

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 3: Fascículo español. Federico García Lorca, 75 años después

Artikel: Cuatro poetas del 27 ante Góngora : Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Dámaso Alonso

Autor: Güntert, Georges

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-271918>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Cuatro poetas del 27 ante Góngora: Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Dámaso Alonso

1. *Momentos de convergencia y momentos de divergencia de una generación.* En su clasificación de las principales tendencias estilísticas del grupo de poetas hoy comúnmente denominado del 27, Luis Cernuda distingue cuatro movimientos, que, por haberse manifestado en parte sucesivamente, pueden también ser considerados cuatro etapas, a saber:

1) El «cultivo de la metáfora», y aun de la metáfora «voluntaria y efectista», que algunos representantes de esta generación —en especial Lorca y Alberti— compartían con los adeptos del *ultraísmo* y el *creacionismo* (Vicente Huidobro, Juan Larrea, Gerardo Diego).

2) La actitud clasicista adoptada *a priori*, como se advierte, a partir de 1924, en el primer Guillén, influido por Valéry, y en el propio Cernuda de *Égloga, Elegía, Oda* (1927-28), actitud que tuvo consecuencias en el campo de la métrica, con la reaparición de formas y estrofas tradicionales. Aspiraban estos poetas al ideal de la «poesía pura» (Abbé Brémont), sin que hubiese unanimidad acerca del significado de esta expresión, pues por «pureza» podía entenderse tanto la perfección sublime de un verso como una creación estética desligada del mundo referencial¹.

3) El común entusiasmo hacia la obra de Góngora, que dio lugar, antes del centenario de 1927, a una intensa actividad filológica gracias a la cual se produjo, entre la crítica «profesional y erudita», un cambio en la opinión con respecto a la obra del gran poeta cordobés y, en general, al estilo barroco. Cernuda comenta este cambio con un deje de cinismo, escribiendo que «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

¹ Cernuda define el concepto de «poesía pura» en su estudio sobre Jorge Guillén; véase ahora en L. Cernuda, *Prosa completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 438.

inepcias a favor suyo»². El neogongorismo era perceptible en casi todos los poetas del '27, ya como imitación formal, en sus versos (la «Soledad tercera» de Alberti, el *Romancero gitano* de Lorca, la décima «El ruiseñor» de Guillén, el soneto «A Don Luis de Góngora» de Aleixandre y la neobarroca «Fábula de Equis y Zeda» de Gerardo Diego), ya como reflexión teórica, en sus numerosos escritos críticos, realizados —en orden cronológico— por Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Dámaso Alonso. Góngora fascinaba tanto a los «cazadores de metáforas» (Lorca, Alberti) como a los adeptos de la «poesía pura» (Diego, Salinas, Guillén), razón por la cual se convirtió pronto en el punto de convergencia de las búsquedas poéticas de los miembros de este grupo.

4) Pasada la etapa gongorina, una parte de estos poetas sintió atracción por el pensamiento y la libertad expresiva del surrealismo francés. Este movimiento, anticonformista y rebelde, se dirigía «contra las mismas bases en que la sociedad se hallaba sustentada: su religión, su moral, su política e incluso su concepto de la literatura»³. En los años de la Segunda República, el activismo político de algunos provocó las primeras divergencias ideológicas entre los miembros del grupo, a quienes ya dividía su postura ante el surrealismo: mientras los líricos andaluces como Aleixandre (*Espadas como labios, La destrucción o el amor*), Lorca (*Poeta en Nueva York*), Alberti (*Sobre los ángeles*) y Cernuda (*Un río, un amor, Los placeres prohibidos*) vieron en ese movimiento de protesta un medio para hallarse a sí mismos o, cuanto menos, un aliciente para proseguir su propia búsqueda, los castellanos (Salinas, Guillén, Diego, Alonso) permanecieron casi totalmente ajenos a su impacto. Entretanto, la guerra había comenzado a dispersarles: la trágica muerte de Lorca y el exilio de Salinas, Guillén, Alberti y Cernuda pusieron fin a la convivencia del grupo.

2. *Del homenaje a Góngora a la rehabilitación del estilo barroco.* El ideal que mayormente unió a esta generación fue, sin duda, el culto a Góngora, que, preparado por varias iniciativas personales y locales, cuajó en una

² L. Cernuda, «Generación de 1925. Sus comienzos», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 423. Adviértase que Cernuda prefiere hablar de la «generación de 1925» porque sostiene que las actividades de sus mayores poetas se manifestaron a lo largo de toda la década de los años veinte.

³ *Ibid.*, p. 424.

memorable experiencia común. Su momento culminante fue el tercer centenario, celebrado en el Ateneo de Sevilla en el mes de diciembre de 1927. Había sido planeado desde la primavera de 1926, según se desprende del epistolario de su primer impulsor, Gerardo Diego⁴. Las invitaciones al acto de conmemoración iban solo firmadas por Salinas, Guillén, Diego, Alonso, Lorca y Alberti, pues Aleixandre y Cernuda se adhirieron más tarde al grupo⁵. Rechazaron la invitación, bien por indiferencia, bien por abierta hostilidad hacia el «gongorismo» de los jóvenes, los mayores representantes de la generación anterior: Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Valle-Inclán y los dos Machado. «Escribimos cartas –firmadas por casi todos nosotros– a varios de los maestros literarios de entonces. Las contestaciones [...] fueron casi todas negativas», así recuerda Dámaso Alonso los meses anteriores al acto de conmemoración⁶. Particularmente tajante fue la respuesta de Valle-Inclán a Rafael Alberti, secretario del homenaje, en la que el autor de *Tirano Banderas* declaró su rechazo a la idea de rehabilitar al poeta cordobés: «Releí a Góngora hace algunos meses [...] 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. Perdone y mande a su atento amigo –Valle Inclán»⁷. La cultura oficial estaba, por tanto, ausente, con excepción de Gabriel Miró, que dedicó a Góngora los concursos nacionales de literatura, pintura, escultura y música⁸. Pero el homenaje, a pesar de reunir casi exclusivamente a la juventud literaria del momento, acabó siendo un éxito internacional. Algunos pintores de renombre como Pablo Picasso y Juan Gris enviaron dibujos, que fueron

⁴ G. Morelli, *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora. Correspondencia inédita*, Valencia, Pretextos, 2001 (comprende el epistolario de Gerardo Diego relacionado con la preparación del centenario y algunos textos en prosa de asunto gongorino).

⁵ Sobre el homenaje a Góngora véanse: E. Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962; C. B. Morris, *A Generation of Spanish Poets 1920-1936*, Cambridge, Univ. Press, 1969, pp. 20-24, y G. Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, trad. de Á. San Miguel, Madrid, Gredos, 1973, pp. 197-201. La versión original de este estudio, *Die moderne Lyrik in Spanien*, Stuttgart, Kohlhammer, data de 1965.

⁶ D. Alonso, «Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)», en *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 49-77.

⁷ G. Morelli, *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora*, op. cit., carta de Rafael Alberti a Gerardo Diego del 26 de febrero 1927, p. 73. (Alberti transcribe en ella la respuesta de Valle-Inclán).

⁸ D. Alonso, «Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)», art. cit., p. 64.

recogidos en un álbum, y Manuel de Falla puso música a un soneto de Góngora, composición que se estrenó en mayo de 1927 en París⁹.

A la rehabilitación del gran poeta barroco contribuyeron, asimismo, las revistas literarias relacionadas con el grupo: *Carmen* y *Lola* (cuyo editor era el santanderino Gerardo Diego), *Litoral* (la revista malagueña de Prados y Altolaguirre que editó las ofrendas gráficas y musicales del homenaje), *Verso y prosa* (la revista murciana en que publicaban Guillén, Lorca y Aleixandre), *La Gaceta Literaria* de Madrid (que en el verano de 1927 había publicitado el homenaje madrileño, acogiendo intervenciones de Alonso, Guillén, Diego, Francisco Ayala y Gómez de la Serna) y la prestigiosa *Revista de Occidente* (que entre 1924 y 1928 dio a la luz un ensayo de Gerardo Diego, tres reseñas sobre estudios gongorinos y un análisis retórico-estilístico del lenguaje de Góngora, firmado por Dámaso Alonso)¹⁰. En los dos primeros números de *Lola*, Gerardo Diego dio a conocer su vívida «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)», donde informaba sobre una serie de proyectos editoriales relacionados con la obra del cordobés. El ambicioso programa preveía doce trabajos, de los cuales, si prescindimos de las publicaciones de Artigas y Alfonso Reyes¹¹, llegaron a realizarse solo tres, a saber: la espléndida edición comentada de las *Soledades* de Dámaso Alonso, una pulcra edición de los *Romances* cuidada por José María de Cossío y la *Antología poética en honor de Góngora: desde Lope de Vega a Rubén Darío*, a cargo del propio Diego¹².

⁹ Véase la correspondencia de Manuel de Falla con Gerardo Diego, en Morelli, *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora*, op. cit., pp. 153-158.

¹⁰ Me refiero a los siguientes artículos: G. Diego, «Don Luis de Góngora y Argote», *Revista de Occidente*, IX, 1925, 3, pp. 246-51; y D. Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», *RO*, XIX, 1928, 1, pp. 177-202, y a las tres reseñas: G. Diego, «Don Luis de Góngora y Argote» (sobre la monografía de Miguel Artigas), en *RO*, IX, 1925, 3, pp. 246-51; E. Salazar y Chapela, «Soledades de Góngora» editadas por Dámaso Alonso», *RO*, XVIII, 4, 1927, pp. 116-120; y D. Alonso, «Antología poética en honor de Góngora recogida por Gerardo Diego», *RO*, XVIII, 4, 1927, pp. 396-401.

¹¹ M. Artigas, *Versos de Góngora. En el centenario del óbito del poeta*, Córdoba: Real Academia de C., 1927; y A. Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927. Pero Artigas y Reyes, aunque invitados por Diego a colaborar en el homenaje, en realidad no formaban parte del grupo del 27 (véase Morelli, *G. Diego y el III centenario de Góngora*, op. cit., p. 45).

¹² De la *Antología en honor de Góngora*, recogida por Gerardo Diego (Madrid, Revista de Occidente, 1927) existe una reedición (Madrid, Alianza, 1979). Se ha vuelto a publicar, asimismo, la preciosa edición de las *Soledades* comentada por Dámaso Alonso (Madrid, Revista de Occidente, 1927; Ediciones del Árbol, 1935; Cruz y Raya, 1936; Sociedad de Estudios, 1956; Alianza, 1982). En 1980, también los *Romances de Góngora*, ed. de J. M. de Cossío, Madrid, Revista de Occidente, 1927, tuvieron una reimpresión.

En su reseña, publicada todavía en 1927, Dámaso Alonso comparó esta colección de testimonios e imitaciones gongorinas con los esfuerzos, realizados en otras naciones, por revalorizar la poesía barroca —esto es, con los *Lirici marinisti* de Croce (1910) y la *Deutsche Lyrik des Barock* de Walter Unus (1922)— y elogió al autor de la antología por haber descubierto «tesoros de verdadera poesía». Concluyó expresando su convicción de que la rehabilitación del cordobés era ya un hecho cumplido, visto que «hoy la crítica europea saluda en Góngora al padre de la poesía barroca, al mejor poeta del siglo XVII»¹³.

3. *Tempranas intervenciones de Gerardo Diego*. Condenado por la crítica neoclásica del Setecientos, Góngora había mantenido, a través de los siglos, su fama de poeta difícil y oscuro, «proscrito de la literatura oficial»¹⁴. En su calidad de *poète maudit*, debió de ejercer una particular atracción sobre Verlaine, a quien se le ocurrió citar el verso final de la *Soledad primera* en sus *Poèmes saturniens* (aunque, en opinión de Dámaso, sin haberlo entendido). A continuación, Rubén Darío, influido por la cultura simbolista, imitó el estilo de Góngora en un soneto de sus *Cantos de vida y esperanza* y trajo la moda del gongorismo a España. «La rehabilitación de Góngora ha venido a España por vía de simbolistas franceses», observa Miguel Artigas en su carta a José María de Cossío del 24 de marzo de 1923¹⁵. El fenómeno despertó la curiosidad de los modernistas, pero sin dar lugar a un debate fecundo entre ellos. Mientras tanto, la crítica erudita (Lucien-Paul Thomas, Alfonso Reyes y Foulché-Delbosc, editor del manuscrito Chacón) había seguido contribuyendo al estudio de la vida y la obra del poeta cordobés. El acontecimiento más llamativo, en España, fue la publicación de la primera biografía moderna de Góngora por parte del director de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Miguel Artigas, cuya obra obtuvo un premio de la Real Academia Española en 1925¹⁶.

En su importante reseña, publicada el año siguiente, Gerardo Diego comienza expresando su estupor ante el hecho de que la Academia

¹³ D. Alonso, «Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego», *op. cit.*, p. 397.

¹⁴ D. Alonso, «Góngora entre sus dos centenarios (1627-1927)», *art. cit.*, p. 50.

¹⁵ Morelli, G. *Diego y el III centenario de Góngora*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶ M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.

hubiese premiado un estudio sobre Góngora. Pero, al mismo tiempo, invita a sus lectores a no ilusionarse, pareciéndole «demasiado pronto para que el milagro se hiciera»¹⁷. Por «milagro» entiende una rehabilitación completa de Góngora, análoga a la que los románticos habían logrado con Calderón. Alaba, con todo, «las rectificaciones importantes de fechas» que Artigas había hecho respecto del manuscrito Chacón, y algunos «nuevos puntos de vista». Aprecia, asimismo, el panorama crítico presentado en el apéndice, con dos décimas hasta entonces desconocidas, sesenta y seis cartas inéditas y algunas valoraciones originales: la del primer crítico de las *Soledades*, por ejemplo, el sabio humanista Pedro de Valencia, «tenido hasta ahora por adversario enconado» de Góngora¹⁸. Es evidente que Diego no comparte todas las convicciones del erudito autor. A la condena casi global del gongorismo antiguo que Artigas tachó como ejemplo de «mal gusto», opone su lectura entusiasta de Gabriel Bocángel, «admirable poeta que aprendía bien la lección de Góngora»¹⁹. El «mal gusto», según él, es «el de las mayorías» y se encuentra «en los manuales de literatura», mientras la costumbre de atribuirlo a Góngora le parece «la mayor de las inexactitudes». Más le agradan, en consecuencia, los juicios positivos sobre Góngora emitidos por algunos literatos del siglo XVII, y el de Martín Vázquez Siruela en particular, que «hoy firmaríamos en muchos puntos». Vázquez Siruela había escrito, entre otras cosas, que los ornamentos empleados por el cordobés no debían verse como elementos de oscuridad, sino como «lumbres de la oración»: «porque aquello que entre los latinos se llama *perspicuitas*, entre los griegos *diaphaneia* y nosotros podemos decir *transparencia*, es una claridad de ningún fondo, como una tela de luz muy delgada y de raros hilos que admite los ojos y francamente los deja pasar a los objetos que tras ella se esconden»²⁰.

Para Gerardo Diego no cabía duda de que la revalorización de Góngora tenía que venir de parte de los poetas, no de los eruditos. Así se había manifestado ya desde su primer artículo dedicado al poeta de las

¹⁷ G. Diego, «Don Luis de Góngora y Argote», *art. cit.*, p. 246. Cfr. con Manuel M. Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y edición anotada de la «Carta a Góngora en censura de sus poesías»*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1988.

¹⁸ «Don Luis de Góngora y Argote», *art. cit.*, p. 247.

¹⁹ *Ibid.*, p. 248.

²⁰ *Ibid.*, p. 250. Cfr. con Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, op. cit.*, «Apéndice V», p. 388. Hemos modernizado la ortografía de la cita.

Soledades, «Un escorzo de Góngora», aparecido en 1924, en el tomo VII de la *Revista de Occidente*²¹. Se trata de un ensayo brillante desde el punto de vista estilístico y asociativo, pues abunda en comparaciones con la pintura (Zurbarán) y la música (Wagner, Debussy). Aunque el crítico advierta que no es su propósito «zahondar el auténtico objetivo estético de Góngora», consigue, gracias a la técnica del «escorzo», descubrir aspectos muy diversos de la poesía gongorina: en las descripciones de los árboles o de las rocas, descubre siluetas de una «imponderable belleza», mérito no tanto de la propia naturaleza en sí cuanto «de la mirada del artista»; en las décimas, admira la «flexible elasticidad» de sus arabescos que le recuerdan la sinuosidad de la música de Wagner; y en los romances, se complace en observar el cuidadoso contraste entre el brote de la emoción poética y la ironía, lo que le induce a preguntarse si no es este «el procedimiento favorito de tantos artistas contemporáneos»²². Este ensayo encantó a Jorge Guillén que lo consideraba «sencillamente perfecto, en su punto de vista y en su dicción»²³. Diego habla en él, además, de la desdeñosa postura de Góngora, quien se propuso «deleitar por la oscuridad» y alejar al vulgo profano, actitud comparable con la «magnífica reserva de Mallarmé»²⁴. Advierte, sin embargo, que en los grandes artistas es frecuente que «su pudor les lleve a ocultar lo mejor de su espíritu bajo una máscara convencional»: Góngora, en efecto, era «demasiado alto para dejarse prender por una única fórmula»²⁵. Convenía, por tanto, examinar su obra desde diferentes perspectivas. Por medio de unos versos extraídos de las «Octavas sacras a la beatificación de San Francisco de Borja», Diego señala el carácter inventivo y la «maravillosa diafanidad» de algunas de las imágenes gongorinas. Termina sugiriendo que solo una antología podría dar cuenta de la variedad y riqueza de la inspiración del vate cordobés. Las *Soledades*, más que «una empresa lograda», le parecen «un heroico esfuerzo que a menudo cristaliza en reverberaciones de una calidad de

²¹ Citamos el artículo a partir de Gerardo Diego, *Obras Completas*, 8 vols., Madrid, Alfaguara, 2000, vol. VI, *Prosa literaria*, pp. 788-97. Las *Notas gongorinas* de M. Vázquez Siruela pueden consultarse en el ms. 3893 de la BNE (fols. 55r-233v).

²² *Ibid.*, p. 796.

²³ Véase el volumen *Correspondencia (1920-1983)*. Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, ed. de J. L. Bernal, Valencia, Pretextos, 1996, p. 50.

²⁴ «Un escorzo de Góngora», p. 790.

²⁵ *Ibid.*, p. 793.

esmalte, suntuosos tapices y cálidas naturalezas muertas [...], índice máximo del frenesí de un artista genial»²⁶. El *Polifemo*, «más luminoso y sostenido», resulta en comparación asequible, por apoyarse en una fábula conocida, «en una armazón ya hecha»²⁷.

Tanto el sugerente «Escorzo» de 1924, con que Diego inauguró la labor crítica de los poetas del '27, como su reseña a la monografía de Artigas reflejaban la opinión de la vanguardia poética, según la cual el lenguaje de Góngora impresionaba antes por su lucidez que por su oscuridad. Góngora era «exacto, nítido, transluciente», sostenía a su vez Dámaso Alonso (mientras contaba cómo había descubierto la obra del cordobés a través de Rubén Darío y cómo empezó a estudiarla, allá por 1923, en la Biblioteca Universitaria de Cambridge, hojeando las ediciones de los primeros comentaristas)²⁸. La poesía de Góngora «requiere claridad», porque sus versos «se proponen decir algo en absoluto preciso», anotaba a su vez Jorge Guillén en su tesis doctoral²⁹. Mérito especial del grupo del '27, y sobre todo de Diego, Lorca, Alonso y Guillén, fue su intento de comprender la poesía del cordobés desde el punto de vista de la modernidad. «Góngora, buen clásico, es el primero de los modernos», escribe Guillén en su contribución al homenaje madrileño³⁰. Y añade: «El *Polifemo*, *Las Soledades* y el *Panegírico*, ápice de la lírica del Renacimiento, insinúan cardinales proposiciones modernas. Son fin y principio»³¹.

4. *La tesis doctoral de Jorge Guillén: «Notas para una edición comentada de Góngora»*. Debido a la estrecha amistad existente entre los miembros de la generación del 27, cada uno seguía con interés los proyectos de sus compañeros, y esto fue especialmente cierto en el caso de la ambiciosa empresa del homenaje a Góngora. Salinas, Alberti, Fernández Almagro y Gerardo Diego se habían reunido, desde la primavera de 1926, con el

²⁶ *Ibid.*, p. 793.

²⁷ *Ibid.*, p. 793.

²⁸ D. Alonso, «Góngora entre sus dos centenarios», *art. cit.*, pp. 59-60.

²⁹ J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed., notas y acotaciones de A. Piedra y J. Bravo, prólogo de J. M. Micó, Valladolid, Fundación J. Guillén, 2002, p. 151.

³⁰ J. Guillén, «Su originalidad», contribución al homenaje madrileño, publicada en el mes de junio de 1927 en el núm. 11 de *La Gaceta Literaria*, ahora en G. Morelli, *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora*, *op. cit.*, p. 201.

³¹ *Ibid.*, p. 201.

objeto de preparar las celebraciones del tercer centenario de la muerte del poeta. A la primera asamblea de los gongoristas concurren, además de los citados, Federico García Lorca, José Bergamín, José Moreno Villa y Dámaso Alonso³². Los universitarios Salinas y Guillén, por su parte, se veían con frecuencia en las bibliotecas de la capital. Pero incluso en los períodos en que cada uno vivía retirado en su ciudad de origen, un intenso intercambio epistolar —sobre todo en torno a García Lorca, cuyas desbordantes cartas eran proverbiales— mantenía vivos los contactos entre ellos.

Así, el 19 de febrero de 1926, el historiador granadino Melchor Fernández Almagro envió un recorte de periódico a Jorge Guillén, entonces profesor de literatura en Murcia, para tenerle informado sobre la conferencia «La imagen de Góngora» que Federico acababa de dictar con éxito en su ciudad. «Soberbia a juzgar por el resumen. Llena de cosas. Me alegro en el alma de tantas riquezas, y de riquezas coincidentes. ¿La piensas publicar? Si no, y si la tuvieras escrita, mándame una copia», escribe Guillén el mismo día a Lorca³³, quien, de inmediato, le proporciona detalles adicionales:

Mi conferencia sobre 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. 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 público³⁴.

La carta de Federico iba acompañada de tres esbozos poéticos, como era costumbre en su correspondencia con los amigos poetas. Tres meses después, el 9 de junio de 1926, Guillén mandó a Lorca la décima *El ruiseñor*, dedicada «a nuestro Don Luis de Góngora»³⁵. Federico correspondía con poemas de su *Romancero gitano* y, el 14 de febrero de 1927, con

³² *Ibid.*, p. 10.

³³ Jorge Guillén, *Federico in persona*, (con el epistolario Guillén-Lorca), trad. de Margherita Guidacci, Milano, Scheiwiller, 1960, p. 86.

³⁴ *Ibid.*, p. 88. El subrayado es de García Lorca.

³⁵ *Ibid.*, p. 98.

un fragmento de estilo gongorino titulado «Soledad insegura». Esta vez, Guillén no estaba del todo convencido, ya que observó, en su carta del 25 de febrero, que ese fragmento no había «llegado a su momento cristalizado». Añadió, con todo, que «lo que más me gusta es el punto de gongorismo en que lo detienes: punto en sazón —con ecos y analogías— pero sin imitación formal demasiado estrecha, sin incurrir en un *à la manière de*. Haz esta soledad»³⁶. Lorca debía de saber desde hacía tiempo que Guillén había consagrado su tesis doctoral a la obra poética del cordobés, ya que, por más que esa labor permaneciera inédita, es poco probable que no hubiesen hablado de ella durante sus primeros encuentros³⁷.

Las *Notas para una edición comentada de Góngora*, elaboradas en 1924 y presentadas al año siguiente como tesis en la Universidad Central, pero caídas en el olvido y exhumadas hace apenas un decenio, representan la primera contribución académica de un miembro del grupo al estudio de Góngora. Se trata, pues, de una tesis desechada por su autor, quien debió de considerar esas *notas* como provisionales, razón por la que decidió sustituirlas, en los años cincuenta, por un magistral ensayo sobre Góngora, integrado en *Lenguaje y poesía*³⁸. Atendiendo al carácter a veces poco académico, pero a menudo felizmente original de estas páginas, Alberto Blecua, en su presentación, las elogia como «la tesis más anti-tesis que he tenido que gozar y no sufrir»³⁹. Se diría que Guillén la redactó, en primer lugar, para un público de aficionados, entre los que contaba a sus amigos poetas, Pedro Salinas y Gerardo Diego, y solo, en segundo lugar, para los académicos que habían de juzgarla⁴⁰. En sus observaciones prescinde, casi

³⁶ *Ibid.*, p. 182. Adviértase que también Rafael Alberti había intentado una continuación de las *Soledades*. Cfr. con lo que dice Dámaso Alonso, en sus *Estudios y ensayos gongorinos*, reimpr. en *Obras completas*, t.V, Madrid, Gredos, 1978, p. 763.

³⁷ En una carta a su mujer del 5 de febrero de 1925, período en que ponía fin a su tesis, Guillén se refiere a su primer encuentro con Lorca (3 de febrero de 1925). La correspondencia entre ambos se inicia el 25 de febrero de aquel año. Véase F. García Lorca, *Epistolario completo*, al cuidado de Ch. Maurer (vol. I) y Andrew A. Anderson (vol. II), Madrid, Cátedra, 1997, p. 263n.

³⁸ J. Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969 (en realidad, 1961), pp. 33-71.

³⁹ A. Blecua, «Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora», en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, ed. X. Tubau, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 443-449 (la cita, en la p. 445).

⁴⁰ De la correspondencia entre Guillén y Salinas se desprende que este seguía con vivo interés los progresos en la carrera de su amigo, premiándole primero «para que se hiciera doctor» y expresando, finalmente, su satisfacción «por verle seguro». Véase Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 51 y 56.

por completo, de la crítica erudita del siglo XX: conoce, claro está, el manuscrito Chacón, editado por Foulché-Delbosc, y el estudio de Alfonso Reyes sobre el *Polifemo*, pero es posible que, a la hora de redactar su texto, no conociese aún la monografía de Artigas. Tiene más en cuenta a los comentaristas antiguos, cuyas glosas utiliza para aclarar las dificultades léxicas y sintácticas de los textos o, sencillamente, para señalar contradicciones entre ellos. Guillén está convencido de que «el nuevo comentarista de Góngora deberá ante todo colegir, compulsar y expurgar los comentarios antiguos, que tanto ayudan a la inteligencia de los textos»⁴¹. Pero cuando el problema pendiente de aclaración requiere un juicio estético, los puntos de referencia de Guillén suelen ser los autores de la modernidad y, sobre todo, los franceses, desde Baudelaire y Mallarmé hasta Max Jacob, Apollinaire y Valéry, sin perder de vista, claro está, la tradición literaria de la que procedía Góngora, representada por Garcilaso, Herrera, Lope, Quevedo y, también, por Petrarca.

Sus apuntes sobre la obra de Góngora se organizan en dos partes, desiguales desde el punto de vista del objetivo que se proponen: la primera («*Varia poesía*») está dedicada al estudio del valor estético de las poesías breves y, la segunda, a la explicación del *Polifemo*. Solo esta puede considerarse, en rigor, un comentario de texto propiamente dicho. La parte primera, que trata de los géneros líricos y sus características, se compone de tres capítulos («Obras», «Genio» y «Tema central»), divididos a su vez en capitulillos. Este procedimiento obedece a un orden jerárquico que implica una valoración: se parte de lo más ocasional para llegar a lo más auténtico y genial. Los primeros ejemplos contienen, por tanto, «versos de circunstancia», denominación no necesariamente peyorativa, dado que, según Goethe, «toda poesía es poesía de circunstancia». Lo ocasional, con todo, puede quedar reducido, en ocasiones, a «comentario anecdótico de la actualidad», cuando el poeta se asemeja al gacetillero en busca de noticias y se dedica al costumbrismo o a la caricatura. Existe, de hecho, este Góngora «más próximo a la singularidad de la circunstancia histórica», aunque se trata, en la jerarquía poética de Guillén, «del peor Góngora».

⁴¹ *Notas para una edición comentada de Góngora, op. cit.*, p. 21.

Siempre en la parte primera, notable por la coherencia de su reflexión, Guillén reflexiona sobre las propiedades de los géneros líricos («la sátira linda con la comedia, con la novela») y sobre las cualidades específicas que estos asumen en Góngora («las letrillas lucen garbo y agudezas»). Después de declarar que «lo mejor, poéticamente, en ‘No sé qué me diga, diga’ es el estribillo», admira la alacridad de la palabra que impulsa al «cándido disparate», al «nihilismo poético», por reconocer en ello un principio de disolución verbal que «debía de atraer a algunos poetas recientes», como Apollinaire y Max Jacob. Prosiguiendo en su jerarquía estética, Guillén pasa del realismo burlesco a la mezcla de lo realista y lo lírico. Aprecia esta ambigüedad en «Ándeme yo caliente», un poema que propone en tono burlesco el motivo horaciano del *Beatus ille* y que incluye «bodegones» e incluso «paisajes»: «Busque muy en buena hora / el mercader nuevos soles; / yo conchas y caracoles / entre la menuda arena, / escuchando a Filomena / sobre el chopo de la fuente»⁴². Pero la obra maestra de esta mezcla de costumbrismo y poesía es el romance «Hermana Marica», que se reduce a simple enumeración de «cosas», de objetos de la vida real; ninguna metáfora, ningún ornamento, solo «nombres»: «el poeta nombra a los seres: a todos los nombra, y solo los nombra»⁴³.

Otro Góngora, el del «genio», se nos presenta en los *sonetos*, que, desde su ejemplo más antiguo, «De pura honestidad templo sagrado», muestran una tendencia a la «monumentalización»: la naturaleza del cuerpo femenino se convierte en materia plástica y en arquitectura, *figuras* –diríamos hoy, completando la lectura de Guillén– *de la realidad* transformadas en arte de lenguaje. Se observa, al mismo tiempo, una predilección por la hipérbole, confirmada puntualmente por la pieza capital del joven Góngora, «Mientras por competir con tu cabello»: soneto-edificio, este, que culmina en una «nada mallarmeana», caso poco común en Góngora, gustoso de «asentar su universo, más que de pulverizarlo». El parangón con Garcilaso revela que mientras el toledano mantiene una línea de movimiento y una fluidez aún petrarquistas que, sobre todo en los cuartetos, envuelven emotivamente al poeta y a su lector, Góngora habla a la dama «desde el poema», desde el texto, que es «el punto central de todo riguroso

⁴² L. de Góngora, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 116.

⁴³ *Notas para una edición comentada de Góngora, op. cit.*, p. 54.

clasicismo»⁴⁴. La tendencia a la monumentalización se manifiesta asimismo en los sonetos fúnebres, donde lo que aparece no es el muerto ni mucho menos la Muerte, sino el túmulo, el sepulcro. Una vez más, se procede del cuerpo al monumento, de la frágil vida humana al objeto de arte.

Pero el género poético que coordina las diversas inspiraciones de Góngora es la égloga, o bien «la pastoral», y con esto llegamos a lo que Guillén considera el «tema central» de la obra del cordobés. Los monumentos son caducos; las selvas, en cambio, permanecen: y tanto más si se transforman en belleza de lenguaje. Según la fórmula definitoria de Guillén, Herrera nos ofrece «una poesía del enamorado con fondo de paisaje», Góngora, en cambio, «una poesía de la Naturaleza con figuras de amor»⁴⁵. Su obra abunda en escenas venatorias y piscatorias: mar y serenidad, noche y silencio le otorgan escenarios que se prestan a la orquestación, a la composición musical. La culminación del estudio de Guillén, ya se ve, había de ser una lectura de las *Soledades*. Prefirió, con todo, «dejarla por ahora intacta» y pasar al comentario del *Polifemo*, «maravilla accesible» en su brevedad.

El comentario de texto obliga a una disciplina de erudito, a la que Guillén no quiso sustraerse. Mayor atención, sin embargo, debemos prestar a los contados paréntesis que el comentarista-poeta se concede, también en esta segunda parte. Elijo algunos ejemplos: ante el verso I, 2, «cultá sí, aunque bucólica Talía», Guillén se detiene a reflexionar sobre el concepto de «cultura» que implica, según él, «composición, estructuración, estilización de algo dado, por sí indiferente». El asunto del *Polifemo* es, en parte, rústico, pero su composición es culta, y el elemento básico de esta es la sintaxis, que merece, por tanto, particular atención. Guillén lo demuestra en la octava XI, donde esclarece un problema sintáctico de los más complejos: se trata del «zurrón», que no puede ser «erizo de la encina», ya que lo es «del tributo de la encina»: es, de hecho, corteza de la castaña, de la manzana y de la bellota. Guillén aprovecha esta dificultad sintáctica para mostrar que no hay ambigüedad espiritual ni vaguedad en el texto gongorino. «El poeta y sus versos se proponen decir algo preciso» y, cuando

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71. En este soneto, según Guillén, «el poeta se identifica poéticamente con el galanteador que aguarda». Hoy diríamos, más exactamente, que el eje de comunicación visible (yo)-tú *configura* la relación que se establece entre el texto y el lector.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

parece que no lo consigue, se debe a la malinterpretación de la sintaxis, que puede generar equívocos. En la octava XIII, por fin, la ingeniosa descripción de Galatea le induce a detenerse primero en el *hipérbaton*, sobre el que se pronunciaba ya Salcedo («es muy frecuente en Don Luis, cúlpanle algunos por esto, yo no quiero alargarme en su defensa, por no parecer apasionado»)⁴⁶. Pero la octava, que termina con el verso «pavón de Venus es, cisne de Juno», también abunda en acumulaciones de objetos, en metáforas y en quiasmos, dándonos la impresión de asistir a un «trabajo de ajuste de piezas heteróclitas» en la máquina-texto. Góngora se parece aquí, en palabras de Guillén, «al inventor industrial, al relojero».

Sabido es que el asunto mitológico tratado en esta fábula llamó la atención de varios poetas, no solo en la antigüedad, sino también en la época de Góngora, donde había sido tratado por Marino y Stigliani⁴⁷. Pero, ¿qué valor conviene atribuir al tema, al argumento? Guillén advierte que el *Polifemo* de Góngora no es una narración de aventuras y que lo importante no es el interés novelesco. «La aceptación de un asunto ya inventado significa, de pronto, que el asunto no existe»⁴⁸. Dicho de otro modo: lo que cuenta no es el contenido, sino los significados, y estos se producen mediante la creación verbal, que es mérito del poeta.

El valor de este comentario es doble. Se trata, a la vez, de una labor erudita que, de haberse publicado, podría haber servido a otros comentaristas, y de un texto que lleva la impronta de un joven poeta de los años veinte, consciente de su deuda con Mallarmé y Valéry. Tanto Guillén como otros poetas del 27 intuían cierta afinidad entre la invención de las *Soledades* y las acrobacias verbales del «alucinado profesor Stefano Mallarmé» (Lorca), aun sabiendo que el poeta francés no había leído a Góngora⁴⁹. Alberto Blecua, por su parte, relaciona la poética del gran poeta barroco directamente con el *Cántico* de Jorge Guillén: «Dice Guillén, quizá como síntesis de su

⁴⁶ *Ibid.*, p. 155. Cfr. con García de Salcedo Coronel, *Las obras de don Luis de Góngora, comentadas por don...: Polifemo*, Madrid, Juan Gonzalez, 1629; y Madrid, Imprenta Real, 1636 (esta última edición con el texto del *Polifemo*).

⁴⁷ Sobre la influencia italiana en el *Polifemo*, véase J. P. Crawford, «Italian Sources of Gongora's Poetry», *Romanic review*, XX, 1929, pp. 122-130, y A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁹ Antes de 1927 habían disertado sobre este tema: Z. Milner, «Góngora et Mallarmé: La connaissance de l'absolu par les mots», en *L'Esprit Nouveau*, n. 3, 1920; y A. Reyes, «De Góngora y de Mallarmé», *Cuestiones gongorinas, op. cit.*, pp. 253-261.

lectura crítica de Góngora, que el cordobés “inventa la realidad”. Trescientos años después “la realidad inventa” a Jorge Guillén, es su leyenda»⁵⁰.

5. *En defensa de la poesía: Federico García Lorca conferenciante*. La famosa conferencia de Lorca sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora», preparada desde el mes de diciembre de 1925, fue leída por primera vez el 13 de febrero de 1926, en el entonces recién fundado Ateneo de Granada. En mayo de 1927, Lorca volvió a presentarla, con algunas variantes sobre todo en la *captatio*, ante sus compañeros de la madrileña Residencia de Estudiantes. Acogida desde 1932 en la revista *Residencia*, esta segunda versión se incluyó en las *Obras completas* de Aguilar, por lo que debe considerarse la más conocida⁵¹. Pero, como se desprende del *Epistolario*, el manuscrito del discurso granadino fue utilizado también en otra ocasión, puesto que sirvió para una de las conferencias de Federico en La Habana, en 1930⁵². Es evidente que Lorca, en esa ocasión, tuvo que modificar otra vez su texto y que estas modificaciones reflejaban su nueva poética orientada hacia el surrealismo, como queda documentado en la edición de las *Conferencias* de Christopher Maurer⁵³.

Las fechas, aquí aducidas, demuestran que Federico concibió su entusiasmo por el gran «poeta de Andalucía» bastante antes de convocarse la primera asamblea de los gongoristas presidida por Gerardo Diego. Puede extrañar que, a pesar de haber participado en aquel encuentro, no aparezca entre los colaboradores del proyecto de ediciones ideado por el santanderino. Sus relaciones con Gerardo Diego, empero, distaban de ser excelentes: este se queja en varias ocasiones de su silencio y llegó a definirle, en sus cartas a Manuel de Falla, como «el imposible y dudoso y problemático Federico García Lorca» y como «el sordomudo epistolar»⁵⁴.

⁵⁰ «Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora», en *Signos viejos y nuevos*, *op. cit.*, p. 449.

⁵¹ Sobre las variantes que existen entre la versión granadina de 1926 y la versión de 1930, que el poeta presentó en Cuba, véase Ch. Maurer, *Conferencias*, vols. I-II, Madrid: Alianza, 1984, vol. I, pp. 87-88.

⁵² F. García Lorca, *Epistolario completo*, *op. cit.*, p. 678.

⁵³ F. García Lorca, «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *Conferencias*, ed. de Ch. Maurer, *op. cit.*, vol. I, pp. 87-125.

⁵⁴ Federico alude en tres cartas a problemas que tenía con Diego: en la del 1 de enero de 1922 a Adolfo Salazar, en la del 30 de junio de 1923 a Fernández Almagro y en la de 7 de julio del 1926 a Jorge Guillén, cfr. con *Epistolario completo*, *op. cit.*, pp. 139, 197 y 352. Sobre las observaciones críticas del santanderino véase: Gerardo Diego y Manuel de Falla, *Correspondencia*, ed. F. Sopena Ibáñez, Guarnizo-Cantabria, Fundación Marcelino Botín, 1988, pp. 76 y 79.

Añádase que Lorca era, en opinión de sus compañeros, «el poeta» por antonomasia, a quien no se debía encargar un fatigoso trabajo editorial. Ahora bien: su obstinado silencio ante las solicitudes de Gerardo Diego se debe, en parte, al hecho de que abrigaba dudas acerca de su colaboración en el homenaje⁵⁵. Su imitación de las *Soledades*, esbozada en febrero de 1927, no había encontrado la aprobación de su amigo Guillén y se quedó, por tanto, en fragmento.

Pero había algo más: la pasión de Lorca por Góngora fue pasajera, y ya a finales de 1928 confesó su insatisfacción ante la estética del cordobés, declarando en una entrevista: «Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien la lección de Góngora»⁵⁶. A la actitud de quien componía sus textos mediante el raciocinio contraponía su «vuelta a la inspiración». Un fragmento de la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», de octubre de 1928, de la que solo se conocen reseñas de prensa, confirma esta postura:

La exaltación de Góngora que ha sentido toda la juventud poética española ha correspondido con la madurez del cubismo, pintura de raciocinio puro, austero de color y arabesco, que culminó en el castellanísimo Juan Gris. Pero en general pintores y poetas, después de la brisa pura del cubismo, vuelven los ojos «al puro instinto, a la creación virginal incontrolada, a la fuente fresquísima de la emoción directa, descansando bajo la fuerza irrefrenable de sus propias almas descubiertas»⁵⁷.

En opinión de Lorca (y de otros poetas del 27), el resurgimiento del interés por Góngora coincidía con el movimiento cubista, nacido a consecuencia de la Gran Guerra y caracterizado por la creación de construcciones geométricas y plásticas⁵⁸. Pero al cubismo le había sucedido el surrealismo, menos cerebral, ciertamente, y más acorde con un genio intuitivo como el suyo. Aunque Lorca nunca dejó de admirar a

⁵⁵ Véase su carta del 14 de febrero de 1927 a Jorge Guillén y la respuesta de este, en *Federico García Lorca, Carteggio*, trad. de M. Guidacci, prólogo de Jorge Guillén, Milano, Scheiwiller, 1960, pp. 172-186.

⁵⁶ «Entrevista con E. Giménez Caballero», director de *La Gaceta Literaria*, citada por Ch. Maurer, en su edición de las *Conferencias*, vol. I, p. 19.

⁵⁷ *Conferencias*, II, p. 26. Entre comillas se reproducen las citas textuales de la conferencia de Lorca.

⁵⁸ Cfr. con lo que Lorca dice acerca del cubismo en su conferencia «Sketch de la nueva pintura» (1928), en *Conferencias*, vol. II, pp. 37-49.

Góngora, se dio cuenta de que sus respectivas poéticas divergían esencialmente⁵⁹.

Reparemos ahora en la argumentación del conferenciante, sustancialmente análoga en ambas versiones. Es preferible, con todo, servirse de la revisión madrileña, más auto-irónica y desenvuelta que el texto granadino. Para captar la estructura básica de la reflexión que subyace a la conferencia lorquiana, es preciso destacar el conflicto existente entre dos discursos incompatibles entre sí: el estético, propio de los poetas, y el de la cultura nacional, vinculado con el pensamiento positivista y condicionado por el anatema de Menéndez Pelayo. Federico percibe en Góngora un auténtico afán creador, semejante al suyo; contrapone, por consiguiente, los valores del artista deseoso de crear una realidad estética a las ideas pseudo-estéticas de la erudición y, en particular, de la escuela española, que, obcecadas e injustas, «habían maltratado a Góngora». Con una graciosa sonrisa recuerda a sus oyentes cómo en el Instituto les «elogiaban a Núñez de Arce el insípido, a Campoamor, poeta de estética periodística, bodas, bautizos, entierros, viajes en expreso, etcétera, o al Zorrilla malo» a la vez que les repetían, acerca de Góngora, la consabida retahíla «del ángel de luz que se convirtió en ángel de tinieblas». Pero, cuando denuncia las «irreverencias» de la historia literaria erudita, su voz asume las tonalidades del sarcasmo:

M. Lucien-Paul Thomas lo achaca a perturbación cerebral y el señor Fitzmaurice-Kelly, dando prueba de la incapacidad crítica que le distingue cuando trata de un autor no clasificado, se inclina a creer que el propósito del poeta de las *Soledades* no fue otro que el de llamar la atención sobre su personalidad literaria. Nada más pintoresco que estas serias opiniones⁶⁰.

Es evidente que Lorca se complace en ridiculizar esos lugares comunes antes de pasar a su propia argumentación, cuya tesis central va a ser que Góngora no es oscuro, sino todo lo contrario: algunas veces, en efecto,

⁵⁹ Es sintomático que, en la versión cubana de su conferencia, Federico cancelase la expresión «inspiradísima», atribuida originariamente a la poesía del cordobés, y la sustituyese por «intelligentísima», véase *Conferencias*, vol. I, p. 29. En cuanto al influjo que Góngora pudo ejercer sobre Lorca, concuerdo con Dámaso Alonso, quien, a propósito de estas posibles «influencias», afirma: «si llegan a existir, son difíciles de fijar»; véanse sus *Estudios y ensayos gongorinos*, *op. cit.*, vol. V, p. 763.

⁶⁰ *Conferencias*, II, p. 26.

peca «de luminoso». «Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia». Es cierto que la comprensión de sus poemas mayores exige una sólida cultura clásica y un profundo conocimiento de la mitología, ya que el poeta, familiarizado con la herencia cultural greco-latina, procede por alusiones que requieren una actualización de ese saber. Góngora, sin embargo, no busca la oscuridad en sí: huye de la expresión fácil, «no por odio al vulgo», sino «por una preocupación de andamiaje que haga la obra resistente al tiempo».

Después de mostrar que tanto la corriente popular de Góngora como la culta son parte del patrimonio poético nacional, el conferenciante se interroga sobre los motivos que indujeron a Góngora a crear su propio estilo culterano. Evoca, a tal propósito, «la aristocrática soledad» del cordobés, que le hizo despreciar las formas tradicionales y le indujo a volver a la lectura de los clásicos, a la vez que sentía «una nativa necesidad de belleza nueva» y un anhelo por conseguir una «belleza objetiva, pura, exenta de congojas comunicables» que le salvase de lo efímero y de lo convencional, y diese a su estilo un valor de eternidad. El núcleo de la interpretación lorquiana coincide con esta idea de la superación de lo transitorio para conseguir un mundo más estable, el de las bellas formas que —al representar a la Naturaleza— no son ficción vana, sino otra realidad más verdadera que «la realidad real». Consciente de que «la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes», Góngora inventa «un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas». En las *Soledades*, por tanto, la narración no es sino el «esqueleto», «envuelto en la carne magnífica de las imágenes». Conviene tener presente que Lorca usa «imagen» y «metáfora» como sinónimos y que, en su conferencia, desatiende otros procedimientos retóricos (metonimia, perífrasis, hipérbolo, etc.), a mi modo de ver no menos relevantes en Góngora.

«Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos», sentencia el conferenciante en otro lugar. Las imágenes hablan primeramente a la vista, que delimita y confiere consistencia a los objetos. Pero el cordobés no se aplica «a crear sus imágenes sobre la misma naturaleza»: mientras los objetos imaginados salen de su mente transformados en pensamiento, la construcción del poema, arte de lenguaje, se realiza gracias a la ingeniosa disposición de las palabras. Aun siendo principalmente un poeta de la imaginación, Góngora sabe suscitar emociones con la musicalidad y el ritmo del verso. Otro sentido importante, en su estilo, es el tacto, capaz de subrayar la

calidad pictórica de las imágenes. Lorca ejemplifica este efecto con los versos 34-41 de la «Soledad primera», recordando cómo el Océano, ese «dragón de sol», embiste con su tibia lengua el traje mojado del joven. Concluye su reflexión acerca de la imaginación y los cinco sentidos señalando que Góngora es un poeta «esencialmente plástico, que siente la belleza del verso en sí mismo y tiene una percepción para el matiz expresivo y la calidad del verbo hasta entonces desconocida en el castellano».

Como todo gran poeta, Góngora crea un mundo aparte, específicamente suyo. ¿Será una casualidad que muestre una predilección por las «islas» y los espacios delimitados? Es interesante, en este contexto, la observación del conferenciante acerca de la supresión de las jerarquías, por lo que «formas y objetos de pequeño tamaño» merecen la misma atención que las que se consideran comúnmente de gran importancia: «Una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como un bosque». Y es que la poesía opera una reinterpretación del mundo, conforme a la cual la soledad de la naturaleza puede parecer mucho más fascinante que los emblemas del poder y de la riqueza. En contra de las exigencias del discurso social que tiende a exaltar estos últimos, el poeta trata con el mismo rasero todas sus materias, y, de este modo, «cada imagen puede convertirse en un mito creado».

No todas las citas aducidas por el conferenciante son fiables: algunas resultan erróneas y, otras, imposibles de hallar⁶¹. Parece como si Lorca citara los ejemplos de memoria, sin verificar su literalidad. En cuanto a sus interpretaciones de las *Soledades*, tampoco convencían siempre a los filólogos, a quienes pudieron parecer, en palabras de Dámaso, «un poquito caprichosas»⁶². Pero Dámaso no deja de recordar, en defensa de su amigo, que «era la suya (la de Lorca) genial interpretación de poeta, que, traspasando la letra y su sentido material, calaba hondo en el espíritu» de la obra de Góngora⁶³.

⁶¹ *Conferencias*, vol. I, p. 100. Cfr. con lo que Ch. Maurer esclarece en sus notas: una de las citas, según muestra, proviene de la obra de Quevedo. Entre los ejemplos que Lorca aduce, las expresiones «verdes voces» y «canto alado» no pertenecen a Góngora. También habla del «Istmo de Suez», tratándose, en realidad, del de Panamá.

⁶² «Góngora entre sus dos centenarios», *art. cit.*, p. 61. Cfr. con Jack de Groot, *Intertextuality through Obscurity. The Poetry of Federico García Lorca and Luis de Góngora*, New Orleans, Univ. Press of the South, 2002, pp. 166-167.

⁶³ *Ibid.*, p. 61.

En resumen: a Lorca le corresponde el mérito de haber sido uno de los primeros apreciadores de la belleza poética de Góngora y de haber intentado revalorizarla desde el punto de vista de la estética contemporánea. Lo más específico de su aproximación a Góngora consiste en su solidaridad de creador: Lorca intenta comprender el genio del cordobés a partir de su propia experiencia como poeta, identificándose con su angustia ante la muerte y su anhelo de eternidad. En su disertación, hay momentos en que no se sabe muy bien si Lorca habla de Góngora o de sí mismo, porque se refiere a la experiencia poética *tout court*⁶⁴. El ejemplo más llamativo es el siguiente (reproducimos, también aquí, la versión auto-irónica de 1927):

El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón. Para serenarse, siempre es conveniente beber un vaso de agua fresca y hacer con la pluma negros rasgos sin sentido. Digo negros, porque... ahora voy a hacerles una revelación íntima... yo no uso tinta de colores. Va el poeta a una cacería... Delicados aires enfrían el cristal de sus ojos. La Luna, redonda como una cuerna de blando metal, suena en el silencio de las ramas últimas. Ciervos blancos aparecen en los claros de los troncos. La noche entera se recoge bajo una pantalla de rumor. Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos... Hay que salir. Es éste el momento peligroso para el poeta. El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas y no figuradas o falsas que le van acompañando⁶⁵.

En esta narración de una aventura poética, los críticos han advertido insistentes reminiscencias del lenguaje místico: se perciben, en efecto, ecos de la «Noche oscura» de San Juan de la Cruz y alusiones al *voyage* simbolista, en frases como éstas: «El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado» o bien «se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero». El propio Lorca compara la experiencia poética con la del místico, cuando dice: «No creo que ningún artista trabaje en estado de

⁶⁴ I. Gibson, en *Federico García Lorca, a Life*, London, Faber & Faber, 1989, observa a propósito de este pasaje: «[...] the impression is inevitable that here [...] Lorca is really glossing his own work and practice» (p. 159).

⁶⁵ *Conferencias*, vol. II, pp. 141-142.

fiebre. Aun los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes». No cabe duda de que Lorca habla aquí principalmente de sí mismo —y lo demuestran las variantes, identificadas por Christopher Maurer, entre la versión madrileña, donde todavía distinguía entre belleza y fealdad, y la versión cubana, reelaborada en pleno clima surrealista, donde ya no le importaba esa distinción—⁶⁶. Las diferentes versiones de la conferencia de Lorca sobre Góngora contienen, pues, declaraciones que contribuyen a iluminar la poética *in fieri* de su propia obra. El problema que se plantea, en este punto, es el de la validez universal de sus afirmaciones: es lícito dudar de la hipótesis de que Lorca, poeta del instinto atraído por el surrealismo, y Góngora, creador de un mundo estético objetivo, perseguían los mismos fines. La equiparación de las dos experiencias resulta, en realidad, algo forzada, y la reacción del propio Lorca, obligado a tomar distancia respecto de la estética del poeta barroco, no se hizo esperar.

6. *Los criterios del historiador: Dámaso Alonso, editor de las «Soledades».* Historiador de la literatura, poeta y eminente filólogo, Dámaso Alonso fue, junto con Gerardo Diego, uno de los principales animadores del homenaje a Góngora. A él se deben no solo una tesis doctoral sobre la evolución de la sintaxis de Góngora y un esclarecedor estudio estilístico sobre «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», que representa, de por sí, una aportación determinante a la inteligencia del estilo gongorino, sino también la primera edición crítica de las *Soledades*, aparecida en la primavera del año 1927 y reeditada cuatro veces hasta hoy⁶⁷. Esta magistral obra tuvo una enorme resonancia dentro y fuera de España, suscitando intervenciones y nuevos estudios de Spitzer, Vossler, Pabst, Brunn, Borges, Ortega, Salinas, Crawford, Wilson y Parker, y no resulta exagerado sostener que contribuyó a cambiar la actitud del hispanismo internacional

⁶⁶ *Conferencias*, vol. I, pp. 26-29.

⁶⁷ D. Alonso, *Evolución de la sintaxis de Góngora*, tesis doctoral (entregada el 8 de junio de 1928 en la Univ. Central), Madrid, Aguirre, 1928; «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», cit.; y Don Luis de Góngora, *Las Soledades*, ed. de D. Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927. Es, además, autor de una reseña sobre la *Antología poética en honor de Góngora* de Gerardo Diego, *op. cit.*, y del artículo «Góngora y Ascálaro», publicado en el homenaje gongorino de *La Gaceta Literaria* de Madrid (ahora en Morelli, *op. cit.*, pp. 197-199).

frente al poeta de las *Soledades*. Aunque hasta entonces Dámaso no había publicado sino un único libro de poemas, se sentía orgulloso de pertenecer a la vanguardia de los años veinte: se opuso, de hecho, a la inclusión de Reyes y Artigas en el grupo, por tratarse de consagrados literatos que, según él, no debían participar en «un homenaje de artistas jóvenes»⁶⁸.

Además de poseer excepcionales dotes como filólogo, Dámaso era un historiador de la cultura atento a los cambios de mentalidad y estilo. Admite haber participado en el homenaje con una viva «preocupación de historiador de la literatura»: le importaba

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 cubismo⁶⁹.

También le animaba a Dámaso un anhelo justiciero, producto del «escaso reconocimiento internacional del valor de la lírica española del Siglo de Oro»⁷⁰. Había que superar de una vez por todas los prejuicios contra el arte barroco, que en España había producido a poetas de tan extraordinaria personalidad como Góngora y Quevedo.

En una de sus primeras definiciones de la poética de Góngora, formulada en 1927, Dámaso señala el cambio de actitud frente a la literatura y el arte que se había operado en la conciencia de sus contemporáneos. Le parece, por tanto, que la nueva estética de los años veinte, con su búsqueda de una poesía «pura», ofrece el terreno indicado para intentar una revalorización del arte aristocrático de Góngora. He aquí sus palabras literales:

En el primer cuarto del siglo XX, poco a poco, por causas muy varias y muy complejas, se produce un cambio total en la manera de considerar la vida como materia de ciencia o de arte. Al nuevo modo de entender el fenómeno estético, acompaña una nueva valoración crítica de la literatura del pasado. Y vuelve a adquirir importancia un poeta como Góngora, cuyo central empeño fue la creación de un cosmos poético en el que la realidad del mundo está traducida, término a término, en materia irreal, orden, sistema, nitidez, depuración: un

⁶⁸ Morelli, *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora*, op. cit., p. 45.

⁶⁹ «Góngora entre sus dos centenarios», art. cit., p. 65.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

mundo estético, superpuesto y paralelo al contingente de aquí abajo, como un cielo inmutable sobre un mar polimórfico y tornadizo⁷¹.

En su tesis doctoral sobre *La evolución de la sintaxis de Góngora* parte de las erróneas creencias que acerca de este poeta circulaban: según estas, había, primero, un poeta fácil e inteligible, el Góngora anterior a 1611, y, después, un poeta «oscuro», el de los poemas de mayor extensión. Las razones de este cambio se atribuían, entre la crítica erudita, a influencia extranjera, italiana en particular, o bien a una perturbación mental del poeta. Pues bien: Dámaso concibe su tesis doctoral como un enérgico rechazo de aquellas interpretaciones; demuestra que «todo lo que Góngora usa –como cultismos– después de 1611, lo había usado ya antes de esa fecha»⁷². Lo que sí se puede observar, puntualiza el futuro catedrático, es la intensificación de algunas peculiaridades sintácticas (como el hipérbaton, la anfibología, las fórmulas A, si (no) B, el acusativo griego, el ablativo absoluto, etc.), que en la obra juvenil de don Luis aparecían con menor frecuencia. El verso largo de los grandes poemas permitía, evidentemente, construcciones sintácticas más complejas, pero es preciso subrayar que el poeta recurría a estos giros en el intento de conseguir efectos expresivos y de potenciar el tenor semántico de sus versos. El hipérbaton, en especial, creaba cierta tensión en el orden de la frase: hacía surgir nítido un verso o destacaba el valor eufónico de una palabra. Pero incluso la figura del hipérbaton aparece en Góngora ya desde el año 1582, pudiendo considerarse uno de los recursos estilísticos más comunes en su estilo. Por consiguiente, quien intente proponer una división en la obra de Góngora, tendrá que hacerlo no por épocas, sino por géneros literarios y estilos, que, en cuanto tales, exigían tradicionalmente tratamientos distintos.

Las mayores dificultades de la poesía de Góngora no son de orden léxico, sino sintáctico. Para demostrarlo, Dámaso analiza los vv. 5-28 de la «Soledad primera», que forman un solo y complicadísimo período. Este «se desarrolla como un hilo enredado y vuelto a enredar, pero nunca roto, que se va amoldando a las más variadas y complejas formas sintácticas,

⁷¹ D. Alonso, «Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego», *op. cit.*, p. 397.

⁷² D. Alonso, *Evolución de la sintaxis de Góngora*, *op. cit.*, p. 93.

hasta dejar rotunda la madeja total, perfecta, exacta, resuelta con la limpidez de un problema matemático»⁷³. Es evidente que, para un historiador de la literatura como Dámaso, Góngora no debe verse como un fenómeno aislado, puesto que «recibe y aprovecha todos los elementos sintácticos usados por la poesía española del Renacimiento, desde Juan de Mena hasta Herrera». Su estilo puede definirse, por tanto, como la fijación e intensificación de algunos procedimientos estilísticos que Dámaso considera «normales», en cuanto pertenecen a la lengua poética del Renacimiento. La insistencia final en la «normalidad», término nunca empleado por Diego, Guillén o Lorca (mientras Dámaso sostiene incluso que no hay «nada más *normal* que el desarrollo de la lírica de Góngora»), obedece a una clara intención provocativa, dirigida contra quienes hablaban de perturbación mental y locura. Pensamos, no obstante, que si es correcto afirmar que el gongorismo es «la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento», también es cierto que solo un genio singular como Góngora fue capaz de elevar la poesía española a esta cumbre.

El artículo «Alusión y elusión en la poesía de Góngora» podría constituir, en cuanto a su tema, otro capítulo de la tesis de Dámaso Alonso. Pero esta vez la reflexión asume un carácter más estético que histórico y se dirige a los aficionados del estilo gongorino. Ya la frase inicial del artículo es un acierto; Dámaso escribe: «Todo el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual, y que solo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados»⁷⁴. La afirmación debe completarse teniendo en cuenta los procedimientos lingüísticos característicos de quien gusta de sustituir «el complejo noción-palabra», correspondiente a un término de la realidad circundante, por otro metafórico. La metáfora es, de hecho, la primera aplicación de este arte de la sustitución.

Otro procedimiento intensificador es el recurso a la *perífrasis*, en la que la imaginación, aun sin perder de vista la noción, describe un círculo en

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁴ «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», *art. cit.*, p. 177.

torno a la palabra no expresada. Conforme a este procedimiento, las gallinas se nos aparecen como «crestadas aves / cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico es del Sol nuncio canoro etc.», a la vez que su caracterización se carga de nuevos matices semánticos, y el incienso se convierte en «aroma dulcemente lagrimado, / que era como un fragante luto del aire», despertando sensaciones olfativas asociadas a memorias fúnebres. Por lo general, no se trata de eufemismos: Góngora, que no teme decir «cecina» ni «coscojas», no esquivo categóricamente las palabras vulgares. Debe de haber, por tanto, una razón más profunda para la omisión de los nombres concretos. Según Dámaso, a don Luis le interesa dar «un coloreado relieve» y un «dinamismo particular» a los fenómenos representados. La designación concreta no es capaz de sugerir la misma riqueza de sensaciones e imágenes que la construcción perifrástica. Y es que al poeta le importa la potencialidad semántica de las palabras. En las perífrasis, la imaginación «se desvía, un momento, de su senda para deleitarse con las bellas incidencias del rodeo». En la alusión, en cambio, la noción primera se relaciona con «un sistema fijo de referencia», tal y como la mitología o el repertorio de los adagios. La poesía gongorina demuestra así, una vez más, lo que constituye su nota constante: el ser una «exageración, una intensificación dinámica, una condensación cuantitativa de los elementos renacidos de la tradición clásica»⁷⁵.

No es este el lugar apropiado para valorar el comentario de Dámaso a las *Soledades*. Conviene, sin embargo, detenerse en algunas observaciones críticas de su prólogo «Claridad y belleza de las *Soledades*». Dámaso está convencido de que «no hay obra más típicamente gongorina» que las *Soledades*: en otros poemas, el desenvolvimiento narrativo está sujeto a los vínculos de la fábula o de la historia; la octava real pone, a su vez, límites precisos al período poético. Aquí, en cambio, el poeta se propone fingir una fábula sin antecedentes directos y elige como forma métrica la silva, cuya extensión indeterminada le permite la máxima libertad expresiva. Dotadas de un léxico exquisito, las *Soledades* resultan, en efecto, «suntuosas y recargadas como ninguna obra del cordobés»: difíciles, eso sí, desde el punto de vista sintáctico, y tanto que fueron consideradas, durante dos

⁷⁵ *Ibid.*, p. 198.

siglos, como «la piedra de escándalo de la literatura europea». Ello no obstante, los ataques contra la inexistencia de la trama y la oscuridad de los versos no tienen fundamento. Para invalidar este argumento, Dámaso se aplica a resumir el asunto: lo identifica con la peregrinación del joven náufrago a través de la Naturaleza y la vida elemental de los cabreros y pescadores, experiencia que dignifica las pasiones y fuerzas naturales del hombre. No parece casualidad, así, que «los desengaños del peregrino», relacionados con «los desastres de la ambición» en las guerras y en la vida cortesana, procedan paralelos a la exaltación de las fuerzas naturales: el menosprecio de corte conduce, lógicamente, a la alabanza de la edad dorada. Conviene señalar que no se nos presentan «las emociones del peregrino ante lo natural», sino los fenómenos de la Naturaleza como tales: estilizados y embellecidos, eso sí, «a bien deslindados contornos, a espléndidos colores y armoniosas sonoridades». De este modo, la poesía de las *Soledades* exalta la hermosura de la Naturaleza y esquivo sus fealdades.

Las conclusiones a las que llega el prologuista coinciden con las que habían formulado Lorca y Guillén. En las *Soledades*, afirma también Dámaso, no hay oscuridad, sino dificultad; puede hablarse incluso de su «claridad deslumbrante», tanto en el nivel de la expresión como en el de los objetos representados. Tampoco se encuentra ningún «vacío» o «nihilismo poético» en ellas, contrariamente a lo que creía Menéndez y Pelayo, sino «iluminada plenitud», «exuberancia barroca». El símbolo más característico de esta poesía resplandeciente y suntuosa, rica en enumeraciones, concisa en lo pomposo, es, por tanto, «la cornucopia».

7. *Una generación de pioneros.* Releyendo, a día de hoy, estas cuatro interpretaciones, todas de altísima calidad, no puede sino admirar la ingente labor exegética llevada a cabo por el grupo del 27. Estos poetas, inicialmente más bien aristocráticos e influidos por modelos extranjeros, consiguieron efectivamente revalorizar a Góngora e integrar su obra en la tradición literaria nacional y europea. No creo que ninguna generación de poetas españoles del siglo XX haya realizado un esfuerzo común comparable ni pueda, por tanto, atribuirse un mérito análogo en el terreno de los estudios histórico-literarios. Treinta años más tarde, con motivo del cuarto centenario de Góngora, Jorge Guillén podrá proclamar que «hoy por hoy, la obra gongorina es la mejor explicada de nuestra

poesía»⁷⁶. Y Dámaso Alonso, que aún en 1935 había publicado su estudio sobre *La lengua de Góngora*, escribirá con legítimo orgullo:

Góngora ha entrado en el cuadro *normal* de la literatura española: ya no puede ser un proscrito. Y esa entrada en la normalidad de la historia de la literatura española es precisamente lo que nos permite hoy una visión mucho más clara de la poesía del Siglo de Oro. Sin Góngora y Quevedo, el siglo XIX ni siquiera pudo columbrar lo que era y valía el desarrollo lírico de los siglos XVI y XVII. La nueva integración de la lírica es lo que ha hecho avanzar grandemente nuestro conocimiento del Siglo de Oro, y, en definitiva, de España⁷⁷.

Para rehabilitar el arte barroco de Góngora, fue necesario que los poetas del 27 hubiesen entrado de pleno en la modernidad y concibiesen el arte, en sus propias obras, como apartado de los esquemas del realismo decimonónico. Es cierto que la generación posterior, debido a una experiencia histórica radicalmente diversa, no pudo seguir pisando las mismas huellas: el fantasma orteguiano de la «deshumanización del arte» comenzaba a preocupar a intelectuales y artistas. Incluso entre los del 27 hubo entonces quienes denunciaron las limitaciones éticas y estéticas de la «poesía pura» y del gongorismo, bien por haberse orientado hacia posturas surrealistas o por haberse convertido a un nuevo humanismo. En los años de la guerra, la poesía española «se cargó de pasión y de alucinado vaticinio», apartando de sí los ideales que habían entusiasmado a la generación del 27⁷⁸. La obra de Góngora, en este nuevo clima, continuó siendo un fascinante objeto de estudio, al menos para Dámaso Alonso y Jorge Guillén. Pero su estética dejó de aparecer como un punto obligado de referencia o como un modelo. Cernuda que, en 1937, quiso escribir un ensayo en defensa de Góngora, no consiguió terminarlo. La afirmación central, en su fragmento, venía a ser: «Lo que a Góngora no se ha perdonado, es eso, ser ante todo un artista, y no ser nada más que un artista. Y ello porque en España no han existido apenas los artistas»⁷⁹. En 1961, el

⁷⁶ J. Guillén, «Lenguaje y poesía», cit., p. 34. Véanse, además, los dos ensayos gongorinos de Gerardo Diego, redactados con motivo del IV centenario: «Nuevo escorzo de Góngora» y «Góngora en la Academia», *Obras completas. Prosa, op. cit.*, vol. VI, pp. 804-826 y pp. 827-838.

⁷⁷ D. Alonso, «Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)», *art. cit.*, p. 76.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁹ L. Cernuda, «Góngora y el gongorismo», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 1429.

propio Guillén concluyó su ensayo sobre la obra del cordobés con una paradoja, llena de admiración, pero no exenta de un temeroso respeto: «Lo que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su *terrible* pureza, el lenguaje poético»⁸⁰.

GEORGES GÜNTERT
Universidad de Zúrich
geoguent@bluewin.ch

⁸⁰ J. Guillén, «Lenguaje y poesía», *op. cit.*, p. 70. El subrayado es nuestro.