

Las «Soledades» gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar

Javier Pérez Bazo

Universidad de Toulouse-Le Mirail

Suele faltarle de eminencia a la imitación, lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio [...] La destreza está en transfigurar los pensamientos, en trasponer los asuntos, que siquiera se le debe el disfraz de la acomodación al segundo, y tal vez el aliño, que hay ingenios gitanos de agudeza.

Baltasar Gracián

«Hallámonos en la tercera causa de la agudeza, que es la ejemplar. La enseñanza más fácil y eficaz, es por imitación; pero hanse de proponer las mejores ideas en cualquier empleo del ingenio; gran felicidad conocer los primeros autores en su clase...» Con estas palabras definía Baltasar Gracián una de las cuatro causas de la agudeza en el «Discurso LXIII», último de *Agudeza y arte de ingenio*. A la luz de este precepto cabe acaso comprender la «Soledad tercera» de Rafael Alberti y la «Soledad insegura» de Federico García Lorca, composiciones en verso cuya particularidad primera reside en un notable esfuerzo de recreación del estilo gongorino a partir del modelo de las *Soledades* y en el hecho de que sus autores quisieron contribuir con ellas al homenaje tributado a don Luis de Góngora en el año del tricentenario de su muerte¹.

¹ He creído conveniente reunir en estas páginas el texto de dos intervenciones públicas: la ponencia sobre la «Soledad tercera» de Alberti que expuse en el Seminario «Siglo de Oro y reescritura», dirigido por Marc Vitse en la Casa Velázquez de Madrid en diciembre de 1997, y otra en la que presenté mis conclusiones

La reivindicación de Góngora y del gongorismo ha de inscribirse en un proceso de rehabilitación eficiente iniciado a principios del siglo xx mediante trabajos filológicos del hispanismo francés y llevada a cabo de manera definitiva mediado el tercer decenio por un grupo de escritores que desde el privilegio de su formación universitaria decidió que era la mejor oportunidad para el estudio y recuperación del hasta entonces denigrado poeta cordobés; pero la restitución gongorina debe entenderse, sobre todo, dentro de un fenómeno de mayor amplitud: el resurgimiento del Barroco y de sus posibilidades artístico-literarias que en España adquiere especial significación durante el período de la Vanguardia histórica, precisamente en el que la poesía asiste a su tiempo hegemónico. De manera progresiva, desde la aún frágil asunción en los primeros movimientos vanguardistas hasta la más sólida posterior en términos de influencia que supuso el retorno a la literatura áurea española proclamado por los autores del Veintisiete, el barroquismo fue convirtiéndose en una de las escasas aportaciones específicas hispanas a la Vanguardia y en el componente que pudo imbricarse original y coherentemente en otros sustratos poéticos de varia procedencia. Conviene no olvidar, por lo demás, que bajo la reivindicación veintisietista de Góngora subyacía la voluntad de formalizar públicamente en la escena literaria de la época la presencia de una «generación» poética que quiso denominarse con el guarismo de la conmemoración gongorina, al que extraño es el crítico que alguna vez no haya acudido para referirse, con más o menos recelo, a lo que en términos de puridad periodológica fue el segundo momento de la Vanguardia histórica².

El esfuerzo más meritorio del homenaje a Góngora consistió en el propósito de reeditar en la Revista de Occidente su obra poética completa, aunque es sabido que dicha intención sólo fue parcialmente satisfecha, pues se redujo a la edición de las *Soledades* y los *Romances*, a cargo de Dámaso Alonso y José María de Cossío respectivamente. Además, se proyectó realizar distintas composiciones artísticas y literarias en su memoria³ y, desde planteamientos de cierto sesgo lúdico, llevar a cabo recreaciones voluntariamente miméticas de la lengua literaria gongorina, idea esta última que parece correcto atribuir a Gerardo Diego. De hecho, en febrero de 1927, el santanderino publicaba en *Verso y Prosa* una composición en tercetos encadenados y forma de epístola dirigida a Rafael Alberti. Citaré sólo unos versos:

acerca de la «Soledad insegura» de García Lorca en el Curso Internacional sobre el poeta granadino, organizado por Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco en la Universidad de Murcia en abril de 1998. Aprovecho estas líneas para agradecer a Francis Cerdan y Antonio Carreira, así como al equipo investigador LEMSO de Toulouse, sus sugerencias y sagaz lectura de algunos pasajes de difícil discernimiento en ambas composiciones.

² De las cuestiones aquí enunciadas, y en particular la del barroquismo en la Vanguardia, me he ocupado en ocasiones precedentes. Véase «La protohistoria vanguardista de la Promoción poética del Veintisiete», *Analecta Malacitana*, XVIII, 1, 1995, pp. 41-72; y «El Veintisiete como vanguardia», *Ínsula*, 612, diciembre 1997, pp. 13-16.

³ De los proyectos, actos y otros documentos relacionados con la conmemoración gongorina queda amplia constancia en el catálogo *Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997. Gerardo Diego publicó en el mismo 1927 una *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*.

Para honrar a Don Luis, las singulares
tareas repetimos. A ti toca
sonsacar a los cultos de sus lares.

A los nietos de Góngora convoca
a que ordeñen los pechos de su musa
viva y caliente, si ya no es de roca.

[...]

tu tafetán, Don Luis, ya se despliega
sobre docena y media de leales.

Entre esta docena y media de leales, Rafael Alberti, que fue el secretario de los actos conmemorativos y el «colector» encargado del volumen *Poesías de poetas contemporáneos en honor de Góngora*, nunca editado y de cuyo contenido sabemos por algunas composiciones que publicaron la revista murciana *Verso y Prosa* y la malagueña *Litoral*. Especialmente para la ocasión también produjeron algunas obras los artistas plásticos, músicos, escritores...: Juan Gris, Ramón Gaya, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Francisco Bores, José Moreno Villa, etc.; Manuel de Falla («Soneto a Córdoba»), Fernando Remacha («Homenaje a Góngora») y Óscar Esplá («Epitalamio de las Soledades») en el álbum musical que debía preparar Ernesto Halffter, Manuel Palau («Gongoriana», con la que obtuvo el Premio Nacional de Música); y entre los escritores, Gerardo Diego las sextas rimas de su texto barroco-futurista-creacionista *Fábula de Equis y Zeda*; Jorge Guillén su conocida décima «El ruiseñor»; Vicente Aleixandre un «Soneto» en *Verso y Prosa*; Juan Chabás una breve y hermosa composición en prosa titulada «Góngora en expreso», también en la revista murciana... El mismo Alberti contribuiría con una tercera «Soledad» en el «Homenaje a Don Luis de Góngora» de la malagueña *Litoral*, luego subtitulada de manera significativa «paráfrasis incompleta» al reproducirla en *Cal y canto*⁴, y presumiblemente para aquel volumen mencionado compuso García Lorca su «Soledad insegura». Ambos poetas, Alberti y Lorca, cada uno a su manera, pero evidenciando los dos un aquilatado virtuosismo técnico para reproducir la lengua del cordobés, venían a unirse a otros autores que, adaptando más o menos libremente e incluso violentando por impericia los aspectos temáticos y formales sobresalientes del texto gongorino, hicieron de las *Soledades* la base común para sus recreaciones.

Esta particular recepción del gongorismo y consiguiente rehabilitación de Góngora por parte de los dos poetas andaluces no era inédita en nuestra historia literaria ni exclusiva del siglo xx. El hispanista Nigel Glendinning ha rastreado la atracción que produjo el gongorismo en un restringido grupo de escritores del siglo xviii, aduciendo como razones de ella no sólo la pervivencia de un estilo emblemático o gusto artístico-

⁴ Rafael Alberti: «Soledad tercera (fragmento)», *Litoral*, 5-6-7, octubre 1927, pp. 5-10; precedida de un desnudo de mujer durmiendo, dibujo de Benjamín Palencia. Reproducida con ligeras variantes y titulada «Homenaje a Don Luis de Góngora y Argote (1627-1927). Soledad tercera (Paráfrasis incompleta)», en *Cal y canto* [1926-1927], Madrid, Revista de Occidente, 1929; luego en *Poesía (1924-1967)*, ed. de Aitana Alberti, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 275-279; y en *Obra completa. Poesía, 1920-1938*, t. I, ed. de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 337-343.

estético que concitaba a la imitación, sino otros aspectos sociológicos e ideológicos, sugerentes sin duda pero no menos discutibles⁵. Diré tan sólo que entre los poetas dieciochescos que practicaron con dispar fortuna el gongorismo cabe incluir a Vicente Bacallar y Sanna con *Vida de los dos Tobías. Historia sagrada escrita en 500 octavas*; a Pedro Nolasco de Ozejo, autor de una biografía milagrosa de san Antonio Abad, con ampuloso título y compuesta asimismo en octavas reales (1737); al Eugenio Gerardo Lobo de poemas épicos, y a José Antonio Porcel que compuso las églogas de *El Adonis*. Según prueba convincentemente el propio Glendinning, estaríamos, por un lado, ante la adecuación de un estilo elevado a la temática religiosa y bíblica en los dos primeros, o al contenido épico de la obra de Lobo o al marco histórico-mitológico de la de Porcel; y por otro lado, ante lo que entiendo personalmente como tardogongorismo de alambicada sintaxis, abundantes hipérbatos, no menos estructuras bimembres y quiasmáticas, cultismos de índole diversa (léxicos, referencias mitológicas), etc. Y en esta corriente tardogongorina, documentable ya a finales del siglo xvii, cabe inscribir la «Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora» de Agustín de Salazar y Torres. Pero, respecto de lo que aquí nos interesa, especialmente singulares son las imitaciones dieciochescas que toman las *Soledades* por paradigma y evidencian, cuando menos, la progresión del Barroco al Neoclasicismo. Me refiero a la *Soledad escrita en la Isla de la Madera* (1773), del canario Cristóbal del Hoyo Solórzano —que en realidad es una traducción adaptada de un texto portugués (las *Saudades de Aonio* de Antonio Barbosa Bacelar)— y a la sugerente *Soledad tercera* (1718), de León y Mansilla⁶. No son éstos los únicos casos de recreación gongorizante. El poema gongorino vino a convertirse así en una especie de nuevo «género» literario, a cuya creación habían contribuido, desde un principio y entre otros, Salvador J. Polo de Medina («Ocios de la soledad»), Francisco Manuel de Melo («Soledades»)... e incluso Pedro Soto de Rojas con *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.

En esta tradición cabe inscribir, pues, la «Tercera soledad» de Rafael Alberti y la «Soledad insegura» de Federico García Lorca. Del empeño de recreación que van a acometer ambos poetas resulta, antes de nada, la frecuentación de los recursos retóricos de ascendencia gongorina (cultismos de índole diversa, hipérbatos, hipálages,

⁵ Cf. N. Glendinning: «El estilo gongorino en la poesía española del siglo xviii, a la luz de la política y la estética», en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, vol. I, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo xviii, 1995, pp. 365-379. Apoyándose en la tesis de Teófanés Egido, Glendinning explica el gongorismo dieciochesco como reacción francófoba y castiza. Así, la tradición culta gongorina representaría la oposición antiborbónica, lo específicamente español que se resistían a perder. Más aventurada entiendo la hipótesis de establecer a partir de criterios antropológicos una correlación entre el barroquismo del xviii como estilo complejo y un orden jerárquico social o, si se prefiere, que la aspiración de los poetas gongoristas dieciochescos a un estatus elevado del que carecían justificaría la práctica de un estilo elevado y sublime. No es posible, en los límites de estas páginas, desarrollar estos interesantes aspectos concernientes al gongorismo en el Siglo de las Luces, sin duda imprescindibles en un estudio sobre la recepción del Barroco y, en concreto de Góngora, que nos llevaría hasta la época contemporánea.

⁶ De ambas se han ocupado en extenso Nigel Glendinning y Andrés Sánchez Robayna respectivamente, y por economía de espacio a ellos remito. N. Glendinning: «La fortuna de Góngora en el siglo xviii», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, pp. 323-349 y «La *Soledad tercera* de José de León y Mansilla (1718)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, 1991, pp. 13-24; A. Sánchez Robayna: «Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)» (1992), en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 115-159.

bimembraciones, perífrasis, metaforismo, etc.), aunque cada uno se aproxima de distinto modo a Góngora y, desde luego, sus respectivas composiciones carecen de la profusa retórica que define por intensidad cuantitativa la lengua poética del que Gracián llamó «águila de los conceptos». Alberti lleva a cabo un hábil ejercicio filológico con el que recontinúa el arte gongorino para convertir su texto, precisamente por ello —y como de hecho lo fue—, en homenaje a don Luis. Ahora bien, precisémoslo desde el principio, no se entienda que su proceder consiste en un minucioso análisis de los mecanismos lingüístico-poéticos dominantes de las *Soledades* gongorinas y, subsiguientemente, en una refinada reproducción mimética de la rica gama de sus recursos retóricos, sino que, siendo de manera ocasional ambas cosas a la vez, el suyo es ante todo el ejercicio del poeta contemporáneo que recrea la lengua del clásico sin menoscabo de la propia originalidad. En definitiva, desde los postulados de una coherente conjunción de gongorismo y vanguardia, Rafael Alberti prolongaba el decurso de la recepción de Góngora más allá del siglo XVII. En cuanto a Federico García Lorca, en su «Soledad insegura» existe, por un lado, un mismo esfuerzo de aproximada recreación mimética que, como veremos, es prueba del conocimiento bastante parcial que el poeta granadino tenía entonces de los mecanismos específicamente gongorinos, mientras que por otro lado, resulta evidente un intento logrado de impregnar el poema de imágenes de expresiva plasticidad que, en definitiva, forman ya el sustrato lingüístico-poético que comenzaba a definir la particularidad de la propia lengua poética de Lorca.

La «soledad de las selvas» de Rafael Alberti

«La poesía en general es pintura que habla», advirtió Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, a propósito de las *Soledades* de Góngora, antes de compararlas a un «lienzo de Flandes» debido a la conjunción en ellas de diversos paisajes y escenas varias expuestas con sumo detalle⁷. Aunque en menor medida, será ésta una peculiaridad que define asimismo la «Soledad tercera» de Rafael Alberti. Me parece innecesario explicitar aquí la imbricación de poesía y pintura, de ascendencia romántico-simbolista, que tuvo determinante estatuto artístico en la Vanguardia. Sobre el carácter pictórico de la composición de Alberti ya insistió Robert Jammes en su día, subrayando la formación (y oficio) de pintor del gaditano de la cual su obra es plausible consecuencia⁸. Aunque sea cierta esta correlación, creo sin embargo que el componente plástico del poema responde fundamentalmente a supuestos de especificidad vanguardista en perfecta conjunción con la estética barroca heredada. Refiriéndose a

⁷ Cf. F. Fernández de Córdoba, Abad de Rute: *Examen del «Antídoto» o apología por las «Soledades»* (1616), en Miguel Artigas: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, pp. 400-467. Dos años antes el mismo Abad de Rute había escrito un «Parecer de don Francisco de Córdoba, acerca de las *Soledades»*, a instancia de su autor (1614), reproducido por Emilio Orozco Díaz: *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Granada, Universidad, 1969, pp. 51-145. Para éstas y otras cuestiones, remito al excelente trabajo de Joaquín Roses Lozano: *La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII: el problema de la oscuridad*, London/Madrid, Tamesis, 1994.

⁸ Véase el sugerente artículo de R. Jammes, que además incluye una prosificación de la «Soledad tercera» de Alberti, «La *Soledad tercera* de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti. El poeta en Toulouse*, Toulouse, Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 123-137.

Cal y canto, libro en el que, repito, incluye la «Soledad tercera», el propio Alberti escribe en *La arboleda perdida*: «Era una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones [de *Marinero en tierra* y de *La amante*] lo iba a meter ahora como en un cofre de cristal de roca, en una blanca y dura urna, aunque transparente. Sometería el verso métrico a las presiones y precisiones más altas. Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armosiosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre los múltiples inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebatava...»⁹.

Contrariamente a los antedecentes dieciochescos mencionados, 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 esencial en la concepción misma del poema para el clásico, mantuvieron las copias del texto original. La desmesura o, por mejor decir, la exageración cuantitativa como especificidad u originalidad estética, también la llevó Góngora al metro deliberadamente elegido: el resultado no fue otro que una silva inédita por sus dimensiones y cuya disposición libre en cuanto al ritmo de timbres (exceptuados los pasajes subsidiarios del himno nupcial, de las estancias del peregrino y del canto amebéo) fue concebida como una urdimbre rítmica acorde con la organización narrativa del poema. Que Alberti divida el suyo en «períodos» (o unidades estróficas,) sin duda responde al hecho de que muy probablemente leyera las *Soledades* en la edición preparada en 1927 por Dámaso Alonso quien, al abrigo de los comentarios de Salcedo Coronel, desarropó al poema de su singular envoltura. Esto privó al gaditano de hacer propias otras posibilidades musicales que encerraba el modelo. Así, por ejemplo, la intencionada distancia entre las rimas, de las «rimas erráticas» que tanto motejaron los detractores gongorinos, pero que lejos de este reproche era procedimiento de notoria voluntad expresiva (en correspondencia con el contenido del texto) y búsqueda consciente de un determinado efecto intensificado por Góngora a medida que avanzaba la composición, del mismo modo que, según ha demostrado Robert Jammes, «iba confirmando, paralelamente, su tendencia a disociar la arquitectura de la frase y el esquema consonántico»¹⁰.

Dicho esto, detengámonos con más sosiego en esta «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, contempla con asombro una «selva» dispuesta ante él como inexpugnable muralla a merced de la violencia del viento que, no obstante, le invita a adentrarse en ella; tras una increpación del poeta para que guíe al joven en su nuevo peregrinaje entre el

⁹ R. Alberti: *La arboleda perdida* (1975), cito por *Obra completa. Poesía 1920-1938*, t. I, ed. cit., p. 301.

¹⁰ Cf. R. Jammes: «Introducción» a Luis de Góngora: *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 151.

bosque (quinto período estrófico a modo de intermedio digresivo de esta primera secuencia), el mismo viento provoca un aguacero mientras amanece. Hasta aquí nada parece extraordinario si no son la acción y atributos cósmicos conferidos al fenómeno atmosférico; sin embargo, en la siguiente secuencia (estrofas octava y novena), de inmediato se produce una transformación que completa el primer núcleo argumental del poema: con el despuntar del alba se desperezan las dríadas «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 oreades 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. Leamos el poema¹¹:

- [1] Conchas y verdes líquenes salados,
 los dormidos cabellos todavía,
 al de una piedra sueño, traje umbroso
 vistiendo estaban, cuando desvelados,
 cítaras ya, esparcidos, 5
 por la del viento lengua larga y fría
 templados y pulsados
 fueron y repetidos,
 que el joven caminante su reposo
 vio, música segura, 10
 volar y, estrella pura,
 diluirse en la Lira, perezoso.
- [2] De cometa, la cola
 celeste y trasatlántica, cosida
 al hombro por un ártico lucero; 15
 mitra en la almena de su frente sola;
 la barba, derretida,
 de doble río helado
 y luna azul de enero;
 grave, ante el asombrado 20
 y atento alborear del peregrino,

¹¹ He optado por transcribir la versión procedente de *Cal y Canto* (en Rafael Alberti: *Obra completa. Poesía, 1920-1938*, cit., pp. 337-343), aunque contenga variantes, mínimas, respecto de la primera aparecida 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 insignificativamente distinta, una errata que impedía la rima (v. 55) y versos corregidos después por el poeta: «el descendido *guarda-bosques fiero*» (v. 63), «al caminante —las agrestes voces / su círculo estrechando—» (vv. 97-98).

- de su verde cayado
 haciendo cortesía,
 rudo, se sonreía
 el viento de la selva y el camino. 25
- [3] De troncos que, a columnas semejantes,
 sostener parecían la alta esfera
 de la noche, sin fin, muralla fiera,
 cuyas siempre sonantes
 hojas de serafines son el nido, 30
 al joven le mostraba
 el viento y, sin sonido,
 a penetrar en ella le invitaba.
- [4] Sin orden, escuadrón se retorció,
 monárquico y guerrero, 35
 luchando, prisionero
 en la nocturna cárcel de la umbría,
 que, fijo el pie en la tierra,
 sus brazos mil movía
 con simulada y silenciosa guerra. 40
- [5] ¡Oh de los bosques mago,
 soplo y aliento de las verdes frondas,
 de las ágiles nieves mudo halago,
 al sin estrella, errante
 nadador de los trigos y las ondas, 45
 los altos, voladores
 coturnos de los céfiros vestidos,
 conduce, vigilante,
 por entre los mentidos
 de las vírgenes selvas gladiadores! 50
- [6] El viento, ya empinado,
 tromba la barba y mar veloz de nieve
 la cola, al peregrino extraviado,
 haciendo de su asombro puntería,
 le enseña, al par que la borrasca mueve 55
 de los árboles fría,
 la del verde aguacero artillería.
- [7] Al pie, dócil ya y muda,
 del ileso extranjero,
 la tierna y no mortífera metralla 60
 de la silvestre, ruda,
 mal fingida batalla,
 el descendido guardabosque fiero,
 sus diez uñas calando bayonetas,
 hiere, abriendo en la umbría miradores, 65

las de vidrio cornetas
de la gloria y clamores
del clarín de la luna y ruiseñores.

- [8] Las célicas escalas, fugitivas,
y al son resbaladoras 70
de las nocturnas horas,
del verde timbre al despintado y frío,
despiertan de las álgidas, esquivas,
driadas del rocío,
de la escarcha y relente, 75
su azul inmóvil, su marfil valiente.
Arpas de rayos húmedos, tendidas
las flotantes y arbóreas cabelleras,
de las aves guaridas,
de los sueños y fieras 80
domador y pacífico instrumento,
al joven danzan las entretejidas
esclavas de los troncos, prisioneras
en las móviles cárceles del viento.
- [9] Celosas ninfas, dulces ya —los brazos, 85
pórtico y diadema retorcidos—;
bailadoras guirnaldas
—que a los infantes lazos
de sus finas guedejas esmeraldas
penden el son y vuelo 90
de sus libres limones atrevidos,
el campo esmerilado o combo cielo
de las lisas espaldas,
la pierna que, viajera,
dispara la cadera 95
y bebe de los pies el raudo yelo—,
al caminante —sus agrestes voces
el círculo estrechando—
aprisionan, unísonas, girando,
fieles al coro, lentas o veloces. 100

CORO

- [10] *Huéspedes del estío,*
del invierno y bailable primavera,
custodia del otoño verdadera,
del trópico y del frío
serás el jefe y nuestro, a tu albedrío, 105
- [11] *si al aire, despojada*
de su prisión de lino, transfigura,
ya en ónix verde o mármol tu hermosura

- morena o blanqueada,
por la que es nuestra sangre acelerada.* 110
- [12] *Ven, que las oreadas,
sirenas de los bosques, te requieren
libre mancebo de la selva, y mueren
por sus virginidades
en los claros ceñirte y oquedades.* 115
- [13] Tanto ajustar quisieron la sortija
del rueda a la enclavada
del peregrino, fija,
columna temerosa mal centrada,
que, a una señal del viento, el áureo anillo, 120
veloz, quebrado fue, y un amarillo
de la ira unicornio, desnudada,
orgullo largo y brillo
de su frente, la siempre al Norte espada,
chispas los cuatro cascos, y las crines, 125
de mil lenguas eléctrico oleaje,
ciego coral los ojos, el ramaje
rompiendo e incendiando,
raudo, entró declarando
la guerra a los eurítmicos jardines 130
de las ninfas, que, huidas,
en árboles crecieron convertidas.

Sorprende sobremanera la arquitectura del poema: conforme hemos visto, exceptuada la parte coral, tres secuencias articulan al modo dramático el desarrollo de la acción (digamos al paso que también son tres sus principales «personajes»: viento, joven y ninfas). Ni siquiera el coro contraviene la disposición tripartita; quizás fuera la simetría el criterio que adoptó Alberti para diferenciar los tres períodos estróficos de cinco versos cada uno que lo vertebran, coincidentes con la promesa de las ninfas, separada de la atrevida propuesta al mancebo (que el poeta resalta mediante blanco interestrófico) y, a su vez, de la invitación a unirse a ellas.

El poema en su conjunto no es otra cosa que una yuxtaposición de «cuadros» o «secuencias» de gran plasticidad, en las cuales las variantes cromáticas de filiación gongorina son ciertamente relevantes. De hecho, permiten la comprensión de la realidad no en sí misma considerada, sino de manera impresionista a través del cromatismo que la describe. La plasticidad descriptiva envuelve el contenido narrativo. Obsérvese cómo Alberti emplea tiempos verbales del pasado (en su aspecto perfectivo o inacabado) para *narrar* hechos acontecidos con anterioridad al encuentro del joven con las ninfas y en el período estrófico del desenlace, mientras que reserva el presente para la visión del joven y su contacto con los seres mitológicos (estr. 6), la metamorfosis de éstas (estr. 8 y 9) y su increpación al peregrino (estr. 10, 11 y 12). Sin embargo, la no excesiva dimensión del poema priva a Alberti de otras posibilidades del andamiaje narrativo del texto que convincentemente ha señalado Jammes en la emblemática obra

del cordobés. Pero como Góngora, el poeta contemporáneo no desdeña el componente narrativo que contrabalancea con el retoricismo que le procuran imágenes y metáforas. Este aspecto estructural innovador de las *Soledades* había sido percibido por Federico García Lorca en una conocida y muy divulgada conferencia sobre el arte de don Luis. He aquí sus conclusiones¹²:

Góngora tuvo un problema en su vida y lo resolvió. Hasta entonces, la empresa se tenía por irrealizable. Y es: hacer un gran poema lírico para oponerlo a los grandes poemas épicos que se cuentan por docenas. Pero ¿cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota, toda su importancia, se le convertía en épico al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad ni sentido. Góngora elige entonces su narración y se cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo invisible *unidad* al poema. Hace el gran poema lírico de proporciones nunca usadas... Las *Soledades*.

Aún siendo común empeño de Góngora y Alberti la ideación estructural del poema, más interesante resulta establecer otros aspectos que señalan convergencias y disimilitudes entre ambos. Elsa Dehennin y Robert Jammes, únicos críticos que han estudiado hasta la fecha —que yo sepa— la «Soledad tercera», coinciden en señalar que el viento es el personaje central de ella, hasta el punto de que para Dehennin cabría subtitularla «Viento», o interpretarse como oda a éste, según apostilla el hispanista francés¹³. Es cierto que el viento y su metaforización antropomórfica presentan una dimensión capital en el poema contemporáneo, pero no lo es menos que la metamorfosis y episodio final, los árboles transfigurados en sensuales ninfas y el acoso de éstas, son su principal fundamento vertebrador a través de un aspecto de más moderno sesgo, próximo a la poesía surreal que el gaditano había iniciado precisamente en *Cal y canto*. Los ejemplos de humanización del viento surgen con progresiva frecuencia desde la poesía primera del propio Alberti, del mismo modo que pueden documentarse en la popularista de Lorca o en el verso surreal de Cernuda, por citar sólo dos casos representativos y coetáneos del autor de *Sobre los ángeles*. Me inclino a pensar, no obstante, que aun siendo incuestionable la preponderancia del viento y su acción desencadenante de la trama, en realidad el eje en torno al que gira el poema, como de hecho ocurre en el modelo clásico, es el joven que afronta un episodio de su existencia peregrina antes de adentrarse «por entre los mentidos / de las vírgenes selvas gladiadores» (vv. 49-50). Es decir, del mismo modo que en el texto gongorino, el personaje en un concreto marco paisajístico tiene significativo fundamento. Consiguientemente, el asunto medular de la fábula es la *selva*, motivo por otra parte que, si atendemos a los comentaristas gongorinos, venía a converger con la intención de Góngora de continuar las dos únicas *Soledades* que compuso. Sabemos que Pedro Díaz

¹² F. García Lorca: «La imagen poética de Góngora» (1926), en *Obras completas*, t. 3 (Prosa y Dibujos), ed. de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 243-244.

¹³ Vid. R. Jammes: art. cit.; E. Dehennin: *La résurgence de Góngora et la génération de 1927*, Paris, Didier, 1962, pp. 109-116.

de Rivas, comentarista privilegiado habida cuenta de sus estrechas relaciones con el poeta, después de afirmar en *Anotaciones y defensa de la primera «Soledad»* (1624) que el peregrino es «el firme tronco de la fábula, en quien se apoyan las demás circunstancias de ella», ofrece el plan previsto de lo que Góngora «intituló *Soledades* por el lugar donde sucedieron. La primera obra se intitula *La soledad de los campos*, y las personas que se introducen son pastores; la segunda *La soledad de las riberas*; la tercera, *La soledad de las selvas*, y la cuarta *La soledad de el yermo*. Dio pues por título el lugar donde sucedía el cuento, a imitación de gravísimos autores...»¹⁴. Otro comentarista, Fernández de Córdoba, en su *Examen del «Antídoto»* (de Juan de Jáuregui), también vendría a corroborar la división de la obra en cuatro partes. Este texto del Abad de Rute pudo conocerlo Alberti en la versión que incluyó Miguel Artigas en su *Biografía y estudio crítico* de Góngora (1925). De ser esto así, el autor de la «Soledad tercera», haciendo un guiño a la invención y recreación lúdica desde una óptica moderna, completaría parcialmente la fábula que Góngora dejó truncada. «Soledad tercera» a modo de «paráfrasis incompleta» según la primera acepción del subtítulo que reservó el gaditano para su composición; «Soledad de las selvas», podríamos añadir, porque en la *selva* acontece.

La sujeción de Rafael Alberti al modelo es bastante más rigurosa y consistente que lo que en apariencia pudiera parecer un mero compendio de variados aspectos formales con reminiscencias gongorinas, por otra parte sin duda incuestionables¹⁵. Intentaré demostrarlo precisamente a partir del tratamiento del personaje que da sentido al poema clásico y al contemporáneo.

El de la «Soledad tercera» es el mismo peregrino de amor, joven y bello, que en las *Soledades*, aquel que desdeñado por la amada —«el joven, al instante arrebatado / a la que naufragante y desterrado, / lo condenó a su olvido» (*S. I*, vv. 733-735)—, decidió recorrer tierras y surcar mares y que, tras naufragar, arriba a un acantilado de patria extranjera. Alberti disemina a lo largo del poema los atributos del «joven caminante» a quien despierta el viento, curiosamente cuando reposaba en un rocoso paraje marino de «conchas y verdes líquenes salados»: nos informa de su errancia pasada, que fue «sin estrella, errante nadador de los trigos y las ondas» (obsérvese la muy gongorina sinécdoque), ahora aún «peregrino extraviado» e «ileso extranjero»; es decir, que anduvo errante y fue náufrago a salvo en nación ajena —«náufrago y desdeñado, sobre ausente», «miseró extranjero» (*S. I*, vv. 9 y 46). Como el del modelo clásico, destaca por su juvenil hermosura, por la que se sienten tentadas las oreadas. Únicamente queda fuera de la recreación su alto rango social, sugerida en varias ocasiones por Góngora pero que escapó a Alberti, seguramente porque no se acercó al poema con el minucioso trabajo de los críticos contemporáneos.

Las dos *Soledades* gongorinas arrancan en un paraje marino; del mismo modo se procede en la tercera. Pero aún más sutiles son otras coincidencias de orden estructural

¹⁴ P. Díaz de Rivas: *Anotaciones y defensa de la primera «Soledad»*, ms. 3726, f. 104, de la BNM; *apud* R. Jammes: *op. cit.*, p. 46.

¹⁵ Debemos a E. Dehennin el estudio detallado de todos los procedimientos gongorinos documentables en la «Soledad tercera», que prueban que entre las *Soledades* de Góngora y la de Alberti existe, en palabras de la hispanista, «autre une parenté dans le mode de vision créatrice, une ressemblance concrète dans le mode d'expression». *Op. cit.*, pp. 163 y ss.

entre aquéllas y ésta. Si Góngora articula temporalmente su obra en cinco días sucesivos, cabe interpretar el poema de Alberti como sexta jornada del innombrado caminante. Exceptuado el comienzo de la primera *Soledad* —cuando, recordemos, el náufrago escala la cumbre de un acantilado durante el crepúsculo y pasa la noche en compañía de unos cabreros—, las cuatro jornadas siguientes se inician con el amanecer y despertar del peregrino, que de inmediato observará admirativo su entorno. Con ello se evitaba la interrupción del entramado narrativo. En Alberti asimismo encontramos «el asombrado / y atento alborazar del peregrino» todavía en las nocturnas horas, contemplando un muro agresivo de árboles que, semejantes a columnas, parecen sostener el firmamento de la noche, «muralla fiera» que el viento, «de los bosques mago», le invita a franquear. ¿Acaso no recuerda la «invidiosa bárbara arboleda» que el peregrino teme se interponga en su camino hacia la cabaña de los pastores, apenas iniciada la *Soledad* primera (vv. 64-83)? Asiste entonces al espectáculo de los árboles en movimiento (estr. 4), antes de que se transfiguren en ninfas mientras amanece: cuando están «abriendo en la umbría miradores, / las de vidrio y cornetas / de la gloria y clamores del clarín de la luna y ruseñores» (vv. 65-68). Qué duda cabe que mediante tales semejanzas temático-estructurales y por observancia con el modelo, Alberti pretendía hacer creíble la continuidad que Góngora sólo concibió en su proyecto.

No menos significativo es el papel que desempeña la música desde idénticos supuestos organizativos de la trama narrativa en los respectivos poemas del autor áureo y del moderno. En la «Soledad tercera» el viento muda en cítaras las «conchas y verdes líquenes salados», metafóricamente «cabellos» de una piedra que, «esparcidos», reiteradamente temple, pulsa y toca «la del viento lengua larga y fría» produciendo —si mi lectura de este particularmente complejo pasaje continúa correcta— una música segura por la que el joven caminante vio volar su reposo y, perezoso, diluirse en la constelación Lira como estrella pura¹⁶. La música sugiere el mismo poder encantador que el del instrumento tocado por una serrana en la *Soledad* primera, y precede a una visión concreta del peregrino —en este caso la del viento sideralmente humanizado y, luego (estr. 7), la de las dríades, ninfas pobladoras de los árboles (estr. 8); también en la misma *Soledad*, las notas de una flauta y otros instrumentos «despiertan» al protagonista de su ensimismamiento entre recuerdos de su amada, antes de que contemple a unos jóvenes entonar el canto himeneo.

En su funcionalidad estructural común, estos constituyentes semántico-temáticos en absoluto constriñen la original re-creación del texto de Alberti. De hecho, al sustrato gongorino se superpondrán en acendrada simbiosis otros elementos en cierta medida extraños a Góngora por procedimiento e intencionalidad. Me refiero, en concreto, en la «Soledad tercera», a la antropomorfización de la naturaleza y atribución cósmica de las fuerzas naturales que no han pasado inadvertidas para la crítica: la personificación del viento con la que comienza la fábula, la metamorfosis de los árboles y la animalización

¹⁶ Respecto del primer período estrófico, Jammes propone la siguiente prosificación: «Hecha de conchas y de verdes líquenes salados, la cabellera todavía dormida de una peña estaba vistiendo un traje umbroso al sueño de la piedra cuando, desvelados, esparcidos y transformados en cítaras, esos cabellos fueron templados y tocados, uno y muchas veces, por la lengua larga y fría del viento, de tal suerte que el joven caminante, despertado, vio su sueño volar como una música segura y, perezoso, diluirse como una estrella pura en la constelación de la Lira». Cf. R. Jammes: art. cit., p. 128.

simbólica de la tormenta, convertida en encolerizado «unicornio amarillo», que la clausura. Bajo el aspecto plástico y visual de estas tres imágenes subyace en Alberti un claro propósito de reconstrucción equilibrada entre lo clásico y lo moderno. Si de empréstito gongorino son las metáforas con las que Alberti va describiéndonos prosopográficamente el viento, no así la hiperbólica personificación que completa su retrato. La presencia del anciano, de larga barba geminada («de doble río helado») y mitra en la única «almena de su frente», invade con solemne dignidad el azul nocturno; el vestido a modo de túnica recogida define asimismo su majestuosidad cósmica y moderna: cola de cometa con dimensión «trasatlántica» prendida «al hombro por un ártico lucero».

Más singular si cabe es el hecho de que Alberti elabore una mitología propia mediante libre trasposición de referentes mitológicos, contrariamente a Góngora que generalmente se ve compelido por la tradición grecolatina y, por tanto, poco proclive a violentarla. No me detendré en el ejemplo que Dehennin y Jammes aducen para probar la circunstancial trasposición gongorina de lo vegetal a lo humano desde los supuestos de respeto a la fuente mitológica (el de las Heliades metamorfoseadas «en verdes ramas ya y en troncos gruesos»), pero sí subrayaré el procedimiento opuesto de Alberti y su ejercicio liberado de lastres mitológicos. En la «Soledad tercera» los árboles adoptan la corporeidad de mitológicas ninfas «entretejidas / esclavas de los troncos, prisioneras / en las móviles cárceles del viento» (vv. 82-84), que el autor a su vez convierte en ardorosas figuras femeninas, en celadas conforme la acepción del cultismo semántico. No extraña, entonces, la dimensión sensual que Alberti confiere al pasaje: la danza incitadora alrededor del joven peregrino y la concupiscencia a través de la tensión codiciante de todas las partes más voluptuosas de sus cuerpos, como si quisieran liberarse de su inmovilidad natural. Así, sus insinuantes senos son «libres limones atrevidos», sus «lisas espaldas» se arquean como «combo cielo» mostrando su deseo, «la pierna que, viajera, / dispara la cadera» en similar impulso...

Cabe pensar que en aras del decoro y, repito, por estrictez con la tradición mitológica, Góngora no podía permitirse tales «licenciosas» licencias; sobre todo, llegar al extremo de la ambigüedad con la que intencionalmente juega Alberti ya en el último tramo del poema. En él, la sensualidad está aún más acentuada, ahora con un encubierto erotismo. Jammes así lo sugiere, permítaseme que someta a juicio lo que por mi parte afirmo.

Si mi primera y menos aventurada lectura es pertinente, la prosificación del comienzo de esta última secuencia resultaría de este modo: las ninfas quisieron ajustar de tal manera la sortija del rueda a la columna temerosa, enclavada, fija y mal centrada del peregrino (es decir, tanto quisieron cercar o abrazar al peregrino temeroso, sorprendido e inmóvil) que a una señal del viento fue quebrado el anillo áureo y veloz (que aquéllas habían formado)¹⁷. Ahora bien, contextualmente se impone una segunda

¹⁷ No difiere sustancialmente mi interpretación de la de R. Jammes en su trabajo citado. El hispanista francés y gran conocedor de la obra de Góngora prosifica estos versos de la siguiente manera: «Tanto quisieron ajustar la sortija de su rueda a la columna enclavada (cercada por ella) y fija, aunque temerosa y mal centrada, del peregrino, que el viento intervino para protegerlo: a una señal suya, el anillo áureo y veloz de las oreadas quedó roto»; y en el posterior estudio añade el hispanista francés: «La intensidad de esta incitación [de las ninfas a que el peregrino se desnude y que su hermosura contagie así el aire] nos autoriza a

lectura: la del deseo de las ninfas por convertir el cerco en fusión carnal, la de la insistencia por «ajustar la sortija» al sexo del peregrino, plásticamente descrito como «columna» cuya adjetivación me evita otros pormenores de la glosa: flácida por el temor del asediado. Por lo demás, ante el «áureo anillo» velozmente constituido y a instancias del viento, interrumpe la definitiva consumación del acto un furibundo unicornio, el mitológico animal protector de virginidades, presentado aquí con rasgos de Príapo y centauro: ciego de cólera, sus ojos enrojecidos como el coral expresan la ira; el embiste de su cuerno —espada desenfudada, «orgullo largo y brillo / de su frente»— refrenda el ímpetu destructor; su incontinido galope hace saltar chispas de sus cascos; y sus crines, / de mil lenguas eléctrico oleaje» producen el relámpago¹⁸. Por último, mediante tres perífrasis durativas se explicita la triple pero unívocamente devastadora acción del animalizado furor que acaba con los bellamente proporcionados encantos de las ninfas.

Dicho esto, quede aquí la segunda parte de mi hipótesis. Dije al principio que Pedro Díaz de Rivas informó del proyecto de las cuatro *Soledades* gongorinas en *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad»*, asimismo corroborado por Fernández de Córdoba en *Examen del «Antídoto»*, texto que Alberti presumiblemente conoció a través de un trabajo de Artigas que incluía el texto del comentarista¹⁹, y mantuve que el poeta gaditano ideó la «Soledad tercera» —«Soledad de las selvas», argumentaba yo—, teniendo en cuenta los comentarios del Abad de Rute. Pues bien, aún más, en *Las lecciones solemnes* José Pellicer de Salas y Tobar insistió en esa cuatrinca división atribuyendo a cada *Soledad* un significado simbólico en correspondencia con las cuatro edades del hombre. Según este comentarista, la intención de la tercera fue describir «la virilidad, con pesca, cetrerías, prudencia y económica». Entonces, ¿acaso Alberti no pudo aprovechar en gesto lúdico la explicación de la «virilidad» en el cierre de su poema conforme a la interpretación que me aventuré a esgrimir anteriormente? Confirma mi duda razonable el hecho de que en el año 1927 Alfonso Reyes, también enfrascado en lides de rehabilitación gongorina, tratase en sus *Cuestiones gongorinas* el texto de Pellicer²⁰ al que Alberti tuvo acceso.

interrogarnos sobre el alcance exacto de la última estancia, donde las palabras *sortija* y *columna* designan desde luego el corro de las ninfas alrededor del peregrino [...] pero me parece difícil descartar la posibilidad (por lo menos) de una significación más concreta de la expresión *ajustar la sortija*, y de esta «columna» del peregrino, columna *fija*, pero al mismo tiempo *temerosa* y *mal centrada*..., art. cit., pp. 130 y 136. Por su parte, Elsa Dehennin esquivó cualquier interpretación comprometida de la siguiente manera: «La situation s'est tendue à l'extrême; pour l'actualiser, le poète se sert d'images qu'il complique à dessein; ainsi le fameux *círculo*, d'énoncé tout conceptuel, devient-il *la sortija del ruedo*: repris par un synonyme, il est déterminé par une métaphore qui le matérialise et qui semble le rendre beaucoup plus difficile à défaire. Parallèlement, le *caminante* se présente comme la *enclavada del peregrino*, *fija*, / *columna temerosa mal centrada*: un synonyme est comme aurolé par une image transparente qui l'adapte quelque peu à la situation menaçante, qui le défend contre elle, mais qui est, elle-même, compromise par des qualificatifs contradictoires», *op. cit.*, p. 161.

¹⁸ Las imágenes y metáforas contribuyen a esta animalización de la tormenta. Tal vez sólo quepa objetar al poeta un desliz (mitológico): ¿cómo puede estar herrado ese mítico animal?, pues de no tener así los cascos obviamente mal podría levantar chispas.

¹⁹ Vid. nota 6.

²⁰ A. Reyes: «Sobre el texto de *Las lecciones solemnes*», Madrid, Espasa Calpe, 1927. Este mismo año, un jurado compuesto por Pedro Sainz Rodríguez, Pedro Salinas y Jorge Guillén premia a Dámaso Alonso y

Los límites de estas páginas impiden abordar otros aspectos que, además de los aquí presentados, pudieran y debieran desarrollarse a propósito de esta «paráfrasis incompleta» de la «Soledad tercera» (la utilización de clichés gongorinos, el sutil uso de la hipérbasis y del cultismo, la reproducción del léxico militar y bélico tan recurrente en Góngora —«escuadrón», «muralla», «almena», «guerra», árboles convertidos en «mentidos gladiadores»— e incluso llevando a cabo una modernización de este vocabulario —«metralla», «bayoneta», «artillería»...—, las construcciones sintácticas de claro cuño gongorino, etc.); pero me permitirá el lector que no explicito lo que puede completarse sin mayor dificultad y aborde, en cambio, otro caso no menos singular de la recepción y rescritura de Góngora en la poesía española contemporánea.

*Agudeza y concepto en la «soledad insegura»
de Federico García Lorca*

La «Soledad insegura» de Federico García Lorca es un texto poco conocido y aún menos transitado por la crítica. Sólo Elsa Dehennin en su referido libro *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927* abordó su estudio, si bien de manera incompleta. Sorprendentemente fue excluido, o mal editado, de las sucesivas ediciones de las *Poesías completas* de Lorca²¹, pero con él tropieza el lector diligente cuando curioseosa la correspondencia lorquiana. Me inclino a pensar que las razones de este abandono e incorrecta transmisión responden al hecho de que el autor nunca llegara a publicarlo ni a incluirlo en obra alguna. Y quizás esto último se deba a que, según veremos, es una composición en cierto modo inconclusa, frustrada, «insegura».

Antes de centrarnos en el texto, consiéntaseme unas mínimas notas de genética textual. El 2 de marzo de 1926, Lorca escribe desde Granada a Jorge Guillén, al hotel Reina Victoria de Murcia²². En la carta no sólo anuncia al ya «Catedrático de Lengua y Literatura españolas» el próximo fin de *Romancero gitano* (del que, diré al paso, ofrece algunas de sus claves importantes, entre ellas la armonización de «lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes» y la resultante «belleza nueva»), sino también que su «Oda didáctica a Salvador Dalí» ha alcanzado ciento cincuenta versos y que prepara otro poema largo, «La Sirena y el carabinero», cuyo contenido y versos adelanta. La carta se cierra a modo de posdata con cuatro endecasílabos, que incorporará luego a la «Soledad insegura»:

Palabras de cristal y brisa oscura,

Miguel Artigas, por *La lengua poética de Góngora y Semblanza de Góngora*, respectivamente. Cf. Jorge Guillén: *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliófilos, 1969, pp. 103-104.

²¹ Con arbitraria e ilógica disposición lo incluyó Arturo del Hoyo en su edición de Federico García Lorca: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 616-618; y ha sido por fin íntegra y correctamente editado por Miguel García Posada en Federico García Lorca: *Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 1996, pp. 482-484.

²² Carta reproducida en Jorge Guillén: *Federico en persona*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1959, pp. 83-87 y 122-125. También en F. G. L.: *Obras Completas*, edición de A. del Hoyo, cit., pp. 1597-1600 y 1619-1622; y en Federico García Lorca: *Epistolario completo*, Libro I (1910-1926), edición de Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 426-429. Existe una edición italiana que incorpora el facsímil del manuscrito: *Federico in persona. Carteggio*, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1960.

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 a Góngora. Te divertirás cuando esté terminada.

¡No dirás que pierdo el tiempo!

Estoy hecho un hacha..., un tío trabajando.

Contéstame antes que me vaya a Madrid.

Casi un año después, el 14 de febrero de 1927, envía a Guillén otra extensa carta en la que, hacia el final, le dice: «Ahora estoy haciendo una *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». Y a continuación transcribe discriminadamente tres fragmentos de la composición que él mismo nombra «Soledad insegura»: primero el titulado «Noche», después otro que empieza «Lirios de espuma cien y cien estrellas» (que contiene, a su vez, los cuatro versos anunciados en aquella primera carta de 1926) y, por último, con la advertencia de que se trata del comienzo, once versos más.

El problema inicial que plantea el poema concierne comprensiblemente a su propia ordenación y completez. Lorca fue componiéndolo durante un año de manera fragmentada y así, en desorden, le llega a Guillén. El largo tiempo de elaboración transcurrido es prueba de la desconfianza o *inseguridad* del poeta ante su obra, ante la disyuntiva de «trabajarlo» más o desecharlo definitivamente: «Todavía tengo que trabajar mucho. O quizá lo tire al cesto de los papeles. ¡Es tan difícil acertar!», confiesa a su amigo. Líneas después insiste sobre sus dudas y escrúpulos: «Dime qué te parecen estos versos. Y dímelo pronto. Trabajo 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». La versión recogida por Guillén en *Federico en persona* aparece, pues, inconclusa y como tal se ha tenido hasta que Manuel Fernández Montesinos reprodujo el presumible final que presenta un borrador manuscrito del poema²³, final que no es otro que precisamente el canto del naufrago y que ha sido restablecido junto a los versos precedentes en la última recopilación de la poesía de García Lorca que debemos a Miguel García-Posada²⁴. A partir de estos fragmentos irregulares en cuanto a su extensión, trataré de argumentar que la estructura orgánica unitaria más coherente del poema es la que propongo:

²³ Vid. M. Fernández Montesinos: «La preocupación social de García Lorca», en Piero Menarini, ed.: *Lorca*. 1986, Bolonia, Atesa Ed., 1987, pp. 15-33. Christopher Maurer en su edición del *Espistolario completo* de García Lorca anota lo siguiente: «Lorca trabajó en este poema, nunca terminado ni publicado, en 1926 y 1927. En el AFFGL [Archivo de la Fundación Federico García Lorca] se conservan cuatro hojas con un borrador parcial del texto (signatura M-Lorca P-15[5]); este borrador representa una fase primitiva en la redacción del poema y, por las modificaciones introducidas, es evidentemente anterior a los extractos copiados en esta carta», cit., p. 428.

²⁴ Federico García Lorca: *Obras completas I. Poesía*, ed. cit., pp. 482-484. Como se verá coincido con García Posada en cuanto a la reordenación de los cuatro fragmentos del poema, pero no con A. del Hoyo, ed. cit., que la dispone en cuatro partes según este orden: la titulada «Noche», la que comienza «Lirios de espuma y cien estrellas» y, por último, la que en realidad es comienzo del poema, «Rueda helada la luna, cuando Venus».

SOLEDAD INSEGURA

Rueda helada la luna, cuando Venus
 con el cutis de sal, abría en la arena,
 blancas pupilas de inocentes conchas.
 La noche cobra sus precisas huellas
 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,
 15 mientras Favonio suena y Tetis canta.
 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.
 20 Llega bárbaro puente de delfines
 donde el agua se vuelve mariposas,
 collar de llanto a las arenas finas,
 volante a la sin brazos cordillera.

NOCHE

Noche de flor cerrada y vena oculta
 25 —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,
 30 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
 35 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.
 40 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 oscuro
- 45 mintiendo canto y esperando miedo,
voz inquieta de naufrago sonaba:
«Desdichada nación de dos colores
(filas de soles, fila de granadas)
sentada con el mar en las rodillas
- 50 y la cabeza puesta sobre Europa.
Mapa sin eco en el vivir reciente.
Pueblo que busca el mar y no lo encuentra.
Oye mi doble voz de remo y canto
y mi dolor sin término preciso.
- 55 Trigo malo de ayer cubrió su tierra.
La cicuta y la ortiga te envejecen.
Vulgo borracho canta en los aleros
la espada y el bigote, como norma.
Desdichada nación de catafalcos».

Desde el punto de vista prosódico la infidelidad respecto del texto áureo es palmaria. Contrariamente a Góngora que opta (como Alberti) por la alternancia de heptasílabos y endecasílabos íntegramente rimados en consonante según correspondía al molde de la silva, Lorca prefiere la serie isosilábica de endecasílabos sueltos (aunque haya ciertos ecos de rimas asonantes). Este cambio sustancial de verso y ritmo de timbres afecta asimismo a la distribución «estrófica», no menos vacilante que otros aspectos del poema. Mientras que el primer fragmento presenta un blanco interversal en el texto reproducido por Guillén²⁵, los restantes carecen de ella y todos únicamente comparten la desigualdad de unidades de sentido.

Muy gongorino es, en cambio, el tema mitológico del nacimiento de Venus²⁶, recreado aquí de manera conceptista, así como la ambientación marina general del poema que de inmediato nos recuerda el principio de la *Soledad segunda* gongorina y de la «Soledad tercera» de Alberti. A partir de la precisión temporal de la noche mediante la imagen netamente lorquiana «rueda helada la luna» —«La luna de la tarde se despega redonda», había escrito poco tiempo antes en «La Sirena y el carabinero»— irrumpe exultante la diosa recién nacida de las aguas del mar. La referencia cultista carecería de singularidad si Lorca no hubiera traspuesto lo mitológico al mundo real dentro de un ámbito que sugiere la irrealidad o ensoñación. No sólo confiere atributos físicos de cierta sensualidad a la diosa de la Belleza (salitre aún en sus mejillas, los ojos, la «tibia espalda» que ha abandonado la venera de su origen, los pies cuyas «huellas» recoge la noche o, por último, concluyentemente, «carne convertida en carne»), sino que además la presencia misma de elementos reales personificados contribuye a ese

²⁵ De este modo aparece al menos en el texto transcrito por Jorge Guillén en *Federico en persona*, no así en posteriores ediciones de la referida carta en las distintas *Obras completas* que conocemos del poeta.

²⁶ Así, «... aquella / que (siempre hija bella / de los cristales) una / venera fue su cuna» (S. II, vv. 87-90). La referencia a Venus, hija de la espuma que cernía el sexo de Urano que flotaba en el mar, aparece también al final de *Soledad primera* (vv. 1070-1091). Véanse las oportunas notas de Antonio Carreira a la *Antología poética* de Góngora, Madrid, Castalia Didáctica, 1989, p. 244.

ambiente de irrealidad que se acentuará progresivamente a lo largo del poema: la luna gira, del suceso se contagia la noche, la inmensidad del mar es leve tacto. «Los elementos obran en sus paisajes como si fueran dioses de poder ilimitado y de los que el hombre no tiene noticia. Les da oído y sentimiento. Los crea», dejó escrito García Lorca refiriéndose a la «manera de animar y vivificar la Naturaleza» tan característica en Góngora²⁷.

El gongorismo superpuesto a las imágenes del acervo poético lorquiano es tan notorio como son los mecanismos conceptistas que rigen la construcción de este primer fragmento. Recordemos que para Gracián el grado más elevado del ingenio era la agudeza consistente en la facultad de asociar dos o más cosas desiguales, objetos en relación nada evidente pero que el poeta hace posible concibiendo ciertas correspondencias entre ellos. Sobre este proceder se asienta precisamente el *concepto*, es decir, la voluntad de sugerir por medio del ingenio esas *correspondencias* —«primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento [...] que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», dice Gracián²⁸— y su plasmación artificiosa subsiguiente en el discurso verbal. Esta teoría que el preceptista explica a través de un soneto precisamente de Góngora, encuentra perfectø acomodo en Lorca desde el principio mismo de su poema. La sutileza del concepto surge al identificar en el hemistiquio «abría en la arena» la imagen del nacimiento en tanto que apertura a la realidad y, al mismo tiempo, del despertar de Venus a la vida abriendo los ojos, si atendemos a la correspondencia que pondera el verso siguiente: «blancas pupilas de inocentes conchas»: mediante una metáfora y sinécdoque se describen los ojos conforme sugiere la hipálage, metáfora a su vez de la mirada de Venus: «blancas conchas de inocentes pupilas». Ahora bien, no me sustraeré a ofrecer otra interpretación plausible de estos versos iniciales: que en ellos Lorca aluda a una leyenda transmitida por Plinio según la cual las conchas —o veneras— al abrirse durante la noche recogen saliva de estrellas, que les hace concebir perlas, aquí «blancas pupilas» por metaforización. La agudeza continúa proporcionando correspondencias y el concepto metáforas: los pies calzados de espuma semejan exóticos y relucientes «chapines», el mar en su inmensidad y quietud es animadamente «yerto gigante sin latido»²⁹. En definitiva, García Lorca

²⁷ «La imagen poética de Góngora», cit., p. 241.

²⁸ B. Gracián: «Discurso II (Esencia de la gudeza ilustrada)», *Agudeza y Arte de ingenio*. Siglo la edición de Evaristo Correa Calderón, t. I, Madrid, Castalia, 1987, p. 55.

²⁹ Aunque no la comparta, tampoco descartaré otra interpretación de este comienzo, e incluso de todo el texto, que podría aducirse desde una óptica psicocrítica, aprovechada por algunos estudiosos de la obra de García Lorca incurriendo a veces en excesos hermenéuticos. Si aplicamos, por ejemplo, los argumentos de Ángel Sahuquillo (*Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1991) a propósito de otros poemas de Lorca, Luis Cernuda y Emilio Prados, la «Soledad insegura», que presenta una apertura significativa en sus versos iniciales y de cierre en el momento «Noche», aludiría al mismo nacimiento entre la espuma de Venus y del macho-cabrio, símbolo éste del Lucifer o estrella matutina (el Phosphoros griego) y del sexo masculino (e incluso de la homosexualidad): la noche se viste «con chapines de fósforo y espuma», leemos en los versos 4-5. A partir de esto, Lorca habría procedido a una recurrente simbología erótica cuya articulación el lector puede conjeturar: la encarnación del instinto homosexual, el motivo del cielo, la alusión del «puro» y ambiguo alumbramiento, resultado de la herida-castración —en palabras de Sahuquillo, referidas a los vv. 9-10 (*op. cit.*, p. 247)—, el mar y la mariposa como símbolos asociados a la condición censurada —«vena oculta», v. 24—, las «arenas finas» que traducen

comenzaba su «Soledad» demostrando que, según sus propias palabras en la referida conferencia sobre la poesía de Góngora, «la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación»³⁰. Volvamos al poema.

La división de este primer fragmento (que presenta la versión transmitida por Jorge Guillén y que ha sido eliminada por García Posada³¹) no es arbitraria ni sencilla la interpretación de la estrofa con la que concluye. La esticomitia del primer verso concentra una imagen ambivalente. Por una parte, alguien interpretaría que el cielo exalta el sexo de Venus, «cicatriz borrosa», prolongando así plásticamente su sensual corporeidad; y, por otra parte que estimo más convincente, cabe entender que el cielo encarece la dignidad del lugar por donde la diosa emergió entre la espuma, convertido ya en «cicatriz borrosa» sobre el agua, según una imagen ingeniosamente aún más conceptual. La primera lectura no sorprende en Lorca, la segunda es sin duda de impronta gongorina. En cuanto a los tres últimos versos, en cierta forma resumen la coherente yuxtaposición del mito y la realidad que había expuesto en la primera estrofa: la encarnación representa la fábula mitológica (de ahí, «la estrella dura» —perífrasis de Venus) y, a la vez, señala su naturaleza real mediante «el molusco sin límite de miedo», temeroso, con miedo ilimitado. Tras haber transcrito el fragmento, Lorca comenta significativamente a Guillén: «¿Verdad que es una bonita alusión al mito de Venus? Y esto me gusta porque es verdad. “El molusco sin límite de miedo”».

Después de la descripción del nacimiento parece congruente que Lorca continuase con la visión poética del mar. En esta parte, articulada en tres unidades de sentido, encontramos un perfecto equilibrio entre el préstamo gongorino y lo específicamente lorquiano³². Del mar, apenas picado, brotan plásticamente «cien lirios de espuma» (obsérvese la anástrofe) sobre la superficie del agua en calma, lirios que unen su *blanca* claridad a la de «cien estrellas». La ascendencia de la imagen no ofrece dudas, es tan

la metáfora del amor homosexual, la geometría y la blancura con sus connotaciones de pureza virginal, los peces, etc. Se dirá que tiene entonces sentido la frase que el poeta escribe a Guillén referida al mito de Venus: «Y esto me gusta porque es verdad». Unas nociones de psicoanálisis lacaniano y de antropología aderezadas, eso sí, con las pertinentes referencias a las fuentes grecolatinas y con la suficiente imaginación, bastarán para que García Lorca vuelva al reduccionismo dictado por cierta crítica extravertida. Pero, insisto en ello, sólo el rigor exigible a una lectura del tipo sugerido en esta nota evitaría interpretaciones descabelladas.

³⁰ *Op. cit.*, p. 230. Ch. Maurer, por su parte, tampoco refleja la división cuando transcribe la carta de Lorca dirigida a Guillén y observa en nota que «los últimos cuatro versos más los dos «versos» de puntos vienen enmarcados por un par de corchetes grandes» en el manuscrito; cf. Federico García Lorca: *Epistolario completo*, cit., p. 429.

³¹ El crítico opta por suprimir el punto con el que acaba el primer verso de este segundo fragmento en la versión de Guillén, que mantiene asimismo Elsa Dehennin (*op. cit.*, p. 110). La propuesta de García Posada reconstruye la unidad de sentido que permitiría la hipótesis de la exaltación del sexo de Venus.

³² Elsa Dehennin afirma que en este pasaje aumentan las reminiscencias gongorinas y el virtuosismo técnico sin detrimento, aunque sean menores, de su unidad y originalidad; y añade a continuación: «Le cadre marin est resté le même, mais il occupe désormais toute la scène. Les acteurs qu'il fournit et qui prennent la relève de Vénus, sont variés; il y a d'abord les clartés confondues de la mer et du ciel, unies par le geste que, dans la deuxième *Solitude*, les étoiles boréales et celles des deux Ourses, émues par le chant des deux pêcheurs, auraient voulu accomplir, si Junon, par vengeance, ne les en avait empêchées. Si l'on veut bien se reporter au passage cité, on verra qu'il ne reste rien, en 1927, de toute l'érudition classique de Góngora. S'il y a quelque complication chez Lorca, elle est discrète, subtile, parfois savante, jamais érudite: telle «la ausencia de las ondas», qui nous fait songer, par delà le vide de la mer, à Mallarmé et à la présence apparemment absente que Góngora aime tant recréer à l'aide de ses images multiples, si riches et belles». *Op. cit.*, p. 112.

gongorina como el cultismo de la alusión al viento y al mar mediante los personajes que los encarnaban en la mitología: Favonio, el céfiro, y Tetis, la nereida que personifica la fecundidad del mar. Sin embargo, seguidamente encontramos la agudeza de artificio, ahora con acentos lorquianos, a través de la correspondencia entre dos objetos basada, por un lado, en el concepto —«proporcional», en términos de Gracián— de comprender semejantes la piel extremadamente estirada, «tirante», y la superficie del agua en calma y, por otro, en el proceso analógico que por «proporción» metafórica permite identificar ese mar con el cuero, suave como la seda, de un tambor. ¿No recuerda acaso el tropo al jinete que irrumpe en el «Romance de la luna, luna» lorquiano, que «se acercaba / tocando el tambor del llano», o la «luna de pergamino» que es el pandero de Preciosa, o aquellos otros versos «el agua / toca su tambor de plata»?

Un nuevo tipo de agudeza consiste precisamente en el procedimiento contrario, tan afecto a Góngora; es decir, en la asociación de los términos del concepto «por oposición entre los extremos», «por disonancia» o relación antónima. Este es el caso del rodar de las «palabras de cristal» mientras «los peces mudos hablan» que encontramos en la «Soledad insegura». El concepto no pertenece propiamente a Lorca. En el *Polifemo*, cuando Galatea dormida al borde de un arroyo rivaliza en transparencia y claridad con el agua, su piel es «cristal mudo» y el agua «cristal sonoro»; y cuando el peregrino de las *Soledades* se extasía ante el paisaje que contempla desde el acantilado, Góngora escribe «muda la admiración, habla callando» (*S. I*, v. 197), o que la novia, hija del montañés, «se esconde / con ceño dulce, y, con silencio afable, / beldad parlera, gracia muda ostenta» (vv. 724-726); y en la *Soledad segunda* leemos: «de las ondas al pez, con vuelo mudo» (v. 486). Ahora bien, a partir de las imágenes gongorinas Lorca efectúa una síntesis que procura la percepción sensorial y, al mismo tiempo, conduce a un nuevo concepto que condensa la imagen de claridad y sonido de la escena marina, de modo que hasta «los peces mudos hablan» palabras de cristal redondas, esto es, que ruedan en su plenitud y transparencia, como si se tratara de una reunión académica en el íntimo recinto de unos iris, de unos ojos extasiados.

Quiere esto decir que la «Soledad insegura» fundamenta su vertebración conceptista en la adopción de artificios conceptuosos de ascendencia gongorina, pero que Lorca intenta redefinir, recrear poéticamente, intensificando a veces la agudeza mediante sutiles asociaciones sensoriales y de gran plasticidad impresionista que, en definitiva, resumen su arte de ingenio. Una prueba más de ello la encontramos en la unidad de sentido con la que concluye este fragmento. Ahora el hipérbaton es el mecanismo cultista, barroco y gongorino por excelencia, que sirve de soporte a otras agudezas cuyo origen debe Lorca a la poesía del autor del *Polifemo*. La paráfrasis en prosa que propongo es como sigue: un enorme puente volante de delfines llega a la cordillera sin brazos, a las arenas finas, donde el agua que es collar del llanto se vuelve mariposas. El motivo del delfín lo encontramos apenas iniciada la primera *Soledad* —«delfín no fue pequeño», dice Góngora, en expresiva metáfora de la «breve tabla» salvadora y suficiente del peregrino naufrago— y el mismo Lorca lo recoge en su composición «La Sirena y el carabinero», pero con distinto procedimiento metafórico:

Barcas y gallos abren alas de plumas y lino.
 Delfines en hilera juegan a puentes rotos.
 La luna de la tarde se despega redonda
 y la casta colina de rumores y bálsamos.

La correspondencia delfín-tabla basada en la común condición de los objetos y en los antónimos breve-no pequeño (breve pero suficiente) será sustituida en esta composición por una imagen de gran plasticidad: «Delfines en hilera juegan a puentes rotos»: «delfines» por reminiscencia, «puentes rotos» quizás por relación analógica y antónima con aquella tabla salvadora y, por último, la percepción visual de los delfines que formando «hileras» trazan imaginarios puentes en el aire con sus saltos, puentes rotos porque se deshacen cuando los delfines se zambullen en el agua para emerger de nuevo. Lo dicho explica este otro «puente de delfines» de la «Soledad insegura», que aquí es «bárbaro» (o lo que es igual, siguiendo a Góngora, grande, confuso) y «puente volante» porque son delfines voladores en el vuelo de sus saltos.

Cuando el naufrago al principio de la primera *Soledad* vislumbra una luz en lontananza y se dirige hacia ella, creyéndose aún en su peregrinaje marino, imagina la que desprende el carbunco y la confunde con la de un farol en lo alto de una nave que, «anunciando el puerto», le parece anclada en un «golfo de sombras». Próximo a la cabaña de los pastores, un tronco que arde en el fuego es para él una mariposa atraída por aquella luz (*S. I*, vv. 87-89). Góngora frecuenta este símbolo de la mariposa. Más todavía, la *Soledad segunda* comienza con la descripción de un arroyo —«cristalina mariposa, / no alada, sino undosa»— que se precipita hacia el mar, del que beberá su agua salobre y en el que encuentra su ruina y fin («en el farol» del mar, como el de la mariposa en la luz):

Éntrase el mar por un arroyo breve
 que a recebillo con sediento paso
 de su roca natal se precipita,
 y mucha sal no sólo en poco vaso,
 mas su ruina bebe,
 y su fin (cristalina mariposa,
 no alada, sino undosa)
 en el farol de Tetis solicita.

No extraña, pues, que en la «Soledad insegura» interpretemos metafóricamente el fin de la mariposa con el de las olas llegadas a «las arenas finas» de la playa, y que sea esta misma mariposa la que nos sugiera la imagen de la espuma revoloteando sobre el agua en las esteros, lugar donde el agua es centauro —«Y si el centauro canta en las orillas», escribe Lorca más adelante (v. 31)— y del que gustan los delfines. Además, advertida la anástrofe asimismo muy gongorina, esta playa es «cordillera sin brazos» a donde llega para morir el movimiento de las ondas, movimiento ininterrumpido como si se tratara de un collar de lágrimas.

No faltaba razón a Jorge Guillén cuando de la «Soledad insegura» prefería sus dos primeros fragmentos pues estimaba, coincidiendo en esto con Federico, que el siguiente no había llegado aún «a su momento cristalizado». Y continuaba: «Pero 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...”». Pienso, no obstante, que este último tramo del poema adolece de la contención y prudente distancia que benévolutamente le atribuye Guillén, al menos en lo que a ciertos aspectos formales se refiere. Si existe distanciamiento de Lorca respecto de Góngora acaso sólo se deba a su todavía insuficiente asimilación de la poesía del cordobés, hasta el punto de que ciertos procedimientos empleados por Lorca en modo alguno son aceptablemente gongorinos. Me refiero, por ejemplo, a la obsesiva frecuentación de la conjunción copulativa —«incongruente» para Dehennin—, rara en Góngora y que Lorca incluso aprovecha con discutible función rítmicamente expresiva, o que le impide construir este verso más palmariamente gongorino, aunque se altere su sentido: «palabras de cristal, oscura brisa».

Si ya el título de este fragmento —«Noche»— anuncia una visión nocturna, extraña en Góngora y, desde luego, imposible con tanto abundamiento descriptivo en las *Soledades*, paradójicamente es el fragmento, repito, más próximo al modelo y a la vez, sin que exista contradicción en ello, el más lorquiano por momentos. Aun siendo esto así, conviene precisar estas similitudes y disonancias. Primero: que frente a los largos períodos oracionales y el carácter esencialmente narrativo de las *Soledades*, Lorca privilegia la descripción mediante cuadros o secuencias de imágenes yuxtapuestas, distribuidas en breves unidades de sentido relativamente simétricas. En ellas cobran especial incidencia las percepciones sensoriales y cromáticas. Segundo: que en este pasaje se acentúa la coexistencia de determinados recursos lingüístico-poéticos y procedimientos retóricos asentados en la poesía de Góngora con otros de claro sesgo lorquiano. No sorprende, por ejemplo, que Lorca obtenga una especie de imagen híbrida resultante de la síntesis de aspectos o motivos de procedencia culta (lo gongorino) y popular (lo lorquiano). Y, tercero: que un sentimiento de dramatismo («un dolor sin límite», «una queja en vilo», «horror oscuro»), inexistente en las *Soledades* y entrevisto ya en el pasaje anterior, de inmediato nos remite al verso popularista de Lorca. El gongorismo de este fragmento descansa en la aliteración («sobre la flauta fija de la fuente»), en la recreación de motivos mitológicos y otros específicamente gongorinos (el oceánico centauro, el canto de Filomela, la constelación Lyra, el lobo de las sombras del *Polifemo*, el naufragio de las *Soledades*), en la frecuencia del cultismo léxico (*lascivo*, *glaucas*), en las fórmulas lexicalizadas («luminoso marfil») y en determinadas formulaciones sintácticas recurrentes (por ejemplo, la bimetración: «blanco inmóvil de inmóvil geometría», «mintiendo canto y esperando miedo», «palabras de cristal y brisa oscura»). Sin embargo, no menos relevante es la presencia de rasgos distintivos popularistas sobre una base de reestructuración tópico-folklórica lorquiana.

Entiéndase así el comienzo del fragmento: la misma metaforización del paisaje, a veces con dimensión antropomórfica, que encontraremos en *Canciones* y luego en el *Romanceró gitano*; aquí «noche de flor cerrada y vena oculta», «cortada demasiado pronto» que agita «hojas» y «almas», allí noche que «canta desnuda», «noche íntima / como una pequeña plaza», noche que «llama temblando / al cristal de los balcones». En el poema que vengo comentando la claridad irrumpe en la noche, corta su «flor cerrada», abrevia su natural esencia. Nótese cómo un sutil proceso analógico —la

noche interrumpida repentinamente es una flor cortada— origina la imagen que la agudeza lorquiana concentrará en otra que identificamos con su propio mundo poético: la noche es «almendra sin cuajar de verde tacto», o lo que es igual, incompleta, aún no madura.

El poeta de las *Soledades* continúa nutriendo la materia gramatical, semántica y tropológica que Lorca pone al servicio de su personal experiencia de los sentidos. En su célebre conferencia «La imagen poética de Góngora», García Lorca subraya la importancia que éstos desempeñan en el acto creador y, entre ellos, preferentemente el de la vista: «La metáfora —dice— está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da realidad». De ahí que la descripciones visuales de formas y color (por ejemplo, «Lyra bailaba en la fingida curva, / blanco inmóvil de inmóvil geometría»³³) confieran una plasticidad casi pictórica a los distintos cuadros de la escena, del mismo modo que el oído percibe el contraste entre la melodía del canto y un dramatismo presentido. La sutil agudeza propicia el juego tropológico. En un rayo de luz, «temblante» sobre el mar («agua de ancho ruido») y «luminoso marfil» porque procede de la luna que tiene forma de cuerno, se baña alegre y travieso («lascivo») el pez mudo. Y seguidamente, cuando a través del poeta cordobés Lorca recrea el mitológico centauro, animal mitad hombre y mitad caballo, lo identifica como Góngora con el Océano, que mezcla sus aguas salobres con las dulces del río. En la «Soledad insegura» lo imagina Sagitario dirigiendo sus cantos «de trote y flecha» hacia las orillas blancas de la playa e increpando a las ondas glaucas, pescadoras, a que recojan sus acentos.

En este proceso de recreación sobre la base conceptista del gongorismo se desliza casi siempre un marcado discurso poético procedente de la propia cultura de Lorca. He aquí un solo ejemplo: sabemos que la correspondencia metafórica entre los cuernos y la media luna puede documentarse al menos en dos ocasiones en las *Soledades*, una de ellas apenas iniciada la *Soledad primera* —el toro raptor de Europa, recuérdese, adorna su frente con la media luna de sus cuernos (vv. 1-6)—; pues bien: pienso que Lorca adopta la metáfora gongorina al tiempo que la adapta a su ingenioso entendimiento en esta «Soledad insegura», recogiendo presumiblemente dos versos anteriores de *Canciones* («la luna clava en el mar / un largo cuerno de luz») y reiterada, entre otros lugares, en el «Romance del emplazado», del *Romancero gitano*, donde «los bueyes del agua» tienen «las lunas / de sus cuernos onduladas».

Lo hasta aquí dicho confluye en concluir que el sustrato cultista gongorino, asumido y reinterpretado por exigencia misma de la paráfrasis en homenaje a Góngora, proporciona el sedimento básico para la recreación sobre el cual se superpondrán rasgos conceptuales de una tendencia popularista específicamente lorquiana. De ahí que al final del texto de Lorca junto a la Filomela gongorina, rui señor que canta entre «humedades de yedras y jacintos»³⁴, y junto al naufrago dispuesto al canto —del que Lorca privó a Guillén—, aparezca la «queja en vilo» del mar del Sur y el «horror

³³ La versión de J. Guillén en *Federico en persona*, cit., dice «Lyra bailada en la fingida curva».

³⁴ Los versos 40-43, así como otros momentos de la composición, recuerdan la letrilla XXIV «Ándemec yo caliente» de Góngora (edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984, p. 116): «Busque muy en hora buena / el mercader nuevos soles; / yo conchas y caracoles / entre la menuda arena, / escuchando Filomena / sobre el chopo de la fuente, / y riase la gente».

oscuro» interpretables como una característica singular del pensamiento poético lorquiano por entonces en proceso de construcción y asentamiento.

Para terminar, permítaseme volver al principio. Dije que García Lorca quiso sumarse al homenaje gongorino de 1927 con esta «Soledad insegura» que interrumpe en el momento preciso en el que el peregrino se dispone a hablar. Y así la envié a Jorge Guillén que elogió su esfuerzo *ma non troppo*. Sin embargo, el poema sí tuvo final. Ya adelanté que un manuscrito del poema recoge, aunque tachadas, las palabras del joven errante:

«Desdichada nación de dos colores
 (filas de soles, fila de granadas)
 sentada con el mar en las rodillas
 y la cabeza puesta sobre Europa.
 Mapa sin eco en el vivir reciente.
 Pueblo que busca el mar y no lo encuentra.
 Oye mi doble voz de remo y canto
 y mi dolor sin término preciso.
 Trigo malo de ayer cubrió su tierra.
 La cicuta y la ortiga te envejecen.
 Vulgo borracho canta en los aleros
 la espada y el bigote, como norma.
 Desdichada nación de catafalcos».

Quien hizo público este postrer fragmento, Fernández Montesinos, apunta su carácter social y García Posada, por su parte, mantiene que «deben restablecerse, una vez publicado el resto del poema, para entender su significado político, contra la dictadura de Primo de Rivera»³⁵. Tal vez no convenga desdeñar este significado en los cinco últimos versos, e incluso en la perífrasis de España y alusión metafórica a su bandera en las palabras iniciales del peregrino; sin embargo, convengamos que las referencias a la dictadura, de ser ciertas, no encajan demasiado con el resto de la composición e incluso la empobrecen por su mediocridad. Y no sólo quiero decir con esto que el malogramiento del canto del peregrino es evidente, hasta el punto de que los versos 49 y 52 se contradicen de manera flagrante (primero, España tiene el mar en las rodillas y, luego, el pueblo español «busca el mar y no lo encuentra»), ni tampoco que la imagen de un país como matrona sentada a orillas del mar recuerda la que de Portugal lleva a cabo Miguel de Unamuno en el poema que comienza «Del Atlántico mar en las orillas», sino más bien que resulta chocante que Lorca, que ni sufrió en carne propia la dictadura ni se refirió a ella nunca y menos en tono crítico, fuese a hacerlo precisamente en su homenaje a Góngora. En definitiva, sobre este retobo final quizás sólo quepa subrayar que, aun siendo versos eliminados con sagaz juicio por el autor, prolonga las reminiscencias del poema gongorino (llegada del naufrago a un país extranjero, contemplación del paisaje —«si mucho poco mapa les despliega», se lee en la *Soledad primera*—, aunque sea simbólico y fuertemente connotado en su visión

³⁵ Véanse las notas al texto en su edición citada, p. 929.

negativa) y, como recuerda Montesinos, el hecho de que el poeta recupere algunos de esos versos tachados en su obra posterior³⁶.

Concluyo. Si Alberti encontró en Góngora un nuevo registro poético, impelido por el homenaje veintisietista al cordobés, irá más allá de la asunción de la influencia para efectuar en la «Soledad tercera» una lograda recreación de estricta imitación del modelo pero que, a la vez, adapta lo gongorino a la modernidad; en definitiva, como resume Dehennin, el texto de Alberti «est essentiellement un poème baroque, de tradition méditerranéenne et inspiration gongorique, mais aussi de virtuosité albertienne»³⁷. En cuanto a García Lorca, el flujo de su propio mundo poético —que por entonces va cobrando la entidad que singularmente lo definirá— parece desbordar el propósito de rescritura en varios momentos de su composición. Que de los procedimientos formales y conceptistas gongorinos tenía buen conocimiento (si bien irregularmente asimilados todavía en la «Soledad insegura») creo que ha quedado demostrado y también así lo prueba, pese a algún desliz hermenéutico, la conferencia mencionada que impartió sobre el poeta de las *Soledades*. ¿Por qué, entonces, su autor dejó inconclusa la composición de honor a Góngora o, si se prefiere, por qué tachó sus versos finales?, ¿por qué la adjetivó «insegura»? El sentimiento de irreverencia y los escrúpulos confesados a Guillén no son razón suficiente para explicar su truncamiento. Tampoco el hecho, según sugiere Elsa Dehenin, de que el poeta fuera incapaz de nutrirse de literatura y necesitara el contacto permanente con la realidad, su realidad que le era indispensable³⁸. Seguramente sólo puedan buscarse esas razones en el forcejeo entre la imitación impuesta y el impulso irrefrenable de la agudeza y conceptos lorquianos. O, incluso, en otra razón algo más simple, en el despecho del propio Lorca ante su recreación malogradamente percibida, insegura: «Todavía tengo que trabajarlo mucho. O quizá lo tire al cesto de los papeles. ¡Es tan difícil acertar!».

*

³⁶ «Sentados con el agua en las rodillas / dos valles esperaban al otoño» (de «Casida de los ramos»); «porque cicutas y ortigas / nacerán en tu costado» (de «Romance del emplazado»); «a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas» (de «El rey de Harlem», *Poeta en Nueva York*).

³⁷ *Op. cit.* p. 149.

³⁸ *Idem*, p. 115.



B. Palencia

SOLEDAD TERCERA

(FRAGMENTO)

I

Cuchas y verdes líquenes salidos,
los dormidos cabellos rotos,
al de una piedra oscura, traigo sentadas
viciadas estabas, cuando desviadas,
citas ya, espaciadas,
por la del viento lengua larga y filo
emplazado y pulcros
fueron y reprimidos,
que el joven camuflase su reposo
el, anaca segura,
otrar y, anaca para,
dilatase en la Lix, perrosas.

II

De cuenta, la cola
colosa y trasatlantica, cuida
al hombre por un ártico lacero;
saca en la silencia de su freno acia,
la lucha, dormida,
se doble sin botada
y haca así de entero;
grave, ante el ascedido

5

y como alboros del peregrino,
de su verde cayado
haciendo coarada,
ruida, se anaca
el viento de la nieve y el camino.

III

De troncos, que a colositas semejenas,
sostener parecen la alta salera
de la noche, sin fin, maralla fiera,
cuyas siempes anaca
hojas de cerofano son el sído,
al joven le muestra
el viento y, sin anaca,
a penetrar en ella le invita.

IV

Sin ardes, encasdrin se refugia,
manipacion y gasterro,
luchando, pricassero
en la natura circal de la sombra,
que, fije el pie en la tierra,
sea brazo así movia
con simula y silenciosa gaster.

V

¡Oh de los bosquez mago,
agrio y silencio de las verdes faldas,
de las agiles sierras modo halago,
al día anaca, anaca
solado de los vigas y los cedos,
¡os alca, vitadores,

6

coarosa de los citros venidos,
casidos, vigilans,
por entre los montidos
de las vigetas silvas glabuloras !

VI

El viento, ya emplazado,
usuda la herba y mar veloz de nieve
la cola, al peregrino enterrado,
haciendo de su sacroto gasterro,
le cuenta, al par que la borrasca nueva
de las ábolas fria,
la del verde aguacero anaca.

VII

Al pie, docil ya y mala,
del líno enterrado,
la sierra y no muestra muestra
de la silencia, ruda,
mal ingida mala,
el descondido guarda bosquez fiero,
sea diez alas calendo layonoso,
liero, abriendo en la anaca anaca,
las de vidrio carmosa
de la gloria y clancora
del clacio de la luz y rosetosa. ...

VIII

Las citicas ocultas, fugitivas,
y al son rosetadoras
de las nocturnas horas,
del verde timbre al despojado y lío,

7

despierta de las algidas, sequias,
 deidades del rocío,
 de la oscuridad y veneno,
 su azul inmóvil, su marfil valiente.

IX

Arjos de rayos húmedos, tendidos
 las lúzimas y arboresas cabelleras,
 de las aves guardadas,
 de los sueños y lúmas
 domador y pacífico insurrecciónes,
 al joven claman los estreñidos
 esclavas de los troncos, prisioneras
 en las más-viles cárceles del viento.

X

Celosas niñas, daleis ya, — los brazos,
 pútrico y dudosa recorridas —,
 bailadoras guiraldas
 — que a los infantiles lazos
 de sus lúmas guedejas empujadas
 penden el son y vulto
 de sus lúmas lúmas arevidas,
 el campo empujado o crumbo coto
 de las lúmas espaldas,
 la pútra, que viajera,
 diápara la cadara
 y bebe de los pútra el caudo yelo —,
 al caminazo — las ágremas voces
 en círculo estreñadas —

8

apocenas, arboresas, giradas,
 lúmas al celo, lúmas o veloces.

C O R O

XI

Ilustropadas del celo,
 del invierno y halabie primavera,
 canchada del modo veridadera,
 del tropico y del frío
 arde el jelo y nuestro a su albedrio,

XII

si el aire, despojado
 de su pútra de lúma, transfigurada,
 ya en azul verde o marfil, se armoniza,
 traxera o lúmpurada,
 por la que se amansa saigra acrístada.

XIII

Yen, que las oradas,
 árcenas de los bosques, se requireren
 libre mancho de la selva, y unzeren
 por sus virginidades
 en los claros celares y oquedades.

XIV

Temo apasar quisieren la serija
 del sueño a la esclavada
 del peregrino, fía,
 criatura oscura, mal contrada,
 que a una señal del viento, el árceno anillo,
 veis, queriendo há, y un arañillo

9

de la ira suscorada, descolada,
 orgullo largo y bello
 de su lúma, la siempre al norte espada,
 chépas los cuatro caacos, y los ornos
 de mí lúmas árcenas óraje,
 ciego corral los ojos, el ranaje
 rompiendo e incruñando,
 estado, enro declarando
 la guerra a los ruzimicos jardines
 de las sueños, que lúmas,
 en árcenas suscoras conversadas.

Rafael Alberti

10

l i t e r a l
 octubre. 1927.
 números 5, 6, 7.
 (homenaje a Don
 Luis de Góngora)

Wajo la dirección de
 Emilio Prados y Ra-
 fael Albiñaguerre.
 «El Financiero» imprenta
 Sra. Ana Llorca, 12

PÉREZ BAZO, Javier «Las *Soledades* gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar». En *Crítica* (Toulouse), 74, 1998, pp. 125-154.

Resumen. Con sendas composiciones, tituladas «Soledad tercera» y «Soledad insegura», Rafael Alberti y Federico García Lorca participaron en el homenaje a Luis de Góngora, celebrado en 1927 al cumplirse el tricentenario de la muerte del cordobés. Los dos poetas andaluces, cada uno a su manera y con resultados bien distintos, pero acomodando ambos su originalidad poética a la influencia gongorina, prolongaban así una tradición asentada en los siglos XVII y XVIII, consistente en un ejercicio de recreación que tenía las *Soledades* de Góngora por modelo.

Résumé. Rafael Alberti et Federico García Lorca contribuèrent, chacun avec un poème —le premier intitulé «Soledad tercera», le second «Soledad insegura»—, à l'hommage rendu en 1927 à Luis de Góngora, à l'occasion du tricentenaire de sa mort. Les deux poètes andalous, traitant chacun d'une manière originale l'héritage gongorin, s'inscrivaient ainsi dans une tradition remontant au XVII^e et au XVIII^e siècle, et qui prenait les *Solitudes* de Góngora pour modèle à des fins d'exercice de réécriture.

Summary. Rafael Alberti and Federico García Lorca both paid tribute to Luis de Góngora in 1927 through 2 poems, «Soledad tercera» written by Rafael Alberti and «Soledad insegura» by Federico García Lorca, 300 years after Luis de Góngora's death. The two Andalusian poets, each dealing in an original way with the Góngorian heritage, followed a tradition dating back to the 17th and 18th centuries, and which through exercises in rewriting took Góngora's *Solitudes* as models.

Palabras clave. Vanguardia histórica. «Generación del 27». Alberti. García Lorca. Góngora. Barroco. Gongorismo. Neobarroco. Recreación. Rescritura. *Soledades*.