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las soledades en el siglo XVII*. Londres-Madrid: Tamesis, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Góngora: Soledades habitadas*. Málaga: Universidad, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Actas, Foro anual de debate "Góngora hoy", I, II, III: ed. Joaquín Roses*. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Góngora, La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*. ed. Joaquín Roses. España: Soc. Estatal de acción cultural, 2012.
- \_\_\_\_\_. y et al. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación-Ayuntamiento-Universidad, 2014,
- ROZAS, Juan Manuel. *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Istmo, 1986.
- SALINAS, Pedro. *Mundo Real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas (1930-1933)*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Salinas-Jorge Guillen Correspondencia (1923-1951)*. Ed. Intr. y notas. Andrés Soria Olmedo. Barcelona:Tusquets, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas III. Epistolario*. Ed. Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra, 2007.
- SÁNCHEZ Segura Ulises y Minerva Margarita Villareal. *Góngora y la tradición clásica. III Jornadas Alfonsinas*. México: UANL-Mare Nostrum, 2007.
- SANTANA Henríquez, Germán. *Tradición clásica y literatura española*. Las Palmas de Gran Canaria: Univ. Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- SEGOVIA, Tomas. *Sobre exiliados*. México: COLMEX, 2007.
- SERRANO de la Torre, José Miguel. *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*. Málaga: Malacitana, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *Sueño de una Noche de Verano*. Argentina: Edaf, 1997.
- SILVER, Philip W. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia, 1996.
- SOREL, Andrés. *Apócrifo de Luis Cernuda*. España: rd-editores, 2004.
- SORIA Olmedo, Andrés. *Pedro Salinas / Jorge Guillen Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona:Tusquets, 1992.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia. tomo I. futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Historia de las literaturas de vanguardia. tomo II. superrealismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Historia de las literaturas de vanguardia. tomo III. existencialismo, letrismo y concretismo, neorrealismo, iracundismo y frenetismo, objetivismo, épilogo y nuevos ismos*. Madrid: Guadarrama, 1971.



- TORRI, Julio. *La literatura Española*. México:FCE, 1984.
- TZARA, Tristan. *Siete manifiestos dadá*. Barcelona:Tusquets,1999.
- VALENDER, James y Gabriel Rojo Leyva. *Poetas del exilio español. Una antología*. México: COLMEX, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Luis Cernuda en México*. comp. J. Valender. México: F.C.E., 2002.
- VALENDER, James. *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: poetas e impresores*. ed. y textos de James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*. México: CNCA-Ed. Sin Nombre, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Estudios Literarios*. Madrid: Visor, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Política del espíritu*. Prelim. Antonio Oviedo y Guillermo de Torre. Trad. Angel J. Battistessa. Argentina: Losada, 1997.

## HEMEROGRAFÍA & WEB

- ALATORRE, Antonio. “De Góngora, Lope y Quevedo” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII, 2000. p. 299-332.
- ALEIXANDRE, Vicente. Discurso del nobel, 12 de diciembre de 1977, en: The Nobel Foundation, Aleixandre prizes literature 1977. nobelprize.org.
- ARETA, Gema. *Espuela de Plata Cuaderno bimestral de Arte y Poesía*, Habana 1939-1941. ed Altolaguirre. Facsimilar Sevilla: Renacimiento, 2003.
- CALAMBUR, A *cien años de la Revista Moderna*, año 6, núm 9, otoño-invierno 98-99.
- CARREIRA, Antonio. “La musicalidad del “Polifemo” y “Góngora y su aversión por la reescritura” en *Criticón*, 74, 1998. p. 65-79;
- \_\_\_\_\_. “Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados”, en *Criticón*, 56, 1992, p. 7-20;
- \_\_\_\_\_. “Entre la huerta de don Marcos y 'Les roches fleuries': 'Las Soledades' de Góngora editadas por R. Jammes” en *Criticón*, 61, 1994, p. 113-120.
- \_\_\_\_\_. “La presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, conferencia leída durante la primer mesa de inauguración del *Congreso Internacional: El Universo de Góngora*, en Córdoba, España en 2011.
- \_\_\_\_\_. “El Poema del agua, de Manuel Altolaguirre, y su deuda con Góngora”, 2014. versión digital en el perfil del autor en *Academia.edu*
- CARRETER. F. Lázaro “El Lenguaje poético como lenguaje absoluto”, Conf. 3, 1982. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Fundación March, 2011. Ciclo: Comunicación y lenguaje poéticos. [audio]
- DIARIO DE LA GUERRA CIVIL, “García Lorca Asesinado” en Septiembre-octubre de 1936. 8 de septiembre de 1936. 2º. suplemento, portada y p.14. Edición facsimilar de *Historia de Castilla la Vieja*, 2013.
- FOULCHÉ-Delbosc, R., *Obras Poéticas de Don Luis de Góngora*. 3 t. 1921. ww.archive.com
- GARCÍA Salzedo de 1645, *El Polifemo* de DON Luis de Góngora comentado, 1629. bne.es
- GÓNGORA y Argote, Luis de: *Obras*: cervantesvirtual.com
- \_\_\_\_\_. *Obras de D. Luis de Góngora*. 3 t. manus. D. Antonio Chacón Ponce de León, 1590. bne.es
- \_\_\_\_\_. *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas*, ed. Don Gonzalo Hozes, 1648. bne.es
- GREENE, Robert W. en *The poetic theory of Pierre Reverdy*, 1967, p. 29 por referencia de Nord-Sud, mzo 1918. p.46. y “L’image”, *Nord-Sud*, 13 marzo 1918.
- GUILLÉN, Jorge. *Notas a la obra de Góngora* de 1925. (Tesis) books.google.es
- HISTORIA Y VIDA. ¿Por qué cayó la república? Cinco factores. Núm. 493 / 04-2009.
- KRAUZE, Enrique. “Gratitud y compromiso” en *Letras Libres*, Noviembre de 2006. letraslibres.com
- LABERINTO, “Picasso Minotauro”, suplemento *Sábado*, 28 nov 2009.
- LITORAL-WEB, octubre, 1927. núm. 5, 6, 7. (*Edición homenaje a Don Luis de Góngora*). Dir. Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Málaga: Sur, 1927. [Litoral, original 1927] y Litoral: edicioneslitoral.com
- RESIDENCIA de Estudiantes: residencia.csic.es,
- ARCHIVO EDAD DE PLATA, Publicador de Revistas: edaddeplata.org.
- MANSILLA, J. León y Soledad Tercera, 1718. (Fondo Digital Biblioteca Nacional de España, Madrid) y Fondos Digitales de la Universidad de Sevilla. fondosdigitales.us.es.
- MÉXICO EN LA CULTURA, “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”. núm. 312.(13-III-1955)
- MILENIO SEMANAL, “La Exhumación de García Lorca. La memoria de España en una fosa común”. Núm 620, 7sept, 2009.
- MORATALLA, Tomás Domingo. “La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur” en *Espéculo* No. 24 [ucm.es/info/especulo/numero24/ortega]
- PAZ, Octavio. “Poemas mudos y objetos parlantes (André Bretón) en *Vuelta*, Núm. 182, Ene 1992, p. 12. \_\_\_\_\_ . *Televisión Española*, entrevista a Octavio Paz, Videoteca Virtual. video 7/12. [youtube.com]
- PELLICER, J. Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas líricos de J. 1630. España, 1630

REVISTA DE OCCIDENTE, “El regreso del Barroco”, sept. 2008. Art. (núms.; 485-86, Nov-Dic 1990; Núm; 514-515, abril-Mayo 1993)

RIVERO Taravillo, Antonio. “Cernuda a/en los cincuenta” en *Campo Agramante*. Revista Literaria, Primavera-Verano 2008. Núm.9 p. 55-72. Jerez España.

\_\_\_\_\_. “Soledad y Pasión lírica, claves del poeta español Cernuda, afirma su biógrafo. Entrevista *El Público España*. 23 mayo 2011. Agencia EFE.

ROSES, Joaquín, director. *Cátedra Góngora* en 2014. uco.es/catedragongora y youtube.com

\_\_\_\_\_. curador. Exposición virtual “Góngora Estrella Inextinguible, Magnitud estética y universo contemporáneo” mayo-agosto 2012, Biblioteca Nacional España: bne.es

\_\_\_\_\_. coord. *Actas del primer congreso internacional dedicado a Góngora, en su ciudad*, Córdoba España, 2011, aula virtual de la universidad de Córdoba: aulavirtualtv.uco.es.

\_\_\_\_\_. *Congreso Internacional. El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*. 14 al 19 de noviembre del 2011. Celebrado en la Universidad de Córdoba. [consultada en aula virtual de Univ. Córdoba principios 2012] y “Carreira subraya la profunda huella del cordobés en Quevedo” en *El día de Córdoba España*. Secc. Cultura. 15.Nov. 2011. aulavirtualtv.uco.es

SEGOVIA, Francisco. “traducir versos” en *Acta poética*, 25-1, primavera, 2004. p. 73-74

Serrano, J. Soler “A fondo entrevista a Rafael Alberti” RTVE, 1977. youtube.com

#### ABC HEMEROTECA VIRTUAL: ABC.ES/HEMEROTECA

ABC “José Manuel Caballero Bonald homenajea hoy en el Ateneo a la generación del 27” en ABC, Sevilla. 17 diciembre 2007.

ABC, Cultura, “Gerardo Diego, El hombre, a través de sus palabras”, *Suplemento especial “En la Muerte de Gerardo Diego”* en Madrid. 09 julio de 1987. p. 62

ALEIXANDRE, Vicente. “Reconocimiento universal a la generación de 1927” en ABC. Madrid, 7 octubre 1977. p. 56

CERVILLA, Paloma. “Alberti, Éramos un grupo de vanguardistas de la tradición, no imitábamos a nadie” en *ABC-Cultura*, Jueves 13 diciembre de 1990, Madrid. p. 58

MONTOTO, S. “Don Luis de Góngora, Era del año la estación florida” en ABC, Madrid, 23 mayo 1927. p 9

MIRANDA, Luis. “Góngora-Quevedo, la controversia artificial” en *ABC Andalucía*, Córdoba. 15 nov.2011.

SALAVERRÍA, J. Ma. “Góngora o la pretensión” en *Literatura y Arte* en ABC, 14 junio 1927, p. 6-7

SÁNCHEZ Robayna, Antonio. “Un poema insustituible: “La fábula de X y Z”, *Suplemento especial “En la Muerte de Gerardo Diego”* en ABC Madrid. 09 julio de 1987. p. 66.

#### EDAD DE PLATA REVISTAS: EDADDEPLATA.ORG

*La Gaceta Literaria*, Núm. 43, 1 oct. de 1928. p.1.

*Litoral 5-7, 1627-1927. Homenaje a don Luis de Góngora*, 1927.

*Litoral*: época 1, año 1927. Facsimilar de los nueve números históricos de 1926-1929,

*Verso y Prosa*, Boletín de la Joven Literatura, Año I Murcia – 1927 – Enero Número 1, época 1, año 1927.

*Lola*. amiga y suplemento de la revista Carmen. ed G. Diego, Sigüenza: Sin datos de imprenta, Núm.1.

revista editada entre diciembre de 1927 a junio de 1928 y se publicaron 6 números.

*Carmen*: ed G. Diego, Sigüenza: Sin datos de imprenta, época 1, año 1927, dic.-num.1,

*Mediodía*: época 1 Año I, año 1926, dic.-num.5.

CULTURA, “La lúcida mirada de Jorge Guillén ilumina la oscuridad de Góngora”, en *El País, Cultura*, 4 junio 2002.

Cultura. “Carreira: La obra completa de Prados descubre al gran desconocido del 27. Editada por primera vez en España su poesía”, 14 dic 1999.

LLORENTE, R. “El mundo de las letras reivindica a Gil-Albert como autor del 27 y proyecta su legado” en *El País, Cultura*. 9 noviembre 2004

RODRÍGUEZ Marcos, J. “Amor y odio en la generación del 27”, *El País, Cultura*, Madrid, 22 abril 2012.

GARZÓN, Baltasar. Diversas notas por el juicio de apertura de la fosa en Viznar, sitio en dónde quedó asentado en su acta de defunción que se encontraban los restos del poeta, *El País, Cultura*, 2012.

