

El recortador de versos: *La playa azul de la persona mía*

Gaspar Garrote Bernal

(ggb@uma.es)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen

Un verso del *Polifemo* gongorino, «la playa azul de la persona mía», fue traído y llevado por los jóvenes poetas de los años 20, casi como consigna del nuevo arte que proponían. El artículo indaga en esta breve y quizá significativa historia.

Abstract

A verse of Gongora's *Polifemo*, «la playa azul de la persona mía», was brought and carried by young poets of the 20s, almost like slogan proposing new art. The article explores this brief and perhaps significant history.

Palabras clave

Luis de Góngora
Gerardo Diego
Veintisiete
Alfonso Reyes
Color azul

Key words

Luis de Góngora
Gerardo Diego
Generation of 27
Alfonso Reyes
Blue color

AnMal Electrónica 38 (2015)
ISSN 1697-4239

2011-1924: LA ESTELA DE UN VERSO CREACIONISTA DE GÓNGORA

Dentro de varias décadas, la venezolana Ana Enriqueta Terán considerará a Góngora «el único de los grandes» que a la altura de 1999 sigue «alimentando su poesía» ([Pérez López 2007: 167](#)). Lo que en su caso ocurriera al menos desde que *De bosque a bosque* acogió el soneto «La playa azul de la persona mía» (Terán 1970: 37). Un título que calcaba aquel verso gongorino que se mantendrá acordando resonancias, como en «Mujer Roja en la Playa Azul», del chileno Azfael Manríquez ([2011](#)):

Y yo como poeta q canta poesía
Poesía poética, poesía vivida

Poesía vivida, poesía vívida, la amé y la amo tanto.
En el rayo q oscurece,
En el rollo q perece
En la playa azul de la persona mía...

Estas cosas pasarán en la otra orilla de la poesía española, ya digo, setenta o quizá noventa años después de que, en 1924 y en la *Revista de Occidente*, Gerardo Diego publicara «Un escorzo de Góngora», texto al que le llegará el tiempo de ser célebre. Allí, y «bajo el signo de la vanguardia» —anota Ponce Cárdenas en su estupenda edición del *Polifemo*—, «Diego recordaba que, desgajado de su contexto», *La playa azul de la persona mía* «casi podría considerarse una imagen creacionista» (en Góngora 2010: 336).

Por entonces, sostiene Dávila, tal endecasílabo gongorino «resonaba en los oídos de los nuevos poetas», empeñados en hallar «imágenes felices en que las palabras se expanden» hasta multiplicar «su significación» (2009: 7). Todo un emblema de la joven literatura, pues. Dávila menciona el *lecho azul de aguas marinas* que, en la no menos celebrada conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», adujo un García Lorca entusiasmado con el gongorino «método de cazar las imágenes»: el viento de *Soledades*, I, 417-418, que «le corre en lecho azul de aguas marinas / turquesadas cortinas» (1926: 243). La fascinación por Góngora venía, pues, a subrayar el *azul*, ese color que a aquellos jóvenes encandilaba desde su cuna modernista.

En poco tiempo trazará Dámaso Alonso (1931-1932: 252-270) un árbol genealógico del neogongorismo como injerto de poesía francesa y postmodernismo: del simbolismo —Verlaine, admirador del poeta cordobés— procedió la recuperación de Góngora, que llegó a España a través del puente que desde París trazaron Rubén Darío, para la poesía y de modo superficial, y Alfonso Reyes para la crítica, con mayor fundamento; según Alonso, esta genealogía franco-gongorina se bifurcó, en la nueva poesía española, en una rama Mallarmé —quien presenta extrañas y engañosas similitudes con Góngora— y una rama Valéry, de regreso a lo clásico.

Tal curva de formación de los jóvenes poetas que se movían raudos hacia la vanguardia coincidió, más o menos, con la década española (1914-1924) del mexicano Alfonso Reyes, a quien Foulché Delbosc nombró «primer gongorista de las nuevas generaciones», en tanto precursor «del movimiento de revaloración gongorina» que Reyes inició con «Sobre la estética de Góngora» (*Cuestiones estéticas*, 1911), y que

culminó en 1927 con *Cuestiones gongorinas*, su contribución a la convocatoria de Gerardo Diego para la famosa conmemoración; un Diego que, «estimulado por sus dos amigos y maestros, Alfonso Reyes y Enrique Díez Canedo», había dirigido su reivindicación, «Un escorzo de Góngora», a los «jóvenes ultraístas y creacionistas» ([Dávila 2009: 6 y 14](#)). Quizá no se insiste bastante: «*Nuestro* centenario fué idea de Gerardo Diego» ([Alonso 1931-1932: 281](#)), magnífico inventor. Como la nómina del finalmente numerado 27 o apellidado *Veintisiete*: «los diez de Diego» o «donde dijo Diego, dieron diez» ([Garrote Bernal 2009: 261 y 259](#)).

De aquellos años observemos asimismo cierta estampa, por decirlo con término favorito de Gabriel Miró, aquel «gran artista y gran amigo de Góngora» que instigó, desde el Ministerio de Instrucción Pública, el homenaje de 1927 ([Alonso 1931-1932: 283](#)). Ahí sentados, «en un banco de hierro del paseo de Recoletos», Dámaso Alonso, tan erudito y estudioso, «enseñaba las leyes de la fonética» al divertido o distraído Rafael Alberti, quien mucho después recordó la estampa: que un poeta debe saber «lingüística para conocer el mecanismo íntimo de las palabras», justificaba Alonso mientras «empezaba a convertirse en el monstruo de sabiduría y erudición que fue luego». Inútil ese esfuerzo didáctico. Alberti confesará, así que pasaran setenta años, que tras abandonar «el bachillerato en el cuarto año, no me sentía nada propicio a estudiar metódicamente ninguna nueva asignatura». De modo que ahí, en la calle sentados, quizá no muy lejos de la Biblioteca Nacional,

terminábamos recitando a nuestro gran amor de entonces, que era Luis de Góngora, en sus *Soledades*, y en las titánicas y arquitectónicas estrofas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Nada tan maravilloso como decir en el aire de la mañana: «Los dulces dos amantes desatados», o aquella mágica estrofa en la que dice: «Que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul de la persona mía» ([Alberti 1990](#)).

Alonso acabará asentando la especie de que Rafael Alberti es «el único poeta actual en el que se puede rastrear —en alguna rara ocasión— una verdadera huella gongorina» ([1931-1932: 279](#))¹. Para un Alberti así caracterizado, la que resultaba «mágica estrofa» del *Polifemo* es la 53 (vv. 417-424):

¹ Juicio si no apresurado, interesado. Es evidente que el neogongorismo fue una de las trayectorias poéticas del Veintisiete (Garrote Bernal 1994: 22-23, 97-107 y 256; Bonet 1995: 302-303).

Marítimo alción roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fue luciente
la playa azul, de la persona mía.
Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano, o al cíclope celeste.

Tras editarla así, Alonso —el *monstruo de sabiduría* a ojos del presunto único joven poeta casi gongorino— glosó en esa octava que sus «cuatro primeros versos son como una pintura expresionista, una sencillez llena de azul», con esa «insistencia en el color (azul + azul zafiro)» «nada casual: la playa azul es un espejo de zafiro, en dos versos seguidos» (1960: III, 260-268). El azul —aquel azul tan gongorino— seguía dejando pasmados, ya digo que como a sus padres modernistas, a los jóvenes críticos y poetas. Aún por los años 60 le duraría la fijación a Jorge Guillén², que fue seleccionando versos de Góngora como «cristal pisando azul con pies veloces», «en campo azul estrellas pisan de oro» u «holgó el mar de ser azul» (1961: 44 y 52). Y que, como contemplando un lejano horizonte, concluyó: «Azul en toda su inmediata presencia, azul intacto y radioso» (1961: 53).

LA MÁQUINA DE TROVAR Y LA MÁQUINA DE RECORTAR VERSOS

El análisis de Alonso que acabo de citar, como cualquier otro filológico y estilístico, va exigiendo pasar del telescopio con que se observa la estrofa, al microscopio atomizador, que acaba focalizando los versos 419-420 del *Polifemo*: «que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul de la persona mía». Decir *filología* sea quizá acabar pronunciando *deconstrucción*. O *desmontaje*: «Una a una desmonté las piezas de tu alma. / Vi cómo eras por dentro: / [...] / Te aprendí palmo a palmo. / Pero perdí el secreto / de componerte», zanjó Diego (1989: I, 275) en la también

² Persistencia que quizá pudiera relacionarse con el hecho —resaltado por Blecua (2002: 108)— de que en la tesis doctoral de Guillén (1925) «están todas las ideas sobre la poesía gongorina que sintetizó» después en su artículo de 1961.

metapoética canción 17 de *Versos humanos* (1924). Lectura que se hace evidente en el manifiesto-poema «Creacionismo» (1922), de *Imagen*, en que Diego (1989: I, 95) había trazado la poética o pauta de desmontar un poema del pasado para acceder a sus elementos menores (pero esenciales) de la construcción o arquitectura, sus *ladrillos y piedras*:

con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.

Practicando en «Un escorzo de Góngora» dicho *desmontaje*, Diego destacaba, en las gongorinas «Octavas sacras a la beatificación de san Francisco de Borja», sus versos 3-4, que recortó:

cuyos campos el céfiro más puro
jardinero cultiva no sin arte.

Lo hizo para subrayar que esa imagen se adelantó a su tiempo, pues sólo la «sensibilidad» contemporánea puede gozarla; sí, Góngora es un creacionista *avant la lettre*, como en otros «versos favoritos» deconstruidos:

El ayuno a su espíritu era un ala,
la oración otra, siempre fiscal recto
de su conciencia; bien que garza el Santo,
las plumas peina orillas de su llanto.

Son versos que «no sugieren nada; pero hacen algo más importante: inventan, crean», al disponer con «limpia audacia» «la imagen final en toda su realizada claridad» (Diego 1924a: 81-83). He aquí un procedimiento: el «joven creacionista» aísla esa comparación, «el llanto de un santo con una garza que limpia, “peina” sus plumas», y encuentra que tal «audaz imagen *alejada*» «cumplía con los requisitos de la más estricta vanguardia» ([Dávila 2009: 6](#)).

El Antonio Machado que por 1924-1925 publicaba también en *Revista de Occidente* a sus heterónimos, quizá apuntara a este procedimiento de recomponer una canción «que reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en

verdad, hubiera sido capaz de componerla» (1989: 711). De hecho, y frente a lo que precisamente postulaban —la poesía como geometría y como álgebra— los por entonces jóvenes Diego, Guillén, Larrea o Alberti (Garrote Bernal 2008: 191-192), una «lírica intelectual» le resultaba al heterónimo Jorge Meneses «tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva» (Machado 1989: 710).

En *De un cancionero apócrifo (1923-1936)*, CLXVIII (Machado 1989: 695-714), Juan de Mairena juzgó el barroco como «oquedad» y asentó que sus poetas, que usaban «imágenes para adornar y disfrazar conceptos», confundían «la metáfora esencialmente poética con el eufemismo de negro catedrático», algo coherente con el «espíritu jesuítico imperante» en el siglo XVII; y típico tanto de Góngora, «un pobre cura provinciano», como del gongorismo, que es «lo verdaderamente plebeyo» por ser otra forma de esa «obsesión de lo distinguido y aristocrático» que «no ha producido en arte más que ñoñeces». Finiquitados por su parte los tiempos «de la sentimentalidad romántica» —de los que procedían esta manera de pensar no menos que un ya trasnochado Antonio Machado—, Mairena «había imaginado un poeta», Jorge Meneses, quien, «a su vez, había inventado un aparato», «la *Máquina de trovar*», que producía un tipo de canción de «expresión objetiva, completamente desindividualizada», y que «reconocen por suya todos cuantos la escuchan», pues «el aparato registra la emoción dominante y la traduce en cuatro versos esenciales» (Machado 1989: 701-711).

Fuera de que el autor de tales líneas sea este Machado marginado por la evolución de la poesía, de la técnica y hasta de la historia, este Machado *ex-céntrico* ([Wagner 1994: 135-138](#)), pudiera ser la *Máquina de trovar* —debida al heterónimo Mairena, antivanguardista y antigongorino, quien la atribuye a su heterónimo Meneses— complementaria, en cuanto su parodiadora, de la que podríamos denominar *Máquina de recortar* de los vanguardistas. Aparato que, especializado en la *caza de imágenes* mentada por Lorca, destilaba igualmente —según la expresión despreciativa de Machado— *cuatro versos esenciales*. O alguno menos.

Aun siendo, como Machado, detractor de las vanguardias, tal procedimiento bien podía asumirlo alguien como Luis Torres-Quevedo: ironizando sobre la poesía pura postulada por Valéry y que el abate Bremond definiría como «una música, pero especial, conductora de un fluído que transmite lo más íntimo de nuestra alma. Bien poco en realidad», Torres-Quevedo critica en los artistas actuales «la decisión de aislar, no sólo las artes, sino los diferentes elementos de cada una de ellas», y sobre

todo la «afirmación» que «flota inquietante: la de que no hace falta comprender el sentido de un poema». Estaba ocurriendo, a pesar de la oposición de autores como Gautier y Machado, a quienes Torres-Quevedo aduce aquí: «Los novísimos tratadistas de poética quieren reducir la poesía a la imagen, a la metáfora. ¿Y hay algo más *concepto* que estos artificios, algo más *fuego intelectual?*» (1931-1932: 219-220). Pues bien: Torres-Quevedo dio, a pesar de todo, en practicar el mismo recorte de versos y fragmentos poéticos. Por supuesto, con el omnipresente color azul al fondo: «un verso es como un acorde. Demasiado largo se quiebra; demasiado corto no llega a desplegarse», por lo que se da la «invencible tendencia» de que, «cuando se quiere citar un verso castellano perfecto, poema completo por sí solo, casi siempre se cita un endecasílabo. Y aún alguna combinación de versos cortos, como la de Emilio Prados», «bandera azul / y caracol de plata», que «es, en realidad, un solo verso largo:» *bandera azul y caracol de plata* (1931-1932: 226).

EL RECORTE DE VERSOS COMO ENAJENACIÓN VANGUARDISTA DE LA HISTORIA LITERARIA

Gerardo Diego y su amigo José María de Cossío «tenían un método: hacer que los poetas áureos se comportaran como creacionistas» (Garrote Bernal 2008: 197)³. Práctica que el mismo Diego llamó en 1928 de *intérprete enajenado* (Serrano Asenjo 1996). En dicha línea, Cossío sostuvo que «nuestra sensibilidad estética», en los años 20, «busca la imagen, e imagen no es sino lo que puede reproducirse pictóricamente», según experimentó con un soneto de Camoens, del que aisló o recortó una imagen reconfigurable como pintura, el color azul —faltaría más— de nuevo allí presente: «la garganta / de alabastro, por donde como yedra / las venas son de azul muy rutilante» (Cossío 1927).

Diego llevaba años estudiando y desmontando a Góngora y los gongorinos antes de publicar «Un escorzo de Góngora». Ensayo donde defendió que la «peculiar sintaxis» del racionero «agrupa y recorta frases que, aparte lo que en sí son, están colmadas de incitaciones». Esto le dio pie para relatar el proceder —que hoy llamaríamos *deconstructivo*— de cierto «admirado poeta» que «me señalaba en cierta ocasión algunos de estos hallazgos, que él obtenía aislando, según el giro del ritmo,

³ Para el asunto que voy tratando aquí, cfr. Garrote Bernal (2008: 199-201).

determinados versos». Así, en «que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul de la persona mía», destaca, «en su falso sentido aislado», un verso «de una belleza imponderable»: *la playa azul de la persona mía* (1924a: 85). Semejante recorte «ejemplifica» «la estética creacionista del poeta español y de su amigo chileno, Vicente Huidobro» (Dávila 2009: 15); también, este principio básico de la misma: «las ínclitas obras de arte están cabales en cada fragmento» (Diego 1924b: 385). Principio que coincide con la metamorfosis del verso aislado y transformado en un *poema completo por sí solo*, que hemos visto postular a Torres-Quevedo.

¿Quién sería ese *admirado poeta*, recortador y reconfigurador de *La playa azul de la persona mía* como endecasílabo creacionista? Cabe pensar que Diego aludiera a sí mismo, como sugiere la nota de Ponce Cárdenas que traje al principio. De hecho, en otros ensayos de aquel periodo, Diego empleaba referencias similares: «según me advertía un dilecto poeta, sentimos por Charlot la misma simpatía compasiva que guardaríamos para un perro» (1924b: 386); «sé de algún discreto amigo que lo ha elevado [el punto de vista de Sansón Carrasco] a la categoría de estética quijotesca» (1926: 371). Diego juega al escondite no menos que, procreando una estirpe de heterónimos, el Machado detractor de (neo)gongorismos y vanguardismos.

En un ensayo de 1940 publicado en *Sur*, «Sumario de la literatura»⁴, Alfonso Reyes, a propósito precisamente de *La playa azul de la persona mía*, tiró del mismo recurso de Diego, la alusión a un contemporáneo («cierto poeta que yo conozco»), a quien atribuía el recorte:

Algunos lectores no sienten la imagen, y otros se fascinan con ella hasta perder el sentido. Cierta poeta que yo conozco se entretenía en «no entender» a Góngora para mejor recrearse en las imágenes. Y donde éste hace decir a Polifemo «me vi en el mar, me asomé y me reflejé en esa playa azul que es el mar» [...], se conformaba aquél con repetirse a sí mismo como si hiciera sentido, el verso destacado: «la playa azul de la persona mía». En esta transmisión de imágenes se descubre

⁴ Lo reseña por extenso Valdés, que se detiene en el «conjunto audaz» de *La playa azul de la persona mía* y reflexiona sobre cómo «todos traemos un repertorio de respuestas ya hechas que se disparan a la más leve provocación y lanzan a nuestra mente por zonas ajenas a la lectura» (1989: 661-662).

frecuentemente la falta de ecuación entre lo que expresa el poeta y lo que el lector recibe (Reyes 1986: 102-103).⁵

Al preguntarse «¿cuánta poesía del siglo XX está basada en no decir nada, o casi nada, pero decirlo con música celeste?», Dávila menciona este pasaje de Reyes, al que entre corchetes se añade ahora un nombre: «Cierta poeta que yo conozco [Gerardo Diego] se entretenía en “no entender” a Góngora [...]» (2005: s. p.). Y recuerda que, en *El Polifemo sin lágrimas*, Reyes parece «abogar por la validez de aislar versos y gozarlos en su pureza musical» cuando rememore otra vez la «travesura ingeniosa» de Diego, que «destaca del contexto la frase: “La playa azul de la persona mía”» «y de propósito la lee disparatadamente, deleitándose en el encanto que posee en sí misma», lo que concuerda, según Dávila, con «el consejo de Verlaine y la estética simbolista que pregonaba el principio “de la música ante todo”» (2009: 6-7).

En cualquier caso, el recortador de versos es, más que un personaje (aislado), una actitud compartida por Diego con sus contemporáneos, así los Alberti, Cossío o Torres-Quevedo que han ido desfilando por estas páginas. Una actitud, por tanto, a la última; o sea, a la antigua. Lógico que tales lecturas de no menor *limpia audacia*, según el eslogan de Diego, procedieran de la Montaña: en las bibliotecas santanderinas de José María de Cossío y —precisamente y sobre todo— de Menéndez Pelayo, se iba redescubriendo, y a la contemporánea reinventando, el gongorismo del XVII. En tal proceso, el «círculo vallisoletano-montañés» (Garrote Bernal 2012: 116-117)⁶, o relación de amistad entre Diego, Cossío, Guillén —y Alberti, en su ir y venir continuo a Santander—, resultó esencial. Todos provistos de microscopios desmontadores y recortadores que detectaban, en las imágenes de Góngora y los gongorinos, los átomos de la nueva poesía que ellos querían ir —y estaban— componiendo.

⁵ Cito por la reedición de este ensayo, al fin titulado «Apolo o de la literatura» (Reyes 1986: 85-105). En Garrote Bernal (2012: 125, n. 30) se relacionan los pasajes de Diego y Reyes.

⁶ Fue D'Ors quien muy pronto detectó «Una escuela montañesa novísima», *herrerina* según él, en la que incluyó a Diego, Cossío y José del Río Sanz: «en ellos, la poesía no se ha olvidado ni un momento de lo retórico y togado, de la abstracción conceptual y el noble prosaísmo, de didascalías y arquitecturas» (1923).

En 1931, la montañesa y ya consolidada Sociedad Menéndez Pelayo homenajeó a Miguel Artigas, que dejaba de regir su biblioteca por haber sido nombrado director de la Nacional. En el número extra del *Boletín* de la Sociedad se publicó el no menos célebre artículo de Dámaso Alonso «Góngora y la Literatura Contemporánea». Ahí se sostiene que el cambio de gusto literario actual es mucho más profundo que cualquiera de los tres últimos siglos, y que «la vuelta a Góngora» es crucial en la disputa entre renovadores y conservadores, entre los cuales conjetura Alonso que Menéndez Pelayo habría al fin rectificado su juicio antigongorino ([1931-1932: 246-251](#)). Si bien el propio Alonso no dejó de practicarlo —lo vimos ya convirtiendo en «una pintura expresionista» la molécula «la playa azul es un espejo de zafiro, en dos versos seguidos»—, el procedimiento de recortar versos para enajenarlos o anacronizarlos como vanguardia parece sufrir aquí una sanción: los ultraístas, afirma Alonso, «se atenían sólo a algunos hallazgos más intensos» de Góngora e «ignoraban lo que es el tono medio de la metáfora gongorina», de modo que cometieron el «error de querer ver en Góngora sólo la modernidad y no la indudable vejez» ([1931-1932: 275](#)).

Con su habitual desdén contenido, si no reconcentrado, Alonso certifica el «fracaso» de la descendencia mallarmeana, es decir, *Ultra* y «la imagen creacionista», que, «el mismo día de su nacimiento, se había reducido al tópico metafórico»; y otea, entre «los actuales naufragos del creacionismo», al «más ilustre de todos», el Gerardo Diego de la «triple contradicción: Lope de Vega, Góngora, creacionismo»: tras «el fracaso formal» de este movimiento, Diego ahora «encierra sus “imágenes creadas” dentro de estrofas estrictas» ([1931-1932: 276-277](#)).

En línea con este otro regreso, la *vuelta a la estrofa*, Valéry tiene su correlato español en Jorge Guillén, autor de una tesis inédita sobre Góngora y referencia para Cernuda y otros jóvenes poetas ([Alonso 1931-1932: 277-279](#)). En dicha tesis doctoral, de 1925, *Notas para una edición comentada de Góngora*, había Guillén contemplado al cordobés desde idéntica óptica anacrónica, la que empleaban Diego, Cossío, el mismo Alonso:

Hay en todo el comentario [de *Notas para una edición...*] una visión histórica de Góngora. Pero también, y esto es esencial, una visión del Góngora creador muy afín a la poesía moderna: hodierna del 25. De ahí las referencias perpetuas a Mallarmé o a Valéry. De hecho, y este es el principal valor de la tesis de don Jorge, los comentarios remiten a la propia estética del comentador —o colector—: la defensa

de lo real, la desaparición del yo circunstancial, la presencia de lo sustantivo y el sustantivo (Blecua 2002: 110).

El *Polifemo* se le presenta a Guillén, de tal modo, como «poesía pura, poesía no explicada», degustada a lo Valéry, «el último gran poeta francés», y en relación con el cual alinea Guillén este «otro rasgo esencial: *el gongorismo va a consistir en una creciente objetivación de la Poesía*»; un rasgo preciso de Góngora, «este colmo de todos los valores verbales», que va señalando una meta: «La Poesía pura. La suavidad que expira el mármol... Poesía desembarazada de todo lo que no es ella misma» (1925: 180, 29, 71 y 84). Góngora, ya digo, transformado en autor contemporáneo. Como mandaban los cánones. Vanguardistas.

Haciéndose eco —«Un admirado poeta me señalaba [...] algunos de estos hallazgos, que él obtenía aislando, según el giro del ritmo, determinados versos [...]» (1925: 227)— del mentado pasaje de su amigo Diego en «Un escorzo de Góngora», publicado un año antes de que él defendiera su tesis doctoral, Guillén encara el verso *La playa azul de la persona mía* desde tales principios *enajenantes*:

Playa azul en un escritor de hoy nos diría muy poco. En Góngora se siente la novedad de los primeros desposorios entre las dos palabras: y reverberan como una playa del mediodía estivo en su pleamar de volumen y de color. Bosquejo simple; pero vale por toda una sensación inédita: ¡playa azul! (1925: 227).

Todavía en 1937 llevaba Valbuena Prat a su *Historia de la literatura española* el recorte vanguardista de fragmentos poéticos del pasado. Así, Juan de Mena se le presentaba «como el primer poeta puro», autor de «una frase insustituible: “La gran disciplina de la poesía moderna” en el poema de significativo título *Claro-escuro*». Y más aún: para el «apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores» del *Poema del Cid*, «sería sugestivo pensar en una adivinación creacionista». Lara Garrido, de quien tomo ambas citas, sintetiza este procedimiento que vamos comprobando que era signo de los tiempos —si lo indico a lo Salinas— o del espíritu de época —si lo escribo a lo Machado—: «la historia deviene un espejo [...] constituido en el presente para acceder a cuanto el pretérito tiene de preparación viva de la contemporaneidad» (2012: 296-297). Sin duda, una coincidencia con la interpretación *enajenante* del creacionismo y el Veintisiete.

Interpretación nada ajena a la actitud del propio Reyes, tan dado a los «juegos inocentes, burlas con el tiempo y con el espacio», como el de hallar «una jitanjáfora en *Las suplicantes* de Esquilo» (1986: 245 y 251). En 1961, Alfonso Reyes expondrá en *El Polifemo sin lágrimas* «su método poético de *deconstrucción*», como lo denomina Dávila ([2009: 18](#)), quien cita:

Y aquí, como embriagado por la belleza de Galatea, me entrego a descomponer y recomponer por mi cuenta el examen de sus atractivos, en enlaces y cruces, en nuevas síntesis metafóricas, tránsitos oblicuos entre las imágenes y los mitos; de suerte que, aunque opero con objetos de la tradición más rancia, los rejuvenezco al invertir sus relaciones, complaciéndome en entrechocarlos.

Este procedimiento narrativo-glosístico que Reyes siguió al fin, atribuyendo «a Góngora sus discursos exegéticos», como en el texto citado ([Pascual Buxó 2007: 35](#)), no queda lejos del recorte a lo creacionista de *La playa azul de la persona mía*. Un verso transformado en poema que se hizo famoso. En efecto, Torres-Quevedo lo tilda de «ejemplo» «ya clásico en los cenáculos literarios españoles»: *La playa azul, de la persona mía* (por entonces se editaba con coma) es un «verso escalón, y enlace entre dos», que «se transmuta al ser suprimido [*sic*] la coma [...] en otro verso distinto, afinado acorde, poema» ([1931-1932: 227](#)).

No le queda a Torres-Quevedo sino animarse: «Este experimento podría hoy repetirse, tan afortunadamente, con un verso de Pedro Salinas» contenido en «Te deshojaste toda lentamente / delante de un invierno: la sonrisa, / la mirada, el color del traje, el número / de los zapatos», en donde, con «p[u]ro procedimiento musical»⁷ «se puede destilar todo un poema»: *Delante de un invierno la sonrisa*. Y ya puestos, porque «en otros poemas se agudiza aún más esta tendencia», Torres-Quevedo aprecia recortes destacados en el propio texto original: en «Luna de los pastizales / malva-del-río, / sol de los cañaverales, / trébol-del-frío, / y alhelí, ¡sí!», Alberti, «al unir palabras con guiones», consigue «suprimir pausas, ligar sonidos, notas. Técnica musical» ([1931-1932: 228](#)).

Es un artículo singular, este que voy citando de «El número poético», debido a Luis Torres-Quevedo —quizá miembro del círculo montañés—, y que fue publicado en el número extra que ya mencioné del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Para

⁷ El texto dice, por errata, «Pero procedimiento musical».

defender que el pensamiento es fundamental en poesía, Torres-Quevedo propone lo siguiente con el poema «Baño», de Alberti: «Aisleemos ahora el verso segundo, poema completo en sí» y, cómo no, teñido del color favorito, en enésima ocasión reiterado y subrayado, una vez puesta en marcha la *Máquina de recortar*: «Témpano puro, azul, sueño parado». Aunque su posición teórica sea diametralmente opuesta a la de ultraístas y creacionistas, es decir, a la de Gerardo Diego, el proceder de Torres-Quevedo es el mismo. De nuevo, el recorte, el color azul, la focalización creacionista en el verso único, con su oscilante representar

acaso el mar sereno bajo el sol, o un fino y quieto lago de montaña. O bien un cielo sin nubes. Hasta las palabras han adquirido un valor distinto. *Azul* ya puede no ser un simple adjetivo. Es capaz de transmutarse en un orgulloso color independiente ([Torres-Quevedo 1931-1932: 221](#)).

Con su rechazo de aquella idea entonces tan extendida de que la imagen y la metáfora sean esenciales en la poesía ([1931-1932: 222-223](#)), Torres-Quevedo se muestra contrario a las varias corrientes de la nueva poesía, que no sintetiza nada mal: «hermetismos ornamentales a lo Valéry, arquitecturas poéticas, humorismo piruetante, a veces desganado y pesimista, emoción de lo popular y lo íntimo [...]. Huyen de todo lo que no sea creación intelectual, deshumanización [...]. Ahora el gesto imperial lo asume Góngora, lejano y cerebral» ([1931-1932: 221-222](#)). Es entonces cuando Torres-Quevedo, recogiendo seguramente el testigo de Quevedo, aduce —de nuevo como antídoto— el magisterio de fray Luis y su «Traspasa el aire todo...»: no en vano, «lo que crea poesía es un ritmo de sonoridades»; y también a su admirado Gerardo Diego, quien, «meditando a Juan Gris, piensa con él: la maestra del arte es la arquitectura». De modo que Torres-Quevedo focaliza su atención en ésta y la música, ya que «ambas son relaciones numéricas», para al fin postular «la vuelta a Pitágoras», «ignorado durante tantos siglos» ([1931-1932: 223-226](#)).

La vuelta a Góngora; la vuelta a la estrofa; la vuelta a Pitágoras: la filológica vanguardia, descubriendo lo olvidado. Su arte ultraconsciente se aprecia bien en aquel laborar recortador y deconstructor: la tarea gongorina del poeta y filólogo Dámaso Alonso, el artículo de Diego «Un escorzo de Góngora» (1924), la tesis doctoral de Guillén (1925), la conferencia lorquiana sobre «La imagen poética de Luis de Góngora» (1926) tienen, como «propósito final», «reflexionar sobre la estética propia de la generación» ([Navarrete Navarrete 2011: 193](#)). En tal línea, *La playa azul*

de *la persona mía* fue verso que, recortado, recontextualizado y reconfigurado por los vanguardistas –gentes de principios–, desempeñó una función seguramente menor, pero en todo caso la de subrayar, dada su reiteración, lo esencial de los procedimientos de la nueva poética.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- R. ALBERTI (1990), [«Los delfines»](#), *El País*, 15 de octubre.
- D. ALONSO (1931-1932), [«Góngora y la Literatura Contemporánea»](#), *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, extra 2, pp. 246-284.
- D. ALONSO (1960), *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1980⁶, 3 vols.
- A. BLECUA (2002), «Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora», *Voz y Letra*, 13, pp. 107-111.
- J. M. BONET (1995), *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza.
- J. M. de COSSIO (1927), «Metáfora e imagen», *Revista de Occidente*, tomo XV, año V, nº XLIV (febrero), pp. 267-268.
- A. DÁVILA S. (2005), [«Ensayo dedicado a Alfonso Reyes y el cine: Entre la veneración y la futilidad»](#), *La Crónica de Hoy*, 26 de marzo, s. p.
- A. DÁVILA (2009), [«El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al.»](#), *Hipertexto*, 9, pp. 3-35.
- E. D'ORS (1923), [«Glosas. Una escuela montañesa novísima»](#), *Abc*, 12 de junio, p. 8.
- G. DIEGO (1924a), «Un escorzo de Góngora», *Revista de Occidente*, III, 7 (enero), pp. 76-89.
- G. DIEGO (1924b), «Ivan Goll: *Charlot poeta*», *Revista de Occidente*, III, 9 (marzo), pp. 382-386.
- G. DIEGO (1926), sobre A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, *Revista de Occidente*, XII, 36 (junio), pp. 364-371.
- G. DIEGO (1989), *Obras completas. Poesía*, ed. G. Diego y F. J. Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 2 vols.
- F. GARCÍA LORCA (1926), «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Obras, VI. Prosa*, 1, ed. M. García-Posada, Madrid, Akal, 1994, pp. 236-259.

- G. GARROTE BERNAL (1994), ed., *Trayectorias poéticas del Veintisiete. Antología*, Madrid, Magisterio-Casals.
- G. GARROTE BERNAL (2008), «XVII + 10 = Veintisiete (en tres tiempos de Gerardo Diego)», *Por amor a la palabra. Estudios sobre el español literario*, Málaga, Universidad, pp. 189-206.
- G. GARROTE BERNAL (2009), [«Español en Red 5.0: e-bibliografía sobre el Veintisiete»](#), *AnMal Electrónica*, 26, pp. 259-282.
- G. GARROTE BERNAL (2012), *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, PUZ.
- L. de GÓNGORA (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- J. GUILLÉN (1925), *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed. A. Piedra y J. Bravo, pról. J. M. Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- J. GUILLÉN (1961), «Lenguaje poético. Góngora», *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1972, pp. 31-71.
- J. LARA GARRIDO (2012), «La *Historia de la literatura española* (1937) de Ángel Valbuena Prat. Ensayo de deslindes sobre el método historiográfico y la construcción crítica», en *Lienzos de la escritura, sinfonías del recuerdo. El magisterio de Ángel Valbuena Prat*, ed. D. González Ramírez, Málaga, Universidad, pp. 231-337.
- A. MACHADO (1989), *Poesía y prosa. Tomo II: Poesías completas*, ed. O. Macri, Madrid, Espasa-Calpe.
- A. MANRÍQUEZ (2011), [«Mujer Roja en la Playa Azul»](#), en su blog [Camara Obscura](#), 11 de abril.
- J. PASCUAL BUXÓ (2007), [«Alfonso Reyes y las lágrimas de Polifemo»](#), *Revista de la Universidad de México*, 41, pp. 26-35.
- M. T. NAVARRETE NAVARRETE (2011), [«Hacia la poética de la negación: la generación del 27 como pieza del proceso de modernización de España de Ortega y Gasset»](#), *Cuadernos de Aleph*, 3, pp. 184-201.
- M. Á. PÉREZ LÓPEZ (2007), [«La poesía de Ana Enriqueta Terán: género y tradición»](#), *Arrabal*, 5-6, pp. 163-171.
- A. REYES (1986), *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruquera.

- J. E. SERRANO ASENJO (1996), «El intérprete enajenado: clásicos o modernos en la prosa crítica de Gerardo Diego», *Ínsula*, 597-598, pp. 22-23.
- A. E. TERÁN (1970), *De bosque a bosque*, Caracas, Congreso de la República-Editorial Arte.
- L. TORRES-QUEVEDO (1931-1932), [«El número poético»](#), *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, extra 2, pp. 219-228.
- M. VALDÉS (1989), [«Leyendo a Alfonso Reyes: el pasado hecho presente»](#), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28.2, pp. 649-664.
- B. WAGNER (1994), [«La máquina de trovar de Antonio Machado o cómo la técnica sustituye al poeta»](#), *Semiosfera*, 1, pp. 129-150.