

# La dimensión prefílmica de la imagen poética de las *Soledades* de Góngora

## The Pre-film Dimension of the Poetic Image of the *Soledades* by Góngora

**Eva María Martínez Moreno**

<https://orcid.org/0000-0002-8044-217X>

Universidad de Córdoba

ESPAÑA

[z52marme@uco.es](mailto:z52marme@uco.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 667-682]

Recibido: 31-07-2021 / Aceptado: 07-10-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.37>

**Resumen.** A pesar de que la crítica ha destacado en numerosas ocasiones el estatuto innovador de la imagen poética de Góngora en sus *Soledades* (1613-1614), todavía sus categorías temporales y su naturaleza objetiva no se han analizado con suficiente pormenor, sino que la mayor parte de la bibliografía está dedicada a resaltar sus valores plásticos que para algunos la acercan a la pintura. Por eso, el objetivo de este trabajo es concretar y ejemplificar, desde una perspectiva pragmática y como receptores históricos, los mecanismos formales que Góngora emplea en sus *Soledades* para presentar sus imágenes como en el cine. Con ello, se demostrará que el poeta barroco se anticipa en más dos siglos a la conquista posterior del séptimo arte y que es precursor de la narración audiovisual que luego caracterizará al cine, rasgo que además subraya su carácter narrativo, aunque, como Lorca advirtió, Góngora tratara de disimularlo cubriéndola de imágenes, por lo que fundamentaremos nuestro análisis en la conferencia lorquiana sobre la imagen poética gongorina, en algunas técnicas del cine trasvasadas a la novela y en los conceptos de la Narratología.

**Palabras clave.** Góngora; *Soledades*; imagen; poesía; narración; objetividad; temporalidad; cine; recepción histórica; Pragmática; Narratología.

**Abstract.** Although critics have highlighted on numerous occasions the innovative status of Góngora's poetic image in his *Soledades* (1613-1614), its temporal categories and its objective nature have not yet been analyzed in sufficient detail of

the bibliography is dedicated to highlighting its plastic values that for some bring it closer to painting. For this reason, the objective of this work is to specify and exemplify, from a pragmatic perspective and as historical receivers, the formal mechanisms that Góngora uses in his *Soledades* to present his images as in the cinema. With this, it will be shown that the Baroque poet anticipates the subsequent conquest of the seventh art by more than two centuries and that he is a precursor of the audiovisual narrative that will later characterize the cinema, a feature that also underlines its narrative character, although, as Lorca warned, Góngora tried to hide it by covering it of images, so we will base our analysis on the Lorca conference on the Góngora poetic image, on some film techniques transferred to the novel and on the concepts of Narratology.

**Keywords.** Góngora; *Soledades*; Image; Poetry; Narrative; Objectivity; Temporality; Cinema; Historical reception; Pragmatics; Narratology.

#### CON LA RAMA NOVÍSIMA EN LAS MANOS

Hasta bien entrado el siglo xx, no hallamos suficientes estudios dedicados a revalorizar la poesía de Góngora y resaltar las innovaciones que lo han situado en la cima de la revolución lírica áurea y de la tradición literaria española. En la praxis creadora, Lorca sentenciaba en 1927 en su conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», con motivos del tercer centenario de su muerte: «Hace falta que el siglo xix traiga al gran poeta y alucinado profesor Estéfano Mallarmé, [...] Hasta entonces no tuvo Góngora su mejor discípulo...»<sup>1</sup>. En efecto, sus huellas se aprecian después en múltiples producciones<sup>2</sup>, sobre todo de la Vanguardia Histórica<sup>3</sup>.

La polémica de sus *Soledades* (1613-1614) entre eruditos y escritores de su época, unos detractores y otros partidarios —desde Pedro de Valencia a Vargas, Jáuregui en su *Antídoto*, el Abad de Rute en su *Examen del «Antídoto»*, Cascales, Lope o Quevedo, entre otros— la conocemos gracias a la labor documental de gongoristas de la talla de J. Gates, E. Orozco, D. Alonso, R. Jammes, A. Carreira u otros de la nueva hornada, como Melchora Romanos, Roses Lozano, Micó, Iglesias Feijoo, Pérez López, Pérez Lasheras y Rico García, que aún la mantienen viva, como se advierte en el estudio de Osuna Cabezas (2014), a cuya bibliografía remitimos para el detalle de sus trabajos.

1. García Lorca, 1997a, p. 65.

2. Dámaso Alonso (2008) lo demuestra en su artículo «Góngora y la literatura contemporánea» (1927).

3. Tandy (1977, p. 15) recuerda que, según el ultraísta Cansinos Assens, los vanguardistas tratan de «emprender una interpretación revolucionaria de los valores poéticos en la obra de Góngora. Logrando como resultado la revelación de su propio concepto de arte». También, el creacionista Gerardo Diego (2003, pp. 94-95) dijo de las *Soledades*: «Cuando hace cuarenta años leía [...] las difíciles *Soledades* [...]. Por un lado participaba del goce habitual en el lector de la mejor poesía del Siglo de Oro [...]. Pero también del goce inhabitual de la sorpresa». Además, el poeta surrealista italiano Bodini (1971, p. 25) afirmó: «El encuentro con Góngora representa una de las elecciones más conscientes por parte de la nueva poesía».

Mayormente, la crítica gongorina se ha preocupado de teorizar sobre la cuestión de su oscuridad, observada sobre todo en las formas sintácticas latinizantes, el abuso de tropos, hipérbatos e hipérboles y la preferencia por las palabras 'peregrinas'. También, ha abordado la imitación artística que don Luis realizó de los sistemas poéticos latinos (Virgilio, Ovidio, Claudiano), italianos (Petrarca, Tasso) y españoles (Garcilaso de la Vega, Herrera o Mena)<sup>4</sup>. Pero, aunque los estudios de su obra se han multiplicado con el correr de los años —desde que los artistas de la Edad de Plata iluminaran el camino—, aún quedan tareas pendientes referidas sobre todo al análisis de sus textos concretos.

Por este motivo, nuestro objeto de estudio atañe al análisis de la imagen poética en las *Soledades* que, si bien se ha examinado desde otras vertientes, no lo ha sido suficientemente en su dimensión objetiva y temporal, de la que apenas encontramos trabajos críticos si exceptuamos la indagación diacrónica de Roses Lozano<sup>5</sup>.

De las imágenes gongorinas de esta obra, se ha destacado la minuciosidad y plasticidad de sus descripciones y por sendos atributos se le ha relacionado con la pintura<sup>6</sup>. Quizás, esta línea interpretativa procede de la temprana lectura que Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, realizó en su *Parecer acerca de las «Soledades»* (1614) como un «vago lienzo de Flandes»<sup>7</sup> y luego en su *Examen del «Antídoto»* (1617)<sup>8</sup>.

Recientemente, Padrón y Nemser han subrayado la visión apolínea, autónoma y universal otorgada al peregrino<sup>9</sup> y Castellví ha estudiado sus écfrasis preciosistas donde Góngora recupera el *topos* teicoscópico a través de la visión elevada del protagonista<sup>10</sup>, en la que M. Blanco<sup>11</sup> ha visto una magnitud moral justificada por el contexto utópico de su época. También, Vivó Capdevilla sostiene que Góngora concibe sus *Soledades* como un movimiento en el espacio lleno de instantes teicoscópicos en los que se produce una mirada cosmográfica de acuerdo con las concepciones de Abraham Ortelius y la cosmografía culta<sup>12</sup>.

4. Ver Romanos, 2014.

5. Quien estudia la "*descriptio* diacrónica" dentro de la dinámica memoria/olvido porque con ella Góngora quiere plasmar la historia de lo descrito bien desde su imaginada memoria, bien proyectándola hacia el futuro, lo que sugiere un viaje hacia el olvido (Roses Lozano, 2014, p. 222).

6. Ver Blanco, 2014 y Cancelliere, 2006.

7. Fernández de Córdoba, 2000, p. 497.

8. Partiendo de la sentencia de Simónides de Ceos (poeta griego, siglos VI-V a. C.), Fernández de Córdoba (ed. Miguel Artigas, 1925, p. 406) afirma: «La poesía en general es pintura que habla, y si alguna lo es, lo es ésta; pues en ella, como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, cacerías, chozas, montes, valles, prados, [...]».

9. Padrón, 2007, p. 375 y Nemser, 2008, p. 651.

10. Castellví, 2016, pp. 474 y 485.

11. Blanco, 2014, p. 144.

12. Ahora bien, Vivó Capdevilla (2020, pp. 861-862) habla de una mirada cuadrangular y estática, mientras que nosotros defendemos una novedosa acción mirante del peregrino basada en el dinamismo, como a continuación expondremos.

Dicho lo cual, en este trabajo nos proponemos llenar el vacío todavía existente ya que, como declaró Lorca en su citada conferencia, el poeta cordobés «ha estado solo [...], con la rama novísima en las manos esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora»<sup>13</sup>.

En particular, queremos llamar la atención sobre la captación objetiva de la imagen y en su decurso temporal, más de dos siglos antes de la llegada del cinematógrafo. De ahí que sus coetáneos no tuvieran ingenio para quitar la «corteza» que él señaló<sup>14</sup> pues esa imagen no formaba parte de su contexto cultural, lo cual, según la Pragmática —aplicada al discurso lírico por Luján Atienza—<sup>15</sup> es decisivo para que se produzca el acto de comunicación y la obra cause el efecto pretendido tras la construcción del significado.

Consideramos que la novedosa *elocutio* de las *Soledades* también viene determinada por este tratamiento temporal y objetivo de la imagen que se aprecia en la representación encadenada de escenas como en el cine. No solo hay una mera descripción, sino también una narración audiovisual de cualidades fílmicas, como podremos constatar en los mecanismos formales que analizaremos. A este respecto es oportuno señalar que Verstraten en su narratología fílmica define toda historia como «the representation of a (perceptible) temporal development» («La representación de un desarrollo temporal perceptible»)<sup>16</sup>.

En efecto, Góngora no se limita a mostrar instantes asincrónicos del recorrido del peregrino, sino imágenes de esos instantes en su continuidad, por eso no le preocupa que no mantengan un alto grado de iconicidad con el referente. Lorca cree que don Luis «piensa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes»<sup>17</sup>, de ahí que las asocie rítmicamente adelantándose así a la técnica del montaje cinematográfico.

Por otro lado, la crítica ha demostrado el carácter narrativo<sup>18</sup> de sus *Soledades*, basado en una sencilla *inventio*: el relato de los pasos del peregrino, solo que, a juicio de Jammes<sup>19</sup> y Lorca, Góngora lo cubre intencionadamente de imágenes para crear un poema. Lorca lo explica con gran perspicacia:

Góngora tuvo un problema en su vida poética 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 cuenta por docenas. Pero ¿cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo

13. García Lorca, 1997a, p. 57.

14. Góngora, 1972, p. 896.

15. Luján Atienza, 2005, pp. 85-98.

16. Verstraten, 2009, p. 13.

17. García Lorca, 1997a, p. 58.

18. Su fuente podría ser la historia del cazador de Eubea del *Discurso VII* de Dion Crisóstomo (Lida de Malkiel, 1975), el género de aventuras peregrinas (Cruz Casado, 1990) o la *peregrinatio amoris* (Vilanova, 1989), discutida por Lara Garrido (2003, pp. 23-25).

19. Lo llamó «andamiaje narrativo» (Jammes, 1991, p. 156) y cree que Góngora elabora la *dispositio* del poema tan minuciosamente como la *elocutio* (Jammes, en su ed. de *Soledades*, 1994, pp. 41-43).

sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota toda su importancia, se le convertía en épica al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad, ni sentido. Góngora entonces elige su narración y la 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. [...] 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*<sup>20</sup>.

De modo que Góngora procede, como luego el cine, variando las convenciones del género conocidas por sus receptores. De ahí que todos no hayan sabido apreciar su propuesta estética que convierte un poema narrativo en lírico gracias a un manto de imágenes. Estas transformaciones del género —que sin duda también contribuyen a la singularidad de las *Soledades*—, según demuestra Verstraten, son habituales en las películas<sup>21</sup>.

Para Ferguson, precisamente la *desestabilización metafórica de los objetos* es la que frena el progreso de la narración en las *Soledades*<sup>22</sup>. En este exceso estilístico, basado en la sucesión de imágenes, Góngora fundamenta la desviación de su obra de la norma del género, por eso crea sus imágenes como en el cine, manipulando planos, encuadres, ritmo, música, luces... Lo veremos seguidamente.

Así que hoy podemos lograr una nueva comprensión de esta obra si, como receptores históricos del siglo XXI, desde nuestro *horizonte de expectativas* en términos de Jauss<sup>23</sup> —en el que se incluiría nuestra visión adiestrada por el cine—, intentamos ver este poema como una película ya que sus imágenes pasan ante nuestros ojos como en el cine. El motivo es que su creación va indisolublemente unida al dinamismo del peregrino, errante por confuso<sup>24</sup>.

Por todo esto, el objetivo de nuestro trabajo es mostrar los mecanismos formales con que el racionero barroco crea dichas imágenes y modeliza un nuevo receptor que debe actuar como un espectador, igual que el protagonista.

20. García Lorca, 1997a, p. 74. Por eso, Lida de Malkiel (1975) habló de «hilo narrativo».

21. Verstraten (2009) las ejemplifica ampliamente en el cap. 9, pp. 171-187.

22. Ferguson, 1986, p. 15.

23. Según Jauss (1971, p. 74) este *horizonte de expectativas*, concepto tomado de la hermenéutica de Gadamer, proveniente a su vez de Heidegger y originalmente de la fenomenología de Husserl (de su *horizonte de mundo*), lo forman las ideas anteriores que el receptor posee y las actitudes que rodean a la obra cuando aparece, en cuanto a su género y a las obras precedentes. Por eso, si la *distancia estética*, «la diferencia entre las expectativas y la forma concreta de una obra nueva» es muy grande, ese horizonte se ve afectado porque las expectativas se frustran (Jauss, 1971, p. 77) y se impone otro horizonte, un nuevo canon estético (Jauss, 1971, p. 80). Es lo que les debió ocurrir a los coetáneos de Góngora, sin embargo, hoy lo podemos asumir por nuestra experiencia del cine.

24. Bonilla Cerezo (2020, pp. 304-305 y 318) acredita que la «soledad confusa» de las *Soledades* se refiere al poeta y a sus versos y, por tanto, comparte con Molho (1977, p. 53) la identidad de silva y selva, que rechaza Jammes (1978).

A este estudio nos ha conducido, de una parte, la relectura de la conferencia de Lorca que ofrece muchas claves para esta hipótesis y, de otra, la lectura inversa que nuestra experiencia como espectadores de cine nos facilita. Es decir, una vez instruida nuestra visión por el séptimo arte, estimamos posible otra exégesis del texto gongorino.

#### DESDE LA «CÁMARA OSCURA»

En distintos pasajes de su conferencia, Lorca nos pone sobre la pista de lo que vamos a llamar la "dimensión prefílmica" de la imagen gongorina.

En primer lugar, declara que Góngora «amaba la belleza objetiva»<sup>25</sup>, efectivamente, para Jammes, este rasgo se comprueba en el papel otorgado al peregrino, que no es el de «mero pretexto», pues; «Ahí está [...] el mayor acierto de Góngora [...] en habernos presentado [...] las serranas, la boda, los juegos, la ría, la pesca, etc. [...] por mediación de un espectador»<sup>26</sup>.

Según nuestra tesis, este proceder se puede relacionar con la "técnica objetiva" del cine<sup>27</sup>, también llamada "conductista"<sup>28</sup> o "behaviorista"<sup>29</sup>, estudiada en la novela, lo que tenemos en cuenta en nuestro estudio ya que este poema también es una narración.

Formalmente, esta objetividad se aprecia en que Góngora registra las vivencias del protagonista como si usará una cámara de cine: no lo presenta expresamente —ni siquiera da su nombre ni el de los otros personajes principales—, sino que lo conocemos por imágenes de su conducta, acciones y conversaciones. Parece que Góngora hubiera tenido entre sus manos, en pleno siglo XVII, una cámara de cine con la que capta dichas imágenes según el avance de su peregrino.

Góngora se autoexcluye de la narración y actúa como un *narrador heterodiegético* que focaliza externamente la realidad<sup>30</sup>, lleva a cabo una *ocularización externa*<sup>31</sup> en términos narratológicos, ya que renuncia a cualquier función que no sea la de mirar y crear imágenes<sup>32</sup>, como en la *Soledad II* cuando presenta la acción mirante del peregrino durante el paseo con el venerable isleño (vv. 230-345)<sup>33</sup> o en la cacería final, que aquí ejemplificamos<sup>34</sup>:

25. García Lorca, 1997a, p. 58.

26. Jammes, en su ed. de *Soledades*, 1994, p. 64.

27. Ver Doménech, 1961, Scuderi, 1963 y Vilanova, 1968.

28. En Gómez Parra, 1970 y Sanz Villanueva, 1972.

29. Tomás Cabot, 1961.

30. Genette, 1989, pp. 238-243.

31. Gaudreault y Jost, 1995, p. 148.

32. Por eso, Verstraten (2009, p. 96) habla de «visual narrator and visual focalization» («narrador visual y focalización visual»).

33. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 455-471. Citamos siempre por esta edición e indicamos el número de la *Soledad* cuando procede.

34. Destacamos los verbos de la visión en cursiva y en adelante haremos igual con otros vocablos significativos.

No sólo, no, del pájaro pendiente  
 las caladas *registra* el peregrino  
 [...].  
 Rápido al Español alado *mira*  
 peinar el aire por cardar el vuelo (vv. 858-864)<sup>35</sup>.

En estos pasajes, Góngora emplea la llamada "cámara subjetiva"<sup>36</sup> pues muestra lo que ven los ojos de su protagonista y sus acompañantes para que los receptores nos identifiquemos con ellos y nos movamos por el poema siguiendo su mirada. La cámara subjetiva la usa también en la *Soledad I* para que veamos el paisaje que el peregrino capta primero desde lo alto de la montaña (vv. 190-232)<sup>37</sup> y luego desde detrás de una encina cuando observa a los invitados a la boda (vv. 233-349)<sup>38</sup>. Así, cede toda la relevancia a los receptores que, igual que su personaje, debemos actuar como espectadores de las imágenes que se suceden. Para Verstraten, la cámara subjetiva sirve de "sutura", noción lacaniana, ya que con ella se satisfacen las expectativas de los espectadores que ven las escenas a través de los ojos de los personajes<sup>39</sup> y quedan unidos a su mirada.

No obstante, el control de la narración de Góngora lo advertimos en el cuidado que pone en la forma y en puntuales incursiones de su sombra creadora: «dudo» (I, vv. 252, 1061 y II, v. 778)<sup>40</sup>, «digo» (II, v. 961)<sup>41</sup> y el plural inclusivo «vemos» (I, v. 603 y II, v. 665)<sup>42</sup> con el que nos hace cofilmadores de esas imágenes. (Téngase en cuenta para más adelante que estos verbos están en presente.)

Lorca se percata de la idiosincrasia fílmica de la imagen gongorina y, por eso, señala que su metáfora<sup>43</sup> tiene «sus planos y sus órbitas» e identifica su comportamiento con la definición de imagen del teórico francés de cine Jean Epstein: «El cinematográfico [...] Jean Epstein dice que «es un teorema en el que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión». Exactamente»<sup>44</sup>. Para Poggi, Lorca hablaba como conocedor de la fotografía<sup>45</sup>, pero en verdad en esa fecha ya veía incluso cine<sup>46</sup>.

La siguiente clave nos la da Lorca cuando afirma que «Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto

35. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 557-561.

36. Chatman, 1990, p. 172.

37. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 237-245.

38. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 247-269.

39. Verstraten, 2009, pp. 87-88.

40. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 251, 415 y 541.

41. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 583.

42. 'Máscaras' que analizó Antonio Carreira, 1998. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 317 y 515.

43. Término que Lorca alterna con el de 'imagen' en su conferencia.

44. García Lorca, 1997a, p.60.

45. Poggi, 2014, p. 282.

46. Era espectador de las sesiones de cine organizadas por su amigo Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes.

sobre el otro mundo con que se funden»<sup>47</sup>. ¿Quiere decirnos que Góngora se porta igual que los cineastas?, ¿que capta imágenes que no son copias exactas de los objetos reales (aunque tengan un referente primario), sino transfiguraciones porque salen cambiadas de su «cámara oscura», de su imaginación, igual que de la visión a través del cinematógrafo? Aquí es donde aflorarían sus conocimientos de léxico y sintaxis latinos y de mitología que, para Lorca, es lo más difícil de entender porque casi nadie la conoce y porque Góngora transforma el mito o solo da un rasgo<sup>48</sup>. El propio Góngora lo confirma en su *Carta en respuesta de la que le escribieron...*: «hace de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta»<sup>49</sup>, aunque Lorca cree que no la buscó, sino que fue producto de su «preocupación de eternidad»<sup>50</sup>.

Como mecanismo formal, Góngora utiliza verbos en presente que, según Jammes, alterna con pretéritos para disimular «la textura narrativa» del poema<sup>51</sup>, pero, a nuestro juicio, en realidad contribuyen a actualizar y mostrar con mayor ilusión de inmediatez la realidad del peregrino, de manera que lo narrado se presenta ante nuestros ojos como si estuviera ocurriendo en ese momento, como en un filme<sup>52</sup>. La técnica es constante. Véase en estos ejemplos:

Agradecido pues el peregrino  
*deja* el albergue y *sale* acompañado  
 de quien lo *lleva* donde, levantado,  
 distante pocos pasos del camino,  
 imperioso *mira* la campaña (I, vv. 182-186)<sup>53</sup>.  
 Ponderador *saluda* afectuoso  
 del esplendor que *admira* el extranjero [...]  
 al viejo *sigue*, que prudente *ordena*  
 los términos confunda de la cena (II, vv. 239-245)<sup>54</sup>.

### UNA NARRACIÓN VESTIDA DE IMÁGENES

En su conferencia, Lorca destaca también otros atributos de la imagen gongorina que nos permiten sostener su carácter prefílmico. Tienen que ver con sus cualidades temporales y el tratamiento del ritmo. Lorca dice:

Como lleva la imaginación atada, la detiene cuando quiere y no se deja arrastrar por las oscuras fuerzas naturales de la ley de inercia [...] Hay momentos en que las *Soledades* resultan increíbles. No se puede imaginar cómo el poeta juega

47. García Lorca, 1997a, p. 66.

48. García Lorca, 1997a, p. 70. Mercedes Blanco (1998) la ha estudiado detenidamente y también Poggi (2014), fusionada con lo astrológico, lo geográfico y lo emblemático.

49. Góngora, 1972, p. 43.

50. García Lorca, 1997a, p. 74.

51. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 115.

52. Villanueva, 1977, p. 115

53. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 237.

54. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 457.

con grandes masas y términos geográficos sin caer en lo monstruoso ni en lo hiperbólico desagradable. [...]

Pero lo interesante es que tratando formas y objetos de pequeño tamaño lo haga con el mismo amor y la misma efusión poética [...]

[...] Dobra y triplica la imagen para llevarnos a planos diferentes que necesita para redondear la sensación y comunicarla con todos sus aspectos.

[...] [imágenes] ligadas a otras a su vez ligadas, y de ahí su aparente dificultad<sup>55</sup>.

La creación del ritmo con el contraste de planos es continua. Un ejemplo está en el inicio de la *Soledad I* donde con un trávelin y la técnica del encadenado Góngora pasa de un plano general a un primer plano y después a varios planos detalle:

*Del Océano* pues antes sorbido,  
y luego vomitado  
no lejos de un *escollo* coronado  
de secos *juncos*, de calientes *plumas*,  
halló hospitalidad donde halló nido [...]  
Desnudo el joven, cuanto ya el *vestido*  
Océano ha bebido,  
restituir le hace a las *arenas*;  
y al *Sol* lo extiende luego,  
que, lamiéndolo apenas  
su dulce *lengua* de templado fuego,  
lento lo embiste, y con süave estilo  
la menor *onda* chupa al menor *hilo* (I, vv. 22-41)<sup>56</sup>.

En cuanto a la duración, cuando Góngora quiere reproducir la rapidez de los pasos del peregrino o de sus acompañantes, usa planos más breves y a veces lo ratifica semánticamente:

[...] dejar hizo al serrano,  
que del sublime espacioso llano  
al huésped al camino reduciendo,  
al venatorio estruendo,  
*pasos dando veloces*,  
número crece y multiplica voces (I, vv. 227-232)<sup>57</sup>.

Mientras que cuando el peregrino se detiene a contemplar, escuchar o hablar, fija su 'cámara' y recoge el movimiento de la escena con imágenes sucesivas desde un único encuadre, como en los planos secuencia del cine. Un ejemplo es su prolongada contemplación de los invitados a la boda, escondido tras una encina. Su extensión la indicamos con puntos suspensivos:

55. García Lorca, 1997a, pp. 61-64 y 74.

56. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 203-205.

57. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 245.

*rémora* de sus pasos fue su oído,  
 dulcemente impedido  
 de canoro instrumento, que pulsado  
 era de una serrana junto a un tronco [...]
 *De una encina embebido*  
*en lo cóncavo, el joven mantenía*  
*la vista de hermosura, y el oído*  
 de métrica armonía. [...] (I, vv. 237-350)<sup>58</sup>.

Sin duda, este encadenamiento de imágenes recuerda la técnica del montaje cinematográfico y con él Góngora logra su mismo ritmo visual. Por eso, Lorca afirma que «ordena sus paisajes analizando sus componentes. Podríamos decir que pasa a la naturaleza y sus matices por la disciplina del compás musical»<sup>59</sup>. Además, con frecuencia, refuerza esta continuidad con gerundios que transmiten el tiempo preciso de cada acción o la distinta duración de los hechos, unos más momentáneos que otros, cuando son simultáneos. Obsérvense en esta muestra:

Puesto en tiempo, corona, si no escala,  
 las nubes (*desmintiendo*  
 su libertad el grillo torneado  
 que en sonoro metal lo va *siguiendo*) (II, vv. 849-852)<sup>60</sup>.

En otras ocasiones, Góngora ralentiza el ritmo con otros mecanismos: el silencio (I, vv. 688, 725 y II, v. 348)<sup>61</sup> y la mudez (I, vv. 55, 197, 242, 687, 801, 945 y II, vv. 42, 179)<sup>62</sup>, que además crean expectación<sup>63</sup>, y las reiteraciones fónicas, léxicas y sintácticas que dan lugar a bimetraciones, paralelismos, quiasmos, epanadiplosis, anadiplosis, anáforas, aliteraciones... Es la cámara lenta del cine<sup>64</sup>. Los ejemplos son cuantiosos:

la menor onda chupa al menor hilo (I, v. 41)<sup>65</sup>.  
 montes de agua y piélagos de montes (I, v. 44)<sup>66</sup>.  
 (aun a pesar de las tinieblas bella,  
 aun a pesar de las estrellas clara) (I, vv. 71-72)<sup>67</sup>.  
 Tantas al fin el arroyuelo, y tantas  
 montañas da el prado (I, vv. 259-260)<sup>68</sup>.  
 tuya será mi vida

58. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 203-205.

59. García Lorca, 1997a, p. 66.

60. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 555.

61. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 333, 343 y 471.

62. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 209, 239, 247, 333, 361, 391, 427 y 445.

63. Sontag, 1985, p. 28. Esta crítica afirma: «El silencio es una metáfora para una visión limpia» (1985, p. 26).

64. Chatman, 1990, pp. 76-77.

65. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 205.

66. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 207.

67. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 213.

68. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 251.

si vida me ha dejado que sea tuya (II, vv. 132-133)<sup>69</sup>.  
 si hay ondas mudas y si hay tierra leve (II, v. 171)<sup>70</sup>.  
 sin luz, no siempre ciega,  
 sin libertad, no siempre aprisionada (II, vv. 740-741)<sup>71</sup>.  
 diez a diez se calaron, ciento a ciento, (II, v. 895)<sup>72</sup>.

Góngora ajusta también el *tempo* de su narración. Para ello, alterna simétricamente las imágenes de los sucesos con las de los encuentros del peregrino con los distintos habitantes, lo que usa como *puntos de giro* de la trama, igual que en el cine. Para Linda Seger, estos «necesariamente han de tener lugar para que la acción se mantenga en movimiento» y «la historia adquiere impulso»<sup>73</sup>. Así, en los tres días de la *Soledad I* y en los dos de la *II*, Góngora hace que el peregrino conozca, por orden cronológico: al cabrero, a los invitados a la boda, al anciano mercader (político serrano), al viejo isleño y a los dos pescadores enamorados de sus hijas y turna sus discursos y cantos regularmente. Además, como en las películas, intercala las imágenes de esos encuentros para integrar las perspectivas de otros personajes<sup>74</sup>, intensificar el dinamismo, hacer avanzar la trama, caracterizar a los personajes e informarnos sobre ellos y mostrar de forma vívida y directa las vivencias del peregrino.

Otro procedimiento es la rima ininterrumpida de las silvas<sup>75</sup>, cuya función para Jammes es «introducir una especie de trabazón armónica —no lógica— entre las frases que se suceden: cuando ya se ha pasado a una imagen nueva, el lector percibe todavía, a través de la rima, la vibración de la frase precedente», que unas veces reúne en frases sucesivas, y otras aleja mediante amplios intervalos de versos para crear una «polifonía rica y compleja que exige para ser percibida, atención y silencio — el silencio de la soledad»<sup>76</sup>. Diríamos: como en el visionado de una película. Pero, a nuestro modo de ver, Góngora con la rima no solo hilvana las imágenes, sino que también proporciona continuidad a su historia para que el receptor la perciba como una película y la dota de musicalidad, como hace el cine con la banda sonora.

Pero si cabe aún más elocuente es su captación de imágenes de los sonidos propios de los ambientes por los que pasa el peregrino: flautas de pan, gaitas, salterios, zampoñas, trompas, ruido de batidas, ladridos de canes, cantos, cohetes, relinchos de caballos, gritos y aleteos de aves..., sonidos todos de la *diégesis* (pues forman parte de las escenas) con los que, como en un filme, logra que oigamos lo

69. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 439.

70. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 445.

71. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, 1994, p. 529.

72. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, 1994, p. 565.

73. Seger, 1991, p. 46.

74. Verstraten (2009, pp. 96-124) resalta los rendimientos expresivos que se logran con estos cambios de enfoque.

75. Salvo en las tres composiciones estróficas independientes: el himeneo en la *Soledad I* (vv. 767-844) y el lamento del peregrino de su naufragio (vv. 116-171) y el canto de los pescadores enamorados (vv. 542-611) en la *Soledad II*.

76. Jammes, en su ed. de *Soledades*, 1994, p. 157.

mismo que los personajes para que empaticemos con sus emociones. Es lo que se denomina *auricularización interna*<sup>77</sup> en el relato cinematográfico. Veámoslo en esta triple imagen:

De trompa militar no, o destemplado  
son de cajas fue el sueño interrumpido,  
de *can* sí, embravecido  
contra la *seca hoja*  
que el viento repeló a alguna coscoja.  
Durmió, y recuerda al fin, cuando las aves  
(*esquilas* dulces sonora pluma)  
señas dieron suaves (I, vv. 171-178)<sup>78</sup>.

En estos pasajes, la audición es más importante que la visión, pues lo que el peregrino oye le influye en lo que ve<sup>79</sup> y esto se traspasa al receptor. Con este recurso, Góngora maneja su interpretación, igual que el director de cine la de sus espectadores. De ahí que Verstraten hable de la fuerza narrativa del sonido<sup>80</sup>.

Asimismo, Góngora nos facilita la percepción visual del tiempo con frecuentes delimitaciones temporales (estación florida, Aurora, crepúsculos, Alba, salidas y puestas de Sol, horas, días, noches...), muchas veces, como en el cine, a través de efectos de luz<sup>81</sup>, que en ocasiones son simbólicos (como el sol que magnifica el castillo del final para simbolizar el poder de la Corte). También, emplea deixis temporales: adverbios actualizadores como *ahora* y *hoy*, de simultaneidad, *mientras*, de permanencia, *siempre*, de posterioridad, *luego* u otros como *cuando* o *ya* [no distributivo] con diversos valores, lo que sería largo ejemplificar. He aquí una muestra:

No bien pues de su *luz* los horizontes,  
que hacían desigual, confusamente,  
montes de agua y piélagos de montes,  
*desdorados* los siente,  
*cuando*, entregado el mísero extranjero  
en lo que ya del mar redimió fiero,  
entre espinas *crepúsculos* pisando (I, vv. 42-48)<sup>82</sup>.

Finalmente, aunque Góngora mantiene la continuidad temporal entre sus dos *Soledades*, a veces, como en el cine, interrumpe esta linealidad con *analepsis*<sup>83</sup>, retrocesos al pasado, para proveer de interés dramático a su historia y ayu-

77. Gaudreault y Jost, 1995, p. 148.

78. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 235.

79. Verstraten (2009, p. 147) recuerda que Michel Chion, el teórico principal del sonido en el cine, acuñó el término 'audiovisión' para esta percepción específica que funciona en las películas en la que lo oído contamina lo visto, y viceversa.

80. Verstraten, 2009, p. 146.

81. Verstraten (2009, pp. 72-73) subraya que la regulación de la luz en el cine depende del efecto que se desea conseguir en los encuadres y transiciones de una escena a otra.

82. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 207.

83. Genette, 1989, p. 82.

dar a la comprensión del estado actual de sus personajes: del político serrano (I, vv. 366-502)<sup>84</sup>, del peregrino (I, vv. 732-754 y II, vv. 116-171)<sup>85</sup> y del viejo pescador (II, vv. 388-511)<sup>86</sup> que son quienes evocan su pasado.

En definitiva, con los mecanismos formales aquí analizados, hemos querido mostrar cómo Góngora en sus *Soledades* se anticipa a la narrativa audiovisual del siglo xx a través de imágenes sucesivas que capta con objetividad y ritmo, igual que el cine. Hasta el momento, esta poética ha estado invisible y por ello, nuestro estudio razonado<sup>87</sup> ha valido la pena en tanto ha probado otra naturaleza de la imagen gongorina que ha pasado desapercibida y con la que es posible la comprensión de esta obra —y las de aquellas inspiradas en ella— desde otra ladera, la de un «Bárbaro observador (mas diligente)/ de [sus] inciertas formas» (II, vv. 407-708)<sup>88</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso, «Góngora y la literatura contemporánea», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, extra 2, 1931-1932, pp. 246-284 [edición electrónica en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008].

Blanco, Mercedes, «Mythologie et poétique dans les *Solitudes* de Góngora», en *Mythe et récit poétique*, ed. Véronique Gély-Ghédira, Clermont-Ferrand, Presse de l'Université de Clermont-Ferrand, 1998, pp. 49-64.

Blanco, Mercedes, «Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8, 2014, pp. 131-175.

Bodini, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.

Bonilla Cerezo, Rafael, «El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4)», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, 2020, pp. 271-324.

Cancelliere, Enrica, *Góngora. Itinerarios de la visión*, trad. española Rafael Bonilla y Linda Garosi, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006.

Carreira, Antonio, «El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías», en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 121-159.

Castellví, Luis, «Ekphrasis Meets Teichoscopy: the Panoramic Landscape in Góngora's *Soledad primera*», *Hispanic Research Journal*, 17.6, 2016, pp. 473-488.

84. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 271-299.

85. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 345-349 y 437-445.

86. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, pp. 475-491.

87. Lorca afirma de la obra de Góngora: «Es un problema de comprensión. A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo. Góngora no viene a buscarnos como otros poetas para ponernos melancólicos, sino que hay que perseguirlo razonablemente» (García Lorca, 1997b, p. 1311).

88. Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, p. 479.

- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Cruz Casado, Antonio, «Hacia un nuevo enfoque de las *Soledades* de Góngora: los modelos narrativos», *Revista de Literatura*, 52, 103, 1990, pp. 67-100.
- Diego, Gerardo, *La estela de Góngora*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003.
- Doménech, Ricardo, «Una reflexión sobre el objetivismo», *Ínsula*, 180, 1961, p. 6.
- Ferguson, William, «Visión y movimiento en las "*Soledades*" de Góngora», *Hispanófila*, 86, 1986, pp. 15-18.
- Fernández de Córdoba, Francisco, «Parecer acerca de las "*Soledades*" a instancia de su autor» [1614], en Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, vol. 2, pp. 493-513.
- Fernández de Córdoba, Francisco, Abad de Rute, *Examen del «Antídoto»* [1617], en *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, ed. Miguel Artigas, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1925, pp. 400-467.
- García Lorca, Federico, «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *Obras completas*, vol. 3, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997a, pp. 57-66.
- García Lorca, Federico, «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *Obras completas*, vol. 3, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997b, pp. 1306-1322.
- Gaudreault, André, y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gómez Parra, Sergio, «El conductismo en la novela española contemporánea», *Reseña*, 36, 1970, pp. 323-333.
- Góngora, Luis de, «Carta en respuesta de la que le escribieron. La batalla», en *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 895-897.
- Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Jammes, Robert, «Retrogongorisme», *Criticón*, 1, 1978, pp. 1-82.
- Jammes, Robert, «"Vulgo lascivo erraba": un pasaje difícil de las "*Soledades*"», *Glosa*, 2, 1991, pp. 145-157.
- Jauss, Hans Robert, «La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura», en *La actual ciencia literaria alemana*, ed. Hans Ulrich Gumbrecht et al., Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.

- Lara Garrido, José, «Un nuevo encuadre de las *Soledades*. Esbozo de relectura desde la *economica* renacentista», *Calíope*, 9.2, 2003, pp. 5-34.
- Lida de Malkiel, Rosa de, «El hilo narrativo de las *Soledades*», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 241-251.
- Luján Atienza, Ángel, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco, 2005.
- Molho, Maurice, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.
- Nemser, Daniel, «(Re)producing Empire: Góngora's *Soledades*, Productive Space, and the Reversal of Spanish Decline», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85.5, 2008, pp. 639-658.
- Osuna Cabezas, María José, «La polémica gongorina: estado de la cuestión y tareas pendientes», en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 417-453.
- Padrón, Ricardo, «Against Apollo: Góngora's *Soledad primera* and the Mapping of Empire», *Modern Language Quarterly*, 68.3, 2007, pp. 363-393.
- Poggi, Giulia, «Las *Soledades*: una silva de figuras», en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 281-300.
- Romanos, Melchora, «La soledad confusa de la selva de los comentaristas gongorinos», en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 365-385.
- Roses Lozano, Joaquín, «La *descriptio* diacrónica en las *Soledades*», en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 215-233.
- Sanz Villanueva, Santos, «El conductismo en la novela española reciente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-264, 1972, pp. 593-603.
- Scuderi, María, «Reflexiones estéticas sobre la novela objetiva», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 165, 1963, pp. 502-508.
- Seeger, Linda, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp, 1991.
- Sontag, Susan, «La estética del silencio», en *Estilos radicales. Ensayos*, Barcelona, Muchnick Editores, 1985, pp. 11-43.
- Tandy, Lucy, *Ernesto Giménez Caballero y la «Gaceta literaria» (o la generación del 27)*, Madrid, Turner, 1977.
- Tomás Cabot, José, «La narración behaviorista», *Índice*, 147, marzo de 1961, pp. 8-9.
- Verstraten, Peter, *Film Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

- Vilanova, Antonio, «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual», en AA. VV., *Prosa novelesca actual*, 1, Madrid, UIMP, 1968, pp. 135-168.
- Vilanova, Antonio, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 410-455.
- Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
- Vivó Capdevilla, Emilio Pedro, «El peregrino entre el itinerario y la cuadrícula: espacio abstracto y sujeto moderno en las *Soledades* de Luis de Góngora», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8.2, 2020, pp. 855-874.