



HAL
open science

“ El soneto y la Generación del 27: ¿el renacer de una forma? ”

Bénédicte Mathios

► To cite this version:

Bénédicte Mathios. “ El soneto y la Generación del 27: ¿el renacer de una forma? ”. IDEA/IGAS. Voces y versos, nuevas perspectivas sobre la generación del 27, Gilles Del Vecchio y Nuria Rodríguez Lázaro (EDS.), New-York, IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares), Colección “Peregrino”, 10, 2021, p. 31-47., IDEA/IGAS, 2021, 978-1-938795-83-1. hal-03320221

HAL Id: hal-03320221

<https://hal.science/hal-03320221>

Submitted on 27 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GILLES DEL VECCHIO
NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO (EDS.)

**VOCES Y VERSOS.
NUEVAS PERSPECTIVAS
SOBRE LA GENERACIÓN DEL 27**



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2021

VOCES Y VERSOS.
NUEVAS PERSPECTIVAS
SOBRE LA GENERACIÓN DEL 27

GILLES DEL VECCHIO
NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO (EDS.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «PEREGRINA», 10

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los editores

ISBN: 978-1-938795-83-1

Depósito Legal: M-1251-2021

New York, IDEA/IGAS, 2021

EL SONETO Y LA GENERACIÓN DEL 27:
¿EL RENACER DE UNA FORMA?

Bénédicte Mathios
Université Clermont Auvergne

Cuando se considera desde la Generación del 27, ¿cómo no recordar que el soneto se desarrolló reinando sobre la producción poética y sufriendo alternativamente eclipses?¹ Cabe, para evocar la problemática de esta forma fija, añadir matices importantes, en especial elementos cualitativos, no sin recordar hitos fundamentales de la historia de esta forma.

En el siglo XIII su surgimiento en Italia hace de él una forma apta para simbolizar varias ciencias y varios valores humanistas (poesía, matemáticas, filosofía, símbolos, etc.), en breve, una forma «moderna». Si, por cierto, el soneto es un espacio de debate sobre su propia forma, su propia dificultad, a veces sobre lo que es poesía, o sobre el lenguaje, es para afirmar su índole de forma autorreflexiva ya casi desde sus inicios, mucho antes del siglo XX², siglo de la metapoésía por excelencia³. Ya europeo, el soneto español atravesó varios siglos como una forma natural de escribir poesía hasta llegar extenuado a finales del siglo XIX, después de que este siglo y el anterior lo hubieran apartado algo del ámbito poético. A la transición entre los siglos XIX y XX, el soneto se encuentra metido en los debates concerniendo la poesía en su conjunto y más generalmente la

¹ Mathios, 2009, pp. 235-243.

² Blanc, 1988, pp. 1-34.

³ Sánchez Torre, 1993.

expresión artística. Como forma histórica, o sea portadora de tradición, está puesto en tela de juicio: se toma o se deja, dejándolo por ejemplo Antonio Machado⁴ aunque escribe unos cuantos en especial en *Poesías de guerra*⁵. Para Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez, situados entre los dos siglos, por el contrario, «se toma» pero para hacerlo evolucionar: versos más amplios o más cortos que el endecasílabo, multiplicación de los esquemas de rimas, diversificación de los temas⁶.

Además, en el primer tercio del siglo xx, periodo de vanguardia, y más tarde, en los años 1930, cabe tomar en cuenta el peso de la historia contemporánea sobre esta forma o género como lo escribe Jean Marie Schaeffer⁷. En efecto el soneto se tacha de retrógrado, y finalmente se le asocia ideología, representando él una de las dos Españas durante la guerra civil, frente al romance. Se recuperan entonces las formas para encarnar valores tanto estéticos como políticos. Del soneto son los sueños de imperio del franquismo, del romance y del verso libre, la expresión de la democracia, existiendo por supuesto contraejemplos⁸. Después de fenómenos de transgresión puntuales durante los años 1950 a 1970, el periodo de los años 1980-1990 hasta nuestros días hace pasar el soneto a una tradición susceptible de seguir inspirando a los poetas como un «anacronismo creador»⁹.

Para volver a los años 1920, se podría pensar que el soneto va a esfumarse y hasta desaparecer para dejar sitio a un abanico completo de innovaciones¹⁰, en especial en el ámbito de la poesía visual, del caligrama a todos tipos de «espacialización» de la poesía en relación con las artes plásticas, pero también mediante el desarrollo del verso libre y de sus ritmos propios. Pero, por el contrario, la generación del 27 queda

⁴ Entre 1912 et 1925, Antonio Machado en *Los complementarios* afirma que el soneto ya no es una forma actual, aunque escribe un total de 36 sonetos en su obra: «No hay sonetos románticos. Va el soneto desde lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora, pasando por Ronsard. No es composición moderna a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado, para la forma lírica actual. (Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado.) Rubén Darío no hizo ninguno digno de mención» (Machado, 1987, p. 308)

⁵ Machado, 2001 (primera edición 1975), pp. 454-455.

⁶ Darío, 1994.

⁷ Schaeffer, 1989, pp. 170-171.

⁸ Mathios, 2000.

⁹ Saulo Neiva y Alain Montandon (eds.), 2018.

¹⁰ García de la Concha, 1984, pp. 247-260. Real Ramos, 1991, pp. 163-172.

conectada con el soneto. Como pasó con la obra poética de Luis de Góngora, no lo recuperan los poetas sino que lo regeneran, lo renuevan en el renacimiento general de la poesía. Elegimos cuatro ejemplos entre los poetas que se interesaron por el soneto, a veces puntualmente, pero aportando nuevas combinaciones temáticas o formales (en especial concerniente a la imagen), o sea Rafael Alberti, Rosa Chacel, Gerardo Diego, Federico García Lorca. A cada uno de ellos se puede asociar una orientación respecto al soneto, tanto temática como formal: el soneto de circunstancia reevaluado en Rosa Chacel, el soneto capaz de narrar en Rafael Alberti, el metasoneto o sea el soneto autorreflexivo en Gerardo Diego, y el soneto de amor en Federico García Lorca.

EL SONETO O RENOVAR LA CIRCUNSTANCIA, *A LA ORILLA DE UN POZO* DE ROSA CHACEL¹¹, LIBRO «EXTEMPORÁNEO»¹²

Rosa Chacel afirma en la «Advertencia de *A la orilla de un pozo*»¹³, poemario compuesto de treinta sonetos publicados por primera vez en 1936, cuyo primer título era *Versos prohibidos*:

Estos sonetos o, más bien, la idea de estos sonetos se me ocurrió en una charla con Rafael Alberti, amante apasionado de la forma —pasión en la que coincidimos por nuestra iniciación profesional en las artes plásticas—, lamentando, con el inútil lamento que se pone ante lo fatal, el abandono de la forma clásica que imperaba en la poesía de nuestro tiempo. Yo, de pronto, dije: «¿Por qué no hacemos versos clásicos, por ejemplo, sonetos, cuya forma es intocable, metiendo en su redondez de vaso sagrado las más informes, abruptas e incongruentes imágenes? ¿Por qué no practicar la inextricable libertad que nos da el surrealismo, su esencia incontestablemente poética —antes, ahora y siempre— moviéndose sin detrimento en la jaula estricta de los catorce versos que nos fue dada como el A, B, C?»¹⁴.

Rosa Chacel comentará más tarde que el título «Versos prohibidos» pudo surgir entre otros orígenes del hecho de que el entusiasmo por la forma clásica expresado en dicha charla no era en estos años de

¹¹ Chacel, 1992.

¹² Chacel, 1992, p. 242.

¹³ Primer verso de «El muchacho y la fortuna» de Samaniego (siglo XVIII), en <<https://albalearning.com/audiolibros/samaniego/fl-1-03muchachoyfortuna.html>>.

¹⁴ Chacel, 1992, pp. 239-240.

vanguardismo sino un «amor secreto, que ya en sí mismo lleva implícita la idea de censurable»¹⁵, de ahí el uso del adjetivo «prohibidos».

La cuestión de la forma que menciona Rosa Chacel en la «Advertencia» va vinculada con la de las artes plásticas a las que ambos poetas fueron iniciados. Ambos constatan, como punto de partida, la pérdida de una poesía de estilo clásico durante el primer tercio del siglo xx. De ahí una propuesta de escribir una poesía métrica pero impregnada por las aportaciones del surrealismo, el cual es, según Rosa Chacel, de «esencia poética» y acarrea una «inextricable libertad», susceptible de manifestarse mediante «las más informes, abruptas e incongruentes imágenes»¹⁶, véanse verbigracia los *collages* de Max Ernst, que la poeta cita más lejos¹⁷ designándolos como fuente de inspiración para este proyecto de hibridación entre forma del soneto e imaginario surrealista.

El tema de la imagen recuerda por supuesto la famosa conferencia pronunciada por Federico García Lorca en 1926-1927 (publicada en 1932)¹⁸ y que, inspirándose en la obra de Luis de Góngora, coloca la imagen (basada en los cinco sentidos, con preferencia de la vista) en el centro de la creación poética. La metáfora, dice Federico García Lorca, «une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación»¹⁹. Comenta también Víctor García de la Concha, concerniente al surrealismo en España, que «la modalidad surrealista española sería una forma particular de existencia literaria, en un sistema isomórfico con el sistema francés cuyo principio básico consiste en la analogía»²⁰, pero no forzosamente consistió en aplicar los dictados del surrealismo, entre los cuales la escritura automática, existiendo diferencias entre los grupos de poetas españoles según su localización, siendo más cercanos (con muchos matices) al surrealismo reglamentario los poetas y artistas catalanes.

El soneto que Rosa Chacel califica de forma «intocable», es susceptible de acoger sin embargo la imagen de tipo surrealista; sus sonetos adquieren así la «forma de confidentiales secretos, esto es, acumulación de imágenes suscitadas por la relación más próxima con cada uno de

¹⁵ Chacel, 1992, p. 247.

¹⁶ Chacel, 1992, p. 240.

¹⁷ Chacel, 1992, p. 241.

¹⁸ García Lorca, 2010, sin número.

¹⁹ García Lorca, 2010, sin número.

²⁰ García de la Concha, 1984, p. 255.

mis amigos»²¹. Es así como asocia la tradición del soneto de circunstancia al contexto cultural marcado por el surrealismo. Automáticas o no, son las imágenes incongruentes (o sea etimológicamente inconvenientes²²), hasta absurdas (o sea que chocan la razón²³) a partir de las cuales se construye el poema. Habría muchos ejemplos que estudiar, pero citemos unas imágenes sinestésicas surgidas del soneto 3, dedicado a María Teresa León, por ejemplo aquella surgida del verso 8 que asocia implícitamente vista y oído: «Si oyes jazmines corre a través de ellos», y también los tercetos en los que lo visual («hongos», «mariposas», «pies», «simas ardientes»), lo auditivo («delirio», «lloran»), lo táctil («caricias») se asocian para definir el espacio alucinatorio del «tú»:

Yo sé bien que te escondes donde siguen
los hongos del delirio, impenitentes,
y que al cruzar su senda de delicias

mariposas nocturnas te persiguen,
se abren bajo tus pies simas ardientes
donde lloran cautivas tus caricias²⁴.

Rosa Chacel dispone treinta sonetos de «circunstancia» para evocar amigos y amigas suyos, y acoger imágenes construidas mediante la forma escrupulosamente respetada de los catorce endecasílabos, de los cuartetos rimados en ABBA, luego de los tercetos que combinan rimas en CDE. Es así como, por ejemplo, el segundo soneto, dedicado a Rafael Alberti, contiene rimas en CDC, DCD y el tercer soneto, citado más arriba, rimas en CDE, CDE.

Los campos léxicos de lo humano, lo animal, lo vegetal, lo mineral, lo geográfico y lo espacial, lo mítico se cruzan en estructuras sintácticas tradicionales en el soneto correlacionando los sistemas estróficos y/o construyéndose en anáfora. En este siguiente ejemplo, el soneto 23, se juntan varios de estos aspectos, entre los cuales, a un tiempo, la anáfora (en los tres primeros versos del primer cuarteto y en el primer terceto) y el diálogo entre los sistemas estróficos, que forman cada uno una frase:

²¹ Chacel, 1992, p. 240.

²² <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/incongru>>.

²³ <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/absurde>>.

²⁴ Chacel, 1992, p. 13.

Tú que fuiste sirena y golondrina,
 Tú que escondiste cielos en tu alcoba,
 Tú que oíste la música que roba
 su sueño al pez y la borrasca empina,

sal de esa oscura gruta, mortecina
 como caverna de medrosa loba,
 y al sol embalsamado que te arroba,
 sembrado por tu mano, sé vecina.

Infiel a aquella risa y a aquel viento,
 a las espumas que te acariciaran,
 a la verde esperanza de las tardes,

destapa el manantial de tu ardimiento
 y aunque saurios de hiel te amenazaran,
 de su diente tu seno nunca guardes²⁵.

En el primer verso, la figura mítica de la sirena se junta con lo animal de la golondrina y a continuación, en los cuartetos, la destinataria está insertada en una analogía asociando los elementos naturales, de la borrasca a la gruta, al sol —al que la locutora quiere atraer a la destinataria—, al viento, a las espumas. La animalidad tanto remite a una extrañez híbrida «Tú que fuiste sirena y golondrina» (v. 1), que a su vez alude simbólicamente al canto, como a una soledad puesta de realce en el verso comparativo «como caverna de medrosa loba» (v. 6), tanto como a un peligro vital al que tiene que exponerse sin embargo la destinataria: «y aunque saurios de hiel te amenazaran, / de su diente tu seno nunca guardes» (vv. 13–14). Todo el soneto asocia campos semánticos alejados que corresponden a imágenes que podrían salir del inconsciente, y que se acercan a lo surrealista, pero que el soneto acoge con facilidad; el encadenamiento de estas imágenes se apoya en un ritmo basado en la animación de la destinataria mediante los verbos en imperativo que salpican el texto hasta el final: «sal» (v. 5), «sé» (v. 8), «destapa» (v. 9), y el sintagma final «nunca guardes» (v. 14). No es un elogio clásico, aunque pertenezca a la categoría de los sonetos de circunstancia. De esta dimensión dialogística, característica esencial del soneto²⁶, y particularmente estimulada por el encadenamiento de las analogías, podemos pasar a la dimensión autorreflexiva del soneto con el ejemplo de Gerardo Diego.

²⁵ Chacel, 1992, p. 33.

²⁶ Jost, 1989, p. 87.

GERARDO DIEGO: EL SONETO Y LA TRADICIÓN AUTORREFLEXIVA

Existe una larga tradición «metasonética» en la poesía española, que hunde sus raíces en la poesía italiana²⁷. Varios especialistas pusieron de realce esta tradición de un soneto que habla de sí mismo, o del soneto en general, o también del lenguaje y de la poesía. En el libro de José Esteban *Un soneto me manda hacer Violante. Sonetos del soneto*²⁸, el ejemplo más famoso citado y que le da su título a la antología, es el soneto a Violante de Lope de Vega, insertado en la obra de teatro *La niña de plata* (1617). Este soneto, del que Gerardo Diego extraerá un hipertexto en sus *Sonetos a Violante* (1962), consiste en un desafío que le lanza la dama, «Violante», al poeta, el cual, después de una etapa de *captatio benevolentiae*, desarrolla el poema describiendo su propio proceso de escritura verso por verso²⁹.

Pero si volvemos a los años 1920, Gerardo Diego, cuya obra conlleva hasta el final una poesía «de creación» y otra «de expresión»³⁰, escribe simultáneamente en los años 1920 dos poemarios con formas libres, *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924), en los que las imágenes son tanto connotativas como visuales, y el poemario *Versos humanos* (1925), que consta principalmente de formas métricas clásicas, con temas referentes a la realidad circundando al poeta. El poemario *Versos humanos* empieza con cuartetos eneasilábicos definiendo la poética de esta colección. Este poema es seguido por una serie de sonetos, de los cuales el primero, «Cauteloso arquitecto de colmena» describe también paso a paso su propia escritura. Pertenece según la tipología de José Esteban a la categoría «Sonetos a un soneto»; y Esteban presenta la segunda versión de 1932 que comenta el poeta en una nota de sus obras completas³¹. Si

²⁷ Mathios, 2000.

²⁸ Esteban (ed.), 2000.

²⁹ «Un soneto me manda hacer Violante, / que en mi vida me he visto en tanto aprieto; / catorce versos dicen que es soneto; / burla burlando van los tres delante. // Yo pensé que no hallara consonante / y estoy a la mitad de otro cuarteto; / mas si me veo en el primer terceto, / no hay cosa en los cuartetos que me espante. // Por el primer terceto voy entrando / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando. // Ya estoy en el segundo, y aún sospecho / que voy los trece versos acabando; / contad si son catorce, y está hecho» (Lope de Vega, 1995, p. 557).

³⁰ Díez de Revenga, 1989, p. XXVIII.

³¹ Diego, 1989, p. 431 y pp. 486-488.

leemos la primera versión³², entrelaza el poeta el tema del monumento y el de la colmena, asociando dos dimensiones, lo grande y lo pequeño, y concluyendo con un verso que subraya la poética que busca el autor a través de esta veta de inspiración «humana»: «piel de emoción y hueso de artificio» (v. 14). En un plano hipertextual, el poeta es metafóricamente una abeja, lo cual puede recordarnos la auto-representación del locutor amoroso en el soneto de Quevedo «A Lisi, cortando flores y rodeada de abejas»³³, en el que el locutor sería «[...] dichoso, / si de tu pecho fabricase cera, / y la miel de tu rostro milagroso» (vv. 12-14). Podemos decir que Gerardo Diego reactualiza el soneto como forma autorreflexiva, consciente de su historia pero también de las novedades aportadas por su generación, y con la perspectiva de una permanente rehumanización. La segunda versión del soneto, titulado «Soneto mío»³⁴, desarrolla un campo semántico más místico, menos carnal, no tan artesanal como en el primer soneto, que corresponde también a una de las vetas de inspiración de Gerardo Diego, o sea lo religioso aplicado en este caso a la pervivencia del soneto, véase por ejemplo el último terceto: «Vive, soneto mío, altiva llama; / canta para el que sueña y el que ama, / sin consumirte ardiendo hacia el futuro».

RAFAEL ALBERTI: EL SONETO Y EL ARTE DE NARRAR

El soneto no es *a priori* una forma dedicada a narrar. Sin embargo, el tratamiento que le ofrece Rafael Alberti en *Marinero en tierra* (1924) asocia este poema a una posibilidad de contar. En este poemario, aparecen tres sonetos alejandrinos y trece sonetos endecasilábicos, diez de los cuales están situados en la primera parte y los tres otros en la segunda parte. Si leemos la corta serie inicial de diez sonetos, notamos hasta qué punto el poeta recrea un idioma dominado por la fluidez de su ritmo tanto métrico como sintáctico. Los sonetos de homenaje a Federico García Lorca, los sonetos dedicados a las figuras de Rosa-Fría y Malva-

³² «Cauteloso arquitecto de colmena, / voy labrando celdilla tras celdilla / y las voy amueblando de amarilla / miel y de cera virgen y morena. // Miel, flor de flores, que unta y envenena / de loca dulcedumbre nuestra arcilla; / y cera, que es espíritu, que brilla/ y arde de amor y se consume en pena. // Burlo y venzo después toda aspereza, / y rindo suave al tacto la corteza / y a la vista armonioso el edificio. // Y mi soneto es alta flor de tela / que exhibe ardiente y pudorosa ceda, / piel de emoción y hueso de artificio» (Diego, 1989, p. 211).

³³ Quevedo, 1990, p. 501.

³⁴ Diego, 1989, p. 431.

Luna-de-Yelo, a Rosa y Catalina de Alberti, a la batelera y al piloto sonámbulos, e incluso a los santos movilizados en «Santoral agreste», tienen en común el movimiento, la animación de las figuras en el marco de las pequeñas viñetas constituidas por los sonetos. O sea que no se desprende de estos sonetos una impresión de «fijeza», sino una fluidez que es una característica del soneto español de los años 1920.

Si miramos desde más cerca, verbigracia, el soneto «Rosa-Fría, patinadora de la luna»³⁵, en el que se inspiró María Teresa León para sus cuentos epónimos publicados en 1932, notamos que el locutor, dirigiéndose a su «novia» ficticia, le habla *in medias res* desde el primer verso, y «pinta» su patinaje con una fuerte capacidad evocatoria. Inmediatamente surge el movimiento en un mundo lunar probablemente nocturno («Ha nevado en la luna», v. 1), parecido a un papel blanco (más tarde, Alberti creará la portada del libro escrito por María Teresa León), sobre el que se dibujan abetos animados («patinan por el yelo», v. 2), y luego, en el verso 3, la subida «física» y simbólica de la bufanda, que, «rizada», «sube al cielo» (v. 3). Después de estos tres primeros versos de esquema métrico melódico (3/6/10), que imprimen a este inicio el ritmo regular del patinaje, el cuarto verso de esquema «a la francesa» iniciado por la cuarta sílaba acentuada en ruptura con los anteriores con el «adiós que el aire claro estría» (v. 4), pone de realce el ademán de la despedida recortándose en la nieve, activado por el hipérbaton colocando el verbo activo en presente «estría», al final de la estrofa. Este adiós dará a luz, en la segunda estrofa, a un movimiento acentuado primero por el verso 5, exclamativo: «¡Adiós, patinadora, novia mía!», luego por los tres siguientes versos, encadenados, que siguen el movimiento de Rosa-Fría, o más precisamente de la falda (después de la bufanda), y varían en este caso los esquemas métricos decreciendo o sea acelerándose (a la francesa, 4/6/10, melódico, 3/6/10, heroico, 2/6/10), lo que, asociado a los encabalgamientos, le da mucho dinamismo a la escena, cuya dimensión visual es esencial. Pero los tercetos van a asociar a la vista otros sentidos, en especial el oído. Los dos tercetos, desde el punto de vista sintáctico,

³⁵ «Ha nevado en la luna, Rosa-fría. / Los abetos patinan por el yelo; / tu bufanda rizada sube al cielo, / como un adiós que el aire claro estría. // ¡Adiós, patinadora, novia mía! / De velloirí tu falda, da un revuelo / de campana de lino, en el pañuelo / tirante y nieve de la nevería. // Un silencio escarchado te rodea, / destejido en la luz de sus fanales, / mientras vas el cristal resquebrajando... // ¡Adiós, patinadora! El sol albea / las heladas terrazas siderales, / tras de ti, Malva-luna, patinando» (Alberti, 2003, p. 92).

van, a la par de los cuartetos, por separado, son rimados en CDE, CDE. El primero ofrece un esquema rítmico melódico, en el que están puestas de relieve las silbantes (casi todas las palabras contienen por lo menos una, excepto «rodea») y las oclusivas («destejido» y «desquebrajando» en particular), provocando una armonía imitativa pasando por lo visual mediante el participio «escarchado», mientras el silencio se encuentra «destejido en la luz de sus fanales» (v. 10), actuando mutuamente los dos sentidos visual y sonoro en una dimensión sinestésica. Este destejer del silencio supone el surgimiento de un sonido que ya existe en la dimensión auditiva de las consonantes, y que se confirma en el verso 11 en forma de hipérbaton: «mientras vas el cristal desquebrajando» con los puntos suspensivos que suponen varias posibilidades, entre las cuales un accidente (el cual está tratado en el soneto siguiente, dedicado a «Malva-Luna»). El adiós se repite con un verso escalonado (esta dimensión visual es importante en la poesía de vanguardia y se inició en el Modernismo, véase el «Soneto de trece versos» de Rubén Darío³⁶). La cronología que contiene el soneto se confirma con la llegada del alba, expresándose mediante una prosopopeya, dinámica gracias al verbo «albea», actuando el sol sobre un espacio recreado por una imagen terrestre designando el cielo: «altas terrazas siderales» (v. 13). Todavía en movimiento, surge la segunda patinadora, Malva-Luna, a quien en el soneto siguiente llorará el poeta: «amortajada / bajo los mares de los ojos míos», con una imagen recordando el poema «Elegía del niño marinero»³⁷. La viveza del soneto lo anima, y le atribuye una capacidad narradora, más bien cuentística, que funciona tanto como en el encadenamiento de los sonetos que relatan varios episodios, lo cual recuerda antiguas organizaciones de series de sonetos como las coronas o las catenas. Con Rafael Alberti y a pesar de las referencias a la tradición sonetística y del respeto de la forma y de sus ritmos métricos, el soneto está como refrescado, y finalmente nuevo en su uso y su forma, lo que también pasa, aunque de un modo distinto, en los últimos sonetos de Federico García Lorca.

³⁶ Darío, 1994, pp. 233-234.

³⁷ Alberti, 2003, pp. 160-161.

FEDERICO GARCÍA LORCA: EL SONETO COMO VUELTA A LAS FUENTES DE LA POESÍA AMOROSA OCCIDENTAL

Andrew A. Anderson, en «García Lorca como poeta petrarquista»³⁸, analiza con toda precisión la intertextualidad petrarquista (y no sólo: también la poesía medieval cortesana, la de Garcilaso de la Vega o de San Juan de la Cruz, hasta la de Shakespeare) que revela tanto en el plano temático como formal la serie de sonetos lorquianos tardíos titulada o por lo menos publicada bajo este título «Sonetos del amor oscuro». En especial recuerda el especialista, concerniente a los temas, los siguientes motivos que aparecen en el poemario de once sonetos: la terminología «contradictoria y conflictiva» expresando lo contrastado de las emociones, la evocación de la ausencia de la persona amada, el amor como locura o enfermedad, el «estar herido», en particular por el inicio del amor, la figura del poeta como Jesucristo, sufriendo por el amor, el amor que lleva a la muerte, y finalmente la palabra nido «viva-muerte», véase el primer verso del cuarto soneto titulado «El poeta le pide a su amor que le escriba»³⁹: «Amor de mis entrañas, viva muerte» (v. 1). Estos motivos se extraen de la poesía cortesana tanto como de la poesía de Petrarca y de los poetas continuadores como Garcilaso de la Vega. Concerniente a la forma, A. A. Anderson pone particularmente de realce el oxímoron, y la «anáfora insistente», la imagen de la cárcel, de las cadenas, más generalmente de la dominación.

Más todavía nos interesan sus conclusiones sobre el por qué y la índole de «la relación de la poesía tardía de Lorca con la tradición petrarquista»⁴⁰. Primero el tema amoroso entronca lógicamente este poemario con la tradición del amor cortés y del petrarquismo. Luego ciertos giros son reutilizados, al lado de otros más modernos, por ejemplo la representación del poeta en mártir. Se cuestiona además la «sinceridad» del uso de estas imágenes; su inclusión en la expresión de emociones extremas lleva al especialista a concluir que se expresan dentro de un discurso propio caracterizado por una particular soltura. También considera por otro lado el especialista que la taracea de referencias más o menos directas canaliza la parte autobiográfica de los sonetos. Finalmente interroga la dimensión espiritual de los sonetos en referencia

³⁸ Anderson, 2005, pp. 263-305.

³⁹ García Lorca, 1996, p. 629.

⁴⁰ Anderson, 2005, p. 299.

a la poesía de San Juan de la Cruz, dada la mezcla de lenguaje místico y profano que revelan ciertos sonetos.

Más allá de esta reactivación de una tradición actualizada por la estética de García Lorca posterior a *Poeta en Nueva York*, poemario considerado como eje transitorio en la obra lorquiana, se podrían considerar estos sonetos como un diálogo entre el poeta y su propia voz, en una dimensión metapoética que se sitúa en las fuentes del soneto occidental, como lo recuerda François Jost: «Parmi les poètes de la génération de Pétrarque on trouve Antonio Pucci (1309-1399), dont l'œuvre n'est pas seulement connue pour avoir inspiré l'auteur du *Merchant of Venice*, mais aussi pour contenir l'un des tout premiers 'sonnets du sonnet'»⁴¹. En efecto, si miramos la enunciación de la colección de sonetos, se nota de inmediato la exclusividad del «tú», o sea de un discurso que se dirige sin cesar a la persona amada (véase «Federico García Lorca. El otro (o la letra viva)» analizado por Michèle Ramond⁴²), conjuntamente con el «nosotros» usado puntualmente (en los sonetos 1, 10, 11). Esta exclusividad enunciativa, a pesar de títulos ilustrativos en tercera persona que recuerdan los dispositivos editoriales de los poemarios siglodoristas, no puede sino llamar la atención. El locutor de los sonetos siempre está llamando al tú amado, sin que haya nombre que se le asocie como en la tradición petrarquista, en la que además el amor y la persona amada son vectores de poesía, como por ejemplo en el soneto 9 de *Canzoniere*⁴³ en los últimos versos del cual Laura «cria d'amor penseri, atti et parole / crée des pensées d'amour, des actes, des paroles»⁴⁴. Esta creación íntimamente ligada a la presencia / ausencia de la amada mantiene al sujeto en un estado de frustración que describe Petrarca entre otros en estos versos: «primavera per me pur non è mai/de printemps cependant il n'est jamais pour moi»⁴⁵, que puede corresponder en Lorca a los siguientes versos: «apiádate de mí, ¡rompe mi duelo! / ¡que soy amor, que soy naturaleza»⁴⁶.

La voz del tú es un tema clave todo a lo largo de la serie; asocia la problemática del cuerpo enamorado y deseante y la búsqueda estética, o sea la voz propia del poema. La interpolación de los dos primeros

⁴¹ Jost, 1989, p. 45.

⁴² Ramond, 1986, pp. 431-438.

⁴³ Pétrarque, 1988, p. 61.

⁴⁴ Pétrarque, 1988, p. 61.

⁴⁵ Pétrarque, 1988, p. 61.

⁴⁶ García Lorca, 1996, p. 632.

versos del soneto 1 indica esta mezcla: «¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero! / ¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!»⁴⁷. Los términos que constituyen estos versos pueden revelar a la vez un deseo dirigido al tú, tanto como el deseo de captar mediante el soneto la inmediatez del amor. Completando este rasgo enunciativo, García Lorca presenta una forma de persecución permanente de la voz (o el «acento») del otro que le escapa: «Tengo miedo a perder la maravilla / de tus ojos de estatua y el acento / que me pone de noche en la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento»⁴⁸. De ahí que la utilización de la forma del soneto y de numerosas referencias a la tradición poética no se parecen a un ejercicio de estilo, sino más bien a una actualización de la búsqueda de un amor absoluto que rehúye el inmovilizarse en una forma fija, retomando sin embargo el poeta sus recursos más expresivos. Por ejemplo, en «El poeta habla por teléfono con el amor»⁴⁹, la voz amada llena el cuerpo del sujeto asimilado a un espacio sediento («tu voz regó la duna de mi pecho», v. 1); es así como la esperanza invade al sujeto. Esta esperanza se manifiesta mediante la anáfora del primer terceto, en el que la voz amada se caracteriza por ser «lejana» y «dulce», y la palabra «voz» se coloca bajo el sexto acento, central. Luego, en el segundo terceto, a modo de síntesis, el poeta prosigue con la caracterización de la voz descomponiendo la doble adjetivación en dos comparaciones, y el último verso es una exclamación que expresa la paradoja final de una voz que invade el cuerpo del locutor si bien está lejana («¡Lejana y dulce en tuétano metida!», v. 14), paradoja que manifiesta la búsqueda de una poesía corpórea, humana, que no sea exclusivamente una proeza técnica lo que es sin embargo este poema. No aparece anotación metatextual alguna o induciendo una reflexión sobre la escritura de la forma sonetil, y eso que está llena esta serie de referencias a sonetos antiguos. En el ejemplo citado, el sistema anafórico y el principio de la paradoja, estructuran la actuación de la voz lejana sobre el cuerpo del sujeto como manifestación

⁴⁷ García Lorca, 1996, p. 627.

⁴⁸ García Lorca, 1996, p. 627.

⁴⁹ «Tu voz regó la duna de mi pecho / En la dulce cabina de madera. / Por el sur de mis pies fue primavera / Y al norte de mi frente flor de helecho. // Pino de luz por el espacio estrecho / Cantó sin alborada y sementera / Y mi llanto prendió por vez primera / Coronas de esperanza por el techo. // Dulce y lejana voz por mí vertida. / Dulce y lejana voz por mí gustada. / Lejana y dulce voz amortecida. // Lejana como oscura corza herida. / Dulce como un sollozo en la nevada. / ¡Lejana y dulce en tuétano metida!» (García Lorca, 1996, p. 630).

del propio poema. Durante el periodo garcilasista, en los años 1930 y los primeros años del franquismo, florecerán imitaciones de Garcilaso, de Quevedo o de Góngora, una poesía caracterizada por Félix Grande de «embalsamada»⁵⁰, con copias no sólo de estructuras métrico-sintácticas, sino también de temas en desfase con la época contemporánea, por ejemplo en la poesía del poeta franquista Luis López Anglada y de otros⁵¹. Son muy alejados estos sonetos de los sonetos lorquianos que escapan por completo al hecho de copiar aunque aluden a muchos poemas anteriores: los sonetos lorquianos realizan en el discurso del poema la propia búsqueda de su lengua, encarnada en la figura amada.

CONCLUSIONES

Los ejemplos que citamos demuestran, mediante su originalidad, que los poetas del 27 no rechazaron las formas tradicionales sino que las renovaron (romance, soneto, cuartetos, diván etc.). Podríamos aplicar a los sonetos españoles la fórmula de Alain Chevrier acerca de los (escasos) sonetos surrealistas franceses, en los que la forma fija más bien parece facilitar la construcción de imágenes que impedirlo: «[Les sonnets surréalistes] prouvent que l'écriture automatique n'est pas entravée par les règles traditionnelles, mais au contraire peut prendre appui sur elles: la rime fournit un point d'appel à de nouvelles connexions d'images, l'étroitesse et l'invariabilité du vers permet d'éliminer des éléments qu'on ne peut caser»⁵². Esto se puede aplicar en especial a los sonetos de Rosa Chacel que forman una excepción (más tarde surgirán las obras de los postistas Carlos Edmundo de Ory⁵³ y Juan Eduardo Cirlot⁵⁴) de asociación de imágenes surrealistas en la forma estricta del soneto: su uso no parece ser finalmente un factor de disminución de libertad, más bien lo contrario, véase por ejemplo el siguiente cuarteto sacado de *Versos prohibidos*, construido en hipérbaton (v. 4); se nota el cruce de imágenes entre los mundos animal y humano, en un espacio mítico: «La sibila que alumbraba con su frente, / con su linterna de implacable brillo, / vio un colibrí y un tierno cabritillo / de tus ojos bebiendo en la corriente»⁵⁵.

⁵⁰ Grande, 1970, pp. 12-13.

⁵¹ Mathios, 2000, p. 235.

⁵² Chevrier, 2007, pp. 235-246.

⁵³ Ory, 1988.

⁵⁴ Cirlot, 1993.

⁵⁵ Chacel, 1992, p. 14.

Por otro lado, si consideramos con Olivier Pot que el soneto es una forma «vacía» o sea que no pertenece a un género literario tradicional⁵⁶ (él se remonta a las categorías de Aristóteles, subrayando su incapacidad mimética, pero también diegética etc.), son las series de sonetos las que son susceptibles de componer un poema. Las colecciones, los *canzioneri*, dominan la tradición italiana del soneto renacentista, aunque no forzosamente sea el caso en la poesía española. También podemos subrayar el que los poetas citados estructuran sus sonetos en series, aunque también existan sonetos aislados en sus obras. Es una manera para ellos de expresar las variaciones y actualizaciones de una poética mediante la serie.

Hasta podemos asociar a esta idea de supuesta vacuidad la capacidad de justificar los surgimientos, reinados, eclipses, resurgimientos del soneto y finalmente quitarle al soneto cualquier tema o papel previo, aunque fue el tema amoroso el que lo fundó. El hecho de que su estructura sea cerrada (teóricamente), pero híbrida (cuartetos y tercetos) y dialogística (lo que puede relacionarse con el tema amoroso de origen, véanse los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca), susceptible de homenajear mediante los dispositivos vanguardistas de construcción de la imagen (véase *Versos prohibidos* de Rosa Chacel), y de contar historias (en *Marinero en tierra* de Rafael Alberti) le atribuye una fuerte capacidad reflexiva (véanse los sonetos de *Versos humanos* de Gerardo Diego), en especial en los periodos de crisis, lo que es, sin lugar a dudas, el primer tercio del siglo xx; esto podría explicar la paradójica y para nada exclusiva afición al soneto de los poetas del 27. Así es como por definición o por indefinición, el soneto a veces puede ser recuperado, siendo lo más interesante que sea renovado, es decir receptáculo de una creación en la que se insertan las múltiples formas de la poesía, incluso las más alejadas de su estructura inicial.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, *Poesía 1*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2003.
- ANDERSON, Andrew A., «García Lorca como poeta petrarquista», en *Estudios sobre la poesía de Lorca*, ed. Luis Fernández Cifuentes, Madrid, Ediciones Istmo, 2005.
- BLANC, Pierre, «Le Canzoniere ou la parole de l'ego moderne», Introduction à *Canzoniere / Le Chansonnier*, édition bilingue de Pierre Blanc, París, Bordas, Classiques Garnier, 1988, pp. 1-34.

⁵⁶ Labarthe y Bartuschat, 2019, pp. 11-45.

- CHACEL, Rosa, *Poesía (1931-1991)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.
- CHEVRIER, Alain, «Les sonnets surréalistes», en *Surréalisme et contraintes formelles*, sous la direction d'Henri Béhar et d'Alain Chevrier, *Formules*, París / Leuven, 2007, pp. 235-246.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *44 sonetos de amor*, Barcelona, Ediciones 62, 1993.
- DARÍO, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- DIEGO, Gerardo, *Obras completas, Poesía, Tomo 1*, Madrid, Santillana, 1989.
- ESTEBAN, José (ed.), *Un soneto me manda hacer Violante. Sonetos del soneto*, Madrid, Visor Libros, 2000.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «La generación del 27: de la vanguardia al surrealismo», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, 7, Época contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 247-260.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, Poesía 1*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico, *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, Biblioteca virtual universal, editorial El Cardo, 2010, en <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/155302.pdf>>.
- GRANDE, Félix, *Apunte sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.
- JOST, François, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: modes et modulations*, Berne, Peter Lang, 1989.
- LABARTHE, Patrick, y BARTUSCHAT, Johannes (eds.), *La Tradition européenne du sonnet*, Genève, Slatkine, 2019.
- MACHADO, Antonio, *Los complementarios (1912-1925)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (1.ª ed., 1975).
- MATHIOS Bénédicte, *Le sonnet espagnol à l'époque franquiste: fixité, transtextualité, métatextualité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- MATHIOS, Bénédicte, «Les crises salutaires du sonnet espagnol», *Cahiers de l'Echinox* volume 16, *Fortunes et infortunes des genres littéraires*, coord. Alain Montandon, Cluj, România, 2009, pp. 235-243, disponible en <<https://xdoc.mx/documents/les-crisis-salutaires-du-sonnet-espagnol-5cc2145e4c89d>>.
- NEIVA, Saulo, y MONTANDON, Alain (eds.), *Anachronismes créateurs*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, 2018.
- ORY, Carlos Edmundo de, *Soneto vivo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere / Le Chansonnier*, édition bilingue de Pierre Blanc, París, Bordas, Classiques Garnier, 1988.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990.
- RAMOND, Michèle, «Federico García Lorca. El otro (o la letra viva)», edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos. Volumen II: Homenaje a García Lorca. La poesía*, núms. 435-436 (septiembre-octubre de 1986), pp. 431-438.

- REAL RAMOS, César, «El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la Generación del 27», en *Dai Modernismi alle Avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*, coord. Carla Prestigiacomo y Maria Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio editore, 1991, pp. 163-172.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo (Departamento de Filología), 1993.
- SCHAEFFER, Jean Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Éditions du Seuil, 1989.
- VEGA, Lope de, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1995.



La notoriedad del grupo de autores reunidos bajo la denominación de Generación del 27 es tal, que los nombres de los poetas que la constituyen siguen presentes en la memoria de todos. En algunos casos, como el de Lorca, el prestigio alcanzado les confiere un relieve absolutamente universal. La diversidad perceptible en el terreno temático y estilístico demuestra que no existe ninguna incompatibilidad entre la autonomía creadora de cada poeta y el hecho de formar parte de la misma generación literaria. Ahora bien, los autores comparten una infinidad de aspectos tales como el marco cronológico y contextual, la concepción innovadora de la estética lírica o la voluntad de abandonar los códigos desgastados del modernismo. La amistad, con matices, es otro de los aspectos que contribuye a la cohesión del grupo, que cuaja oficialmente con motivo del homenaje a Luis de Góngora organizado en Sevilla precisamente en 1927. A pocos años del centenario de esta generación de poetas, el presente volumen, titulado *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, aborda aspectos poco estudiados o aún ignorados en relación con las producciones de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Juan Larrea, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Emilio Prados, Dámaso Alonso y Manuel Altolaguirre. También se aborda la producción de las llamadas «Sin Sombrero», así como aspectos más transversales y enfocados desde una perspectiva novedosa en torno al hipotexto medieval, la reescritura del Siglo de Oro o el uso del soneto entre los poetas de la brillante y casi centenaria generación poética.

Gilles Del Vecchio nació en Marsella en 1965 y estudió Filología hispánica en la Universidad de Toulouse-le-Mirail. Se doctoró por la Universidad de Provence en 2002. Es autor de varios artículos sobre poesía medieval y contemporánea. Actualmente es catedrático de Literatura hispánica en la Universidad Jean Monnet y director de la revista *Voix contemporaines*.

Nuria Rodríguez Lázaro nació en Cáceres en 1971. Estudió Filología hispánica en la Universidad de Extremadura y en la Universidad de La Sorbona, donde se doctoró en 2001 con una tesis sobre Luis Cernuda. Autora de varios estudios sobre poesía española moderna y contemporánea, en la actualidad es catedrática de Literatura hispánica en la Universidad Bordeaux Montaigne, donde dirige el Departamento de Estudios hispánicos y el grupo de investigación sobre el género poético *E.R.P.I.L.* (Équipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine).



Universidad de Navarra

GRISO



CELEC

Centre d'Etudes sur les Langues et les Littératures Etrangères et Comparées

EA • 2069 • SAINT-ETIENNE



UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ETIENNE



Université BORDEAUX MONTAIGNE



ameriber
Amérique latine, Pays ibériques
EA3656

GRIAL
Groupe Interdisciplinaire
d'Analyse Littéraire

E.R.P.I.L.

Équipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine



Instituto Cervantes