

Por lo pronto, pues, Alberti aparece dos veces gongorino: por su popularismo culto o «recreación cultista de la tradición popular» [81, p. 506] —que no es imitación de Góngora sino en todo caso «popularismo recién creado, virginal» [8, p. 172] de ambos— y por su verso grandioso a imitación del maestro: dos paletas distintas, como decía Reyes refiriéndose a Góngora, de hacer arte autónomo, puro, alquitarado, deshumano [74, pp. 171-98]. Y si al final tanto Lorca como Alberti empezaron a tomar distancias frente a lo popular, es porque se estaba produciendo el desgaste, y con el desgaste el equívoco, pues el lenguaje en principio construyente se estaba convirtiendo en fórmula, en gesto no significativo, y el lector, seducido por la claridad y el sonsonete, estaba de nuevo confundiendo las especias y tomando la cosa representada por el objeto artístico. Era imprescindible «engrosar» de nuevo el cristal. La dificultad sirvió momentáneamente para atajar un proceso que a través de «ese andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón» [2, p. 221] hubiera llevado a la tan denostada conversión del arte en «literatura».

Pero el retorno a Góngora no era sólo *un medio* para ahuyentar el peligro. Al proyectar la realización de *Cal y canto* bajo «la sugestión de Góngora», Alberti escribe: «Era una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter como en un cofre de cristal de roca [...] Sometería el verso métrico a las presiones —y precisiones— más altas...» [2, p. 220].

Según ello, y según cuanto se ha dicho en el apartado anterior, Alberti veía a Góngora poeta renacentista: por lo plástico, lo lineal, por el perfil recortado (recuérdense los principios de Wölfflin retomados por Marcel Raymond [73]; por haber metido (lo que sea) en un «cofre de cristal de roca», «en un ambiente extraatmosférico», como decía Lorca [41, p. 67]. En el ámbito del lenguaje poético, Alberti podría imitar lo exterior de la poesía de Góngora (sus «lianas laberínticas» [2, p. 222]) sin renunciar a la metáfora constituyente o a las resonancias sonoras de la palabra (lo fue ya aquel *Alba del alhelí* y lo era ahora *Cal y canto*, metáfora y «paladeo prosódico», como dice González Lanuza [48]), en las que Góngora se había mostrado maestro insuperable. Y ahí estaban *Araceli*, esa joya que el joven poeta andaluz coloca con reverente devoción a los pies del maestro, y el soneto final, que «enmarcan» el primer grupo de poemas, ambos con títulos sonoros, redondos y pulidos como cantos rodados, en los cuales se produce el mimetismo perfecto: los únicos que, significativamente, convencieron plenamente a Vivanco, calificando *Araceli* como «el postrero de los grandes sonetos idealizantes y petrarquistas de la lírica europea» [91, pp. 187-8].

Pero en cuanto entramos en el segundo soneto, la disonancia se hace brutalmente perceptible (lo observan Zuleta [95], Salinas [78], Ciceri [26]): disonancia que puede consistir en la estridente mezcla de temas y formas [8, 67, 78], o en la ruptura de las formas, o en la intrusión de aquel perfume popularista andaluz que Giménez Cabello advertía en la poesía de Lorca y en nuestro poeta como herencia gongorina [46], y que no es perfume de Góngora sino del propio Alberti; o en la aparición, como una mueca, de lo absurdo y disparatado, que inducía a Proll [72] a considerarlo in-

fluencia del surrealismo y a Vivanco a pensar que mejor hubieran estado tales versos en *Yo era un tonto...* [92, p. 185]; o tal vez en la simple sustitución de *bramar* por *pacer*, referido al toro constelar, como irrupción en un mundo mitificado de la destrucción y la violencia [78].

Todo lo cual ocurre también en la ofrenda gongorina por excelencia: la *Soledad tercera*, sobre la que no faltan juicios contrastantes y desconcertantes. Zuleta ve la «perfecta recreación de un mundo gongorino, junto a la recreación de un lenguaje poético y una retórica» [95, p. 345]. Un poco como Zardoya, para quien Alberti «completa» las *Soledades* gongorinas en la línea de la famosa desrealización de la realidad en «puro mundo de belleza» [94, p. 462]. Pedro Salinas [76, p. 157] y Dámaso Alonso [7, p. 560] insisten en la mera imitación o recreación del «laberinto gongorino», en la pirueta verbal y el virtuosismo. Elsa Dehennin habla de un poema barroco de inspiración gongorina no exento de virtuosidad albertiana [33, p. 149]. Jammes [53], que nos «traduce» al castellano «normal» el texto de Alberti, a imitación de las famosas transcripciones de Alonso, señala la fidelidad al modelo en cuanto a *claridad* (de estilo), en el sentido del ilustre gongorista: el laberinto se puede disponer en línea recta; cosa que no dudábamos, pero que muestra, una vez más, cómo la destrucción del laberinto destruye *la cosa*, y que tanto en Góngora como en Alberti —como siempre que hay poesía—, el objeto artístico constituye una realidad irreducible a la supuesta realidad objetiva que representa. Por lo demás, Jammes nos dice que Alberti es como si copiara a Góngora para entenderlo mejor, aunque él mismo perciba imágenes pictóricas y gráficas, y hasta una mitología, que le recuerdan a Dalí y en general al arte figurativo (o visual) moderno, y sugiera una alusión erótico-sexual (poco gongorina, en efecto, y sí muy ariostesca-albertiana), sin que por ello encuentre que la *Soledad tercera* tenga nada de pastiche ni de parodia.

Para mí toda la *Soledad* es una estridencia y una disonancia: una intrusión corrosiva del mundo moderno (o albertiano) en el mundo estático-estético gongorino. La *Soledad* es el mito y la destrucción del mito. Ni siquiera se ofrece como unidad: es como el trozo de algo (*incompleta* la llama Alberti), como si esa tela de la tela todavía estuviera en el caballete del pintor en plena elaboración, sin permitir que el lector-observador se engañe acerca del carácter irreal artístico del arte (cosa que Góngora obtuvo igualmente de otro modo), para que no confunda cristal y jardín, como Cervantes cuando nos corta la «película» del relato para introducirnos en la búsqueda de los cartapacios...

Si hay algo, en cambio, verdaderamente gongorino más allá de las exterioridades técnicas es justamente este «viento pintado» en el que Jammes no reconoce a Góngora (¡cuántas veces éste nos ha pintado el viento!), en el carácter pictórico, plástico, que el arte de Góngora y Alberti tienen en común: un modo de ver y de plasmar el mundo, aunque los materiales de construcción y la técnica «pictórica» sean distintos. Porque el poema de Alberti corre el mismo riesgo que Jammes señala para la poesía de Góngora: que así como leyendo a éste hay el peligro de que topemos con Ovidio y se nos

escape la cabellera verde [53, p. 135], así, leyendo la *Soledad tercera* lo hay de topar con las *Soledades* de Góngora y no ver la realidad poética de Alberti.

*Cal y canto* no fue un paréntesis, como sostiene Vivanco [92, p. 185], pero sí un episodio gongorino, que *de aquella manera* no volverá a repetirse (tuvimos, y tendremos más adelante, ocasionales préstamos, citas, ecos más bien). No se repetirá la deliberada mimetización con los contornos técnicos de Góngora ni tampoco la inserción de aquel sueño renacentista —el propio Paraíso albertiano— en un contexto dominado por lo divertido y novedoso del mundo moderno (lo cinematográfico y lo tecnológico en que tanto se ha insistido), mellado, sin embargo, por las incertezas e incongruencias de *aquel* momento. Ni la modernidad, en efecto, fue «decoración de actualidad», ni Alberti «se disfrazó» de nada y tanto menos de vanguardia [90, pp. 32 y 44], porque Alberti *es* poeta moderno y vanguardista. Ni parece que el propósito de *Cal y canto* fuera actualizar el mundo gongorino o aunarlo al mito moderno [33], ni destruir el viejo mito para entronizar la fe en el hombre nuevo [26], sino más bien arrollar el momento estático imperecedero bajo el malestar y el caos del presente histórico (algo así como ocurre con las plazas «cuatrocentistas» y los bustos «clásicos» de De Chirico), creando, más que un engarce, un corto circuito. Con ello Alberti hacía tema ocasional de sus versos, como los poetas modernos de allende las fronteras, el desmoronamiento de unos valores tradicionales [26, p. 77, 25, pp. 143-5, 27, p. 72], la crisis y la disgregación del mundo moderno (debe insistirse en que *Cal y canto* y *Sobre los ángeles* nacen prácticamente juntos). Disolución que se fragua en lengua-construcción, y no forma clásica o neoclásica, como se ha dicho con frecuencia, por más que se recurra a formas clásicas (sería oportuno superar eso de «por un lado tercetos y sonetos», por otro «Venus en ascensor» y «Oda a Platko» [91, p. 223]), es decir, a ese material de construcción heredado y convencional que no impide al poeta de genio usarlo con originalidad creativa (V. Baudelaire [16, p. 1.043] y [2, p. 222]).

Si habrá, pues, humanismo (que no clasicismo), no será *aquel* humanismo, sino el que demanden el momento histórico y el sistema de creencias en que el poeta se halla inserto, que pueden ser los inventos tecnológicos de nuestra era, o el inconsciente misterioso, o ese fondo primitivo humano de que habla Bousoño [22, p. 223] —inventos igualmente de nuestra era—, o las cosas *tout court* [19, p. 280], o la materia inerte, o la crisis existencial del hombre moderno, o los trastornos sociales y políticos... Modulaciones de un mismo *continuum*, entre las que cabe señalar esa «crisis» de 1927-1928, que García Posada considera menos una crisis personal de Alberti que una crisis estética común a todo el arte occidental [43], y que en cualquier caso reúne bajo un mismo denominador común las distintas escuelas y tendencias que han venido sucediéndose a lo largo de este período (V. [85, p. 268]).

De Góngora, pues, aparte el afán admirable de perfeccionamiento y la ejemplar perfección de su obra, diríase que no queda sino la reivindicación del arte deshumanizado («obra poética absoluta» decía Bergamín muy valéryanamente de *Cal y canto* [18]) como constante de la diversidad de estilos que adoptará el poeta simultánea o sucesi-