

# El neogongorismo vanguardista de *El pez y la manzana*, de Ricardo E. Molinari

## *The Avant-Garde Neogongorism of El pez y la manzana*, by Ricardo E. Molinari

---

MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO

Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad  
Universitat de les Illes Balears  
Cra. de Valldemossa, km. 7,5  
Palma de Mallorca (Illes Balears), 07122  
maria-cecilia.ferreira@uib.es  
<https://orcid.org/0000-0003-0850-6615>

RECIBIDO: 30 DE ENERO DE 2021  
ACEPTADO: 7 DE MAYO DE 2021

**Resumen:** El propósito de este trabajo es estudiar en qué medida y de qué manera Ricardo E. Molinari lleva a cabo una fusión de componentes gongorinos y vanguardistas en *El pez y la manzana* (1929), en especial, respecto al uso de algunos temas y motivos, como así también de la lengua y las técnicas literarias. Se destaca la originalidad del poemario, que no es una copia exacta del estilo de Góngora, aunque propicie un texto con un claro efecto evocador. Molinari crea un peculiar y nuevo estilo gongorino, con voz propia, incorporando el irracionalismo poético afín a las vanguardias. Esta labor la realiza al mismo tiempo que los poetas españoles que cultivaron el ultraísmo y el surrealismo, y a los que conoció en persona mucho después de haber publicado el poemario, en su estancia ya en los años 30 en España.

**Palabras clave:** Molinari. Pervivencia de Góngora. Poesía de vanguardia.

**Abstract:** The purpose of this paper is to study to what extent and in what way Ricardo E. Molinari carries out a fusion of Gongorine and Avant-garde components in *El pez y la manzana* (1929), especially regarding the use of some themes and motifs, as well as language and literary techniques. The originality of the poem is highlighted, which is not an exact copy of Góngora's style, although it has a strong evocative effect. Molinari creates a peculiar and new Gongorine style, with a voice of his own, incorporating a poetic irrationalism akin to the Avant-garde. This work is contemporary to the Spanish poets who cultivated Ultraism and Surrealism, whom he met personally, after having published *El pez y la manzana*, during his stay in the 30's in Spain.

**Keywords:** Molinari. Survival of Góngora. Avant-garde poetry.

## LA ESTRUCTURA EXTERNA DEL POEMARIO

La crítica hispanoamericana ha señalado la admiración que la vanguardia de Hispanoamérica sintió por Góngora; incluso se ha referido al mayor apasionamiento de esa fascinación, argumentando una semejante naturaleza en la sensibilidad del mundo poético en que la exuberancia en el lenguaje, entre otras características, sería común. Un ejemplo de ello fue:

el del periódico *Martín Fierro*, el más espectacular de nuestro vanguardismo, y que, ya en su época declinante, considera necesario dedicar un número de celebración a Góngora (véase año IV, n° 41, 28 de mayo de 1927). Figuran allí celebraciones de J. L. Borges, Ricardo E. Molinari —que ya, en un número anterior, había publicado otro homenaje—, Pedro Henríquez Ureña, Roberto Godel, Arturo Marasso y una selección de sonetos de Góngora. (Carilla 1961a, 257)

La oscuridad de su poesía, unida al gusto de yuxtaponer o asociar realidades disímiles, lo acercaba a las nuevas propuestas. Asimismo, en otro estudio se consideraba que «la vida del gongorismo en Hispanoamérica [...] sobrepasa considerablemente la del gongorismo en España» (Carilla 1961b, 112). Prueba de ello es la larga lista de poetas que desde Rubén Darío hasta José Lezama Lima reivindicaban y homenajean la figura de don Luis, a veces, recibiendo una clara y constatable influencia. Entre estos últimos, el crítico destaca al escritor Jorge Carrera Andrade y a Ricardo E. Molinari.

En 1929 salió a la luz *El pez y la manzana*,<sup>1</sup> poemario compuesto por veinticuatro octavillas en octosílabos sin rima, en cuyo índice, situado al final, se indicaba una división en estancias —el término parece ser utilizado como sinó-

1. Además, después de la portada, la página de la izquierda contiene un listado de dos obras del autor, *El imaginero* de 1927 y *Panegírico*, sin fecha. La siguiente página reproduce el nombre del autor, el título y una indicación «Con un retrato del autor y dibujos de Norah Borges» y al pie de la página la colección «Cuadernos del Plata», que dirigía Alfonso Reyes. En la siguiente página se precisa que «se han impreso treinta ejemplares en papel Auvergne [...]», debajo hay dibujado un escudo y al lado la firma de Molinari y el *copyright* de la editorial Proa, cuyo director gerente era Evar Méndez. Luego, página en blanco y otra con dibujo de Norah Borges del autor, que firma abajo. En la siguiente, el nombre del autor, el título del libro, debajo un dibujo de una manzana y un pez y «Buenos Aires, Año MCMXXIX». Otra página en blanco y, en la próxima, de nuevo se reproduce el título, bajo él figura la fecha 1927. Otra en blanco y en la posterior, «A D. Luis de Góngora». Otra en blanco y la siguiente con una cita: «Consuelo dulce el clavel» Góngora. Otra en blanco y el inicio de la «Epístola al poeta D. Arturo Marasso, profesor de composición, &c.», de Molinari, que ocupa de la página 17 a la 20. En la 21 empieza el poema. Antes del índice final, se halla una cita del poeta español del XVII, Bocángel: «En muda soledad vive la rosa» y debajo un fragmento de puño y letra firmado por M, es decir, Molinari, de agradecimientos y devoción por Góngora.

nimo de estrofa en general, pero no como «la estrofa de endecasílabos y heptasílabos [...] sin orden predeterminado en su distribución, y rimado en consonante» (Domínguez 1985, 66)–. De todo el formato explícito en la nota 1, a pie de página, se evidencia la intención de homenajear al autor de las *Soleidades*, siguiendo con el entusiasmo suscitado por el Grupo del 27 –no en balde se califica como «el libro más gongorino de Molinari» (Cincotta 1992, 30)–, con la implicación de una figura como la pintora Norah Borges, casada con Guillermo de Torre, no solo conocido como crítico literario, sino también por su aportación poética al ultraísmo. Sin embargo, se afirma que Molinari «en ningún momento intenta imitarlo» (Cincotta 1992, 62). Por tanto, cabe considerar el poemario como una adaptación de tan solo algunos rasgos gongorinos a las nuevas fórmulas técnicas que, en su mayoría, se originaron con la vanguardia. No de otra forma operaron en general los poetas españoles de la vanguardia, adaptando, lógicamente, la impronta de don Luis a su estilo.

Según se deduce del índice, el poemario se divide en seis partes, así tituladas por el autor: 1.<sup>a</sup> «POESÍA (Prólogo)», que comprende las tres primeras estrofas. 2.<sup>a</sup> «EL MAR Y LAS SIRENAS (Fábula)», de la cuarta a la séptima estrofa, inclusive. 3.<sup>a</sup> «LA TIERRA. AMOR DE PINO, PAN Y BOREAS (Fábula)», de la octava a la undécima octavilla. 4.<sup>a</sup> «LA VIDA (Tema)», de la duodécima a la decimoquinta estrofa. 5.<sup>a</sup> «LA MUERTE (Tema)», de la decimosexta a la decimoctava. 6.<sup>a</sup> «EL TIEMPO EN EL MAR, EN LA TIERRA Y EN LAS COSAS BREVES», que contiene de la decimonovena a la vigesimocuarta estrofa. Con el índice y lo que ello supone, la separación de las estrofas bajo un epígrafe, Molinari señala la estructura del extenso poema: un prólogo, dos partes referidas a la fábula, dos partes más relacionadas con los temas, y una parte final sin clasificación o indicación más precisa.

Se ha escrito respecto a *El pez y la manzana* que:

El tema del poema es la poesía, y el poeta traza círculos verbales en torno de ella para que baile. El hermetismo de las imágenes, por otra parte, desplaza toda la atención hacia el sonido. Este baile, este girar festivo de la voz sobre sí misma, es el que llamo el elemento orgiástico en la obra de Molinari. Un frenesí litúrgico donde el lenguaje recupera sus poderes verdaderos: no la comunicación de mensajes o informaciones, sino la participación en la realidad metalingüística aludida en el poema. (Herrera 1988, 26)

A menudo la crítica describe a Molinari como un poeta difícil, hermético, adjetivos que también se aplicaron a Góngora. Ferro asume las palabras de otro estudioso: «José González Carbalho [...] al hablar de la dificultad para enten-

der el significado de muchos poemas de Molinari, insinuó que no era necesario descifrarlos pues el poeta creaba atmósferas por las que el lector penetraba en el conocimiento» (1964, 360). Este último punto puede considerarse una diferencia esencial respecto a los poemas mayores de Góngora, los cuales, detrás de una capa solo en apariencia onírica<sup>2</sup> –debido, entre otras cuestiones, a la acumulación de fórmulas culteranas y conceptistas, metáforas atrevidas, hipérbolos, metonimias, perífrasis, etc.–, esconden y exigen su explicación racional, lo que les otorga un cierto aire de acertijo o jeroglífico. Por el contrario, la poesía del argentino abunda en imágenes oníricas que mantienen su enigma y poder de sugestión y no necesitan ser descifradas, aunque siempre se pueda realizar alguna aproximación hermenéutica. A partir de ello, Molinari emplea tanto palabras clave como símbolos para expresar sus sentimientos y así lo realiza en *El pez y la manzana*. En este sentido, se ha interpretado que «el pez es en la liturgia cristiana símbolo de Cristo, Dios hecho hombre. La manzana es símbolo de sabiduría mundana, la ciencia del bien y del mal. Molinari funde ambos símbolos en su fragua poética» (Cincotta 1992, 31).

Según Cirlot, «el pez es un ser psíquico, un movimiento penetrante dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconsciente» (1969, 372) y para Chevalier y Gheerbrandt, entre otras cosas, se asocia «al nacimiento o a la restauración cíclica» (1988, 823); mientras que la manzana, «como forma casi esférica, significa una totalidad. Es símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento» (Cirlot 1969, 309). También así la interpretan en su quinta entrada Chevalier y Gheerbrandt, pero antes se refieren a que supone el «conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad» (1988, 688). Asimismo, el título introduce un contrapunto necesario a lo largo del poemario: la simbiosis o fusión entre dos espacios disímiles, la tierra y el mar.

#### LA EPÍSTOLA A ARTURO MARASSO

El poeta escribe que su texto es un homenaje a don Luis de Góngora y que para realizarlo ha tenido que vencer al ocio. Ya apenas en el segundo párrafo hay deudas literarias con la forma gongorina: «Al fin he vencido al ocio –usur-

---

2. Según Mireya Robles, que comenta las afirmaciones de Walter Pabst, «Góngora “es antirrealista”, [...] aunque su arte tenga por base la realidad –habla de árboles, cabañas, rocas, valles, pájaros, hombres, etc.–, porque “no hay nadie que, a menos de ser en un sueño, haya pasado jamás por el mundo de Góngora”» (1976, 276), opiniones que también comparten los críticos Pedro Rocamora y José María de Cossío.

padas horas— si no en su totalidad, en parte» (Molinari 1929, 18). La forma yuxtapuesta del texto, como la disposición sintáctica, recuerda al poeta cordobés. Además, la afirmación «Yo he escrito este poema para descanso» (18) aleja a Molinari de cualquier pretensión didáctica, por consiguiente, el autor opta por una literatura cuya finalidad es el entretenimiento y el placer estético, «gozo» (19); sin duda, características que la poesía de don Luis atesoraba, lo que le valió la admiración de los poetas de las primeras décadas del siglo XX, obstinados en romper cualquier lazo con el realismo moralizante del siglo anterior. La referencia al «sueño» es otra de las claves de esta poesía basada en la imaginación y en la interiorización simbolista, alejada tanto del apunte descriptivo como del hilo o desarrollo argumental.

El cariz nuevo, vanguardista, del poema lo aleja del rasgo anecdótico de la fábula tradicional, de ahí que afirme tratar el tema mitológico muy superficialmente, sin ceñirse «a la atmósfera de la fábula» (20). De tal modo, solo algunos personajes como las sirenas están presentes en un ambiente que no deja de ser un *locus amoenus* de entidad onírica. En el final de la epístola escribe: «Yo vuelvo al sueño que es un prado, y al aire, codicioso como la muerte» (20). Así se inserta en la tradición que en la literatura española se inicia con Garcilaso, se extiende hasta Góngora y continúa en otros poetas de muy diversas maneras. La frase citada apunta ya tres elementos fundamentales, por una parte, el «sueño», constatable en el carácter irracional y simbólico de los versos; por otra, el «prado», el *locus amoenus*, expresado de forma ideal y mediante la yuxtaposición de imágenes; por último, la «muerte», que imprime una inquietud, una zozobra en ese espacio o paisaje idealizado.

#### LA PALABRA Y EL PAISAJE

En general el libro se caracteriza, en el ámbito morfológico, por «la abundancia de sustantivos sin artículo acompañados por adjetivos o participios, como también por la nominalización del verbo. Estas características no se repiten con frecuencia en sus obras posteriores» (Cincotta 1992, 31). Molinari se recrea, trabaja en la asociación de las palabras, teniendo presente su eufonía, su musicalidad y, lógicamente, su significación. No obstante, hay que destacar la singularidad del libro con respecto al resto de la producción poética del argentino, en que lo sustantivo es tan prioritario y el cuidado de la palabra llega a un extremado esteticismo. En el fondo subyace la consideración de que Góngora es fundamentalmente un poeta de la palabra, tal como lo entendie-

ron en su momento los escritores y estudiosos del 27, y desde esta perspectiva debe verse la admiración que Molinari sintió por él hasta proclamarlo «el mayor poeta de la lengua española» (1927, 318).

Por otra parte, si algún aspecto llama la atención o se percibe como central es todo el desarrollo paisajístico del poema, en el que se van combinando y repitiendo los elementos clásicos que componen el *locus amoenus*, pero con un nuevo tono a base de incorporar cierto irracionalismo poético. Lacau afirma que

su paisaje es un paisaje lírico; un mundo de cosas recreadas, nacidas muchas veces a nuevos destinos y nombres, que en el lenguaje poético del autor se anuncian y se repiten con un insistente leit-motiv de alegorías, símbolos, imágenes y visiones. (1953, 8)

Al poeta no le interesa la descripción mimética de la realidad, sino captar una atmósfera, su sentimiento íntimo del paisaje, que se ofrece de un modo melancólico a través de visiones fragmentadas. Con este fin, reduce la naturaleza a sus formas más puras y esenciales. La pincelada impresionista, inacabada y rápida de algunos versos, recuerda en cierta medida al *haiku*, aunque sin la inmediatez de su realismo.

En la expresión de ese *locus amoenus* de Molinari aparece un léxico propio del ámbito náutico, pero, asimismo, en menor medida, del campestre, términos que también se encuentran en don Luis, en las *Soledades* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

#### EL PRIMER PERIODO: POESÍA (PRÓLOGO)

La expresión poética del poemario se conforma mediante la fusión del idealizado paisaje con el mundo interior del poeta. A partir de ahí, «los símbolos en su poesía no corresponden a un orden preestablecido, sino que cada uno tiene su propia sugerencia» (Cincotta 1992, 81), aunque muchos hayan sido tomados de la tradición clásica e hispánica, por ejemplo, el laurel que aparece ya en la primera estrofa del texto.

En cierto sentido, Molinari, a lo largo del poema, utiliza palabras que, desde la perspectiva de la crítica literaria, definen la poesía de los poemas mayores de Góngora. Así, esa «rueda obscura / del laurel» (21) es una referencia a la poesía oscura de don Luis. La forma de la rueda, es decir, el círculo, representa la perfección en la creación literaria. De un modo similar, en las *So-*

*ledades*, la figura del círculo o esfera aparece representada en numerosas ocasiones, a menudo para ejemplificar la perfección o la belleza ora en la mujer, ora en la naturaleza: «la Esfera misma de los rayos bellos» (Góngora 1980, 107); «bien que haciendo círculos perfectos» (143), su «esfera lapidosa de luceros» (138). Al hilo de lo expuesto, Julio Arístides (1966) analiza la poesía de Molinari desde la presencia de círculos de transferencia mítica que suponen la presencia del yo en el universo.

El despliegue de octavillas blancas –que rompen con el arte mayor de los poemas del Góngora más culto y culterano y le dan esa nota rupturista, de vanguardia– acoge una idea anteriormente expresada en el prólogo: «Al fin he vencido al ocio» (18). Molinari acomete la tarea de escribir y así lo expresa en la primera estrofa: «Ociosa / pluma la que te distrae / de silencioso oído» (21). La asociación de vocablos opuestos: «silencioso oído», tan del gusto barroco, destaca la actitud introspectiva del poeta, atento a escuchar sus palabras mentales, de ahí ese adjetivo «silencioso» en referencia al sentido auditivo.

En esa angustia inicial que le mueve «a cantar la pena» (21), lo que recuerda más a Garcilaso que al cordobés, el poeta invita «a su nuevo mundo» (21), a la seducción de su paisaje interior, desnudo, elemental, envuelto en «desamparada atmósfera» (21), así prepara el *locus amoenus* que tanto uno como otro y tantos poetas han cultivado. A partir de aquí, las metáforas adquieren una gran complicación morfológica:

Desnuda vas como el pino  
delfín que es un pulcro héroe,  
músico atento en el aire,  
y en la desventura náutica  
piedra o espumosa orilla. (22)

El poeta califica a la poesía de «desnuda», es decir, libre de las imágenes rubendarinianas o de un decorativismo excesivo que tanto repudió «la nueva sensibilidad» en los poetas modernistas, en especial en Lugones. Luego procede a comparar la poesía con distintos elementos. La «–breve tabla– Delfín» que salva al naufrago en las *Soledades* (1980, 76) se convierte aquí en «el pino / delfín que es un pulcro héroe» (22). Los conceptos se van definiendo, encadenándose las metáforas: el pino es delfín y este, héroe y música, y luego piedra o espumosa orilla. En todo ello subyace el rasgo benéfico y melódico de la poesía, título del periodo, que es música en el aire y acaba por salvar al poeta de una supuesta tragedia existencial. Estos entrelazamientos de palabras for-

mando metáforas, cuyo elemento evocado apenas tiene una relación de semejanza con el concepto real, son propias de la vanguardia por ese carácter irracional, de imagen visionaria. En los tres últimos versos «nunca amistad tiznada / y ni siquiera, zozobra / para el niño navegante» (22), la iguala a un concepto abstracto, la amistad, en su caso, verdadera porque carece de mácula. Al mismo tiempo, aparece otra fórmula disimulada o cercana a las propias de Góngora, «no A y ni B», que constata que Molinari no copia exactamente su estilo, sino que lo modifica *a piacere* para otorgarle un sello propio, personal e innovador. Así, pues, «la desventura náutica» (22) del vate, aquí convertido en «niño navegante» (22) –lo que induce a pensar en la mirada ingenua, salvaje, que proponía André Breton– puede relacionarse especialmente con las *Soledades*, donde el naufrago es un peregrino de amor como había magistralmente estudiado Antonio Vilanova en 1952.

En la tercera estrofa se funden los elementos clásicos y del amor cortés con otros de rango vanguardista. La tendencia a la «muñequización» o cosificación, «la reina talada del ajedrez» (22), se combina con símbolos clásicos como la rosa, emblema de la belleza o del amor, el clavel, una de las flores preferidas de Góngora, o los círculos y las esferas, que indican, como ya se expuso, perfección. En estos versos, la imaginación del poeta exalta el papel de la poesía al identificarla con la pieza de ajedrez más poderosa del tablero, la reina o dama, llena de posibilidades. Por otro lado, la figura es obra artística (está «talada»), ha sido creada gracias a la imaginación y al trabajo manual del artesano, no es producto de fábrica lo que equipara, por analogía, la figura del poeta a la de un artesano laborioso.

#### EL SEGUNDO PERIODO: EL MAR Y LAS SIRENAS (FÁBULA)

En la cuarta estrofa, dos términos que suelen definir la poesía de Góngora se emplean con un sentido negativo, ya que señalan el costado perverso y perjudicial del fruto de la tentación, cuyo significado remite, asimismo, a las sirenas; de ahí el trasvase del edén terrestre al marítimo, casi sin transición, con la aparición además de una serpiente acuática:

AGRIA obscuridad, hermética  
sombra la de la manzana,  
que en huertos de hojas espera  
verdes playas. Dividido  
mar en deleitosas islas

con sierpes marineras  
 que cuidan plantas de flores  
 lucentes, en altas márgenes. (23)

La poesía de don Luis también ideó algunos *loca amoena*, tan propios de la tradición clásica desde Virgilio y sus *Bucólicas* hasta llegar a Garcilaso. Aquí, Molinari puebla ese lugar paradisíaco con presencias nuevas. Es un trazo peculiar del tópico donde prevalece lo marino, al igual que a lo largo del poema, y una palabra clave de índole tradicional para definir ese espacio, «deleitosas». Así, la presencia de las sirenas en los versos siguientes es una pequeña alteración de las figuras que suelen estar en los amenos prados, las ninfas. Luego todo resulta muy gongorino pues parece que la sirena está en tierra y encima de un muro que da a la mar, creando la espuma gracias al golpeo de las ondas. Los vocablos «cano», «ondas», «espuma», «sonoro», etc., ofrecen la imagen marina de base gongorina, a su vez sustentada mediante metonimias, «remos», «voces», «almas». Asimismo, se produce un solapamiento de las referencias clásicas. Así, por ejemplo, el laberinto de Creta, construido para el Minotauro, se convierte aquí en una estructura sumergida, «de escamas», ahora habitado por las voces hipnóticas de las sirenas que «atraen almas y peces». Esta suerte de fusión entre un espacio marítimo y otro terrestre la encontramos también en algunos versos de Góngora: «laberinto nudoso de marino / Dédalo, si de leño no, de lino» (1980, 124), donde destaca esa construcción del laberinto ahora en referencia a las redes de lino del pescador; pero también en estos otros «montes de agua y piélagos de monte» (77); «Sirenas de los montes su concontento» (98); «[...] y de un rubio mar de espigas» (110).

En la siguiente octavilla, VI, persiste la clara deuda con don Luis:

Cautiva selva de ansioso  
 lino, festejada nieve  
 ayer, en amantes árboles;  
 veleras naves, abetos  
 de callada lengua en golfos  
 –ríos de pluma, ocioso  
 mar– hoy en distinto prado,  
 rocas y paños de arena. (24)

La selva era fatigada en el *Polifemo* y el «volante lino», metonimia, era la vela para Góngora en el soneto «A la toma de Larache». A lo largo del texto continúa ese contrapunto mar/tierra, antes mencionado: «veleras naves, abetos /

de callada lengua en golfos / ríos de pluma, ocioso / mar...». Hay bastantes términos que refieren árboles, ubicados en un tiempo pretérito, «ayer», y en un espacio virgen, ideal, «la selva», donde también hay sitio para el amor, ya que algunos adoptan pose de «amantes». Estas plantas adquieren una vida más dinámica cuando transmutan en naves y se dirigen a surcar las aguas; pero, luego, el poeta se refiere al presente, al «hoy», para decir que su aventura acaba en un prado muy distinto: «rocas y paños de arena», lo que sugiere un destino último, de abandono, para aquellas embarcaciones. Parecería el periplo vital de una persona, «Molinari sufre intensamente la vida del árbol. [...] En el árbol ve al hombre y ve a Dios» (Cincotta 1992, 38). No debe perderse de vista la importancia que en la poesía del argentino adopta el concepto del tiempo; así, el «ayer», del tercer verso de la estrofa, se contrapone al «hoy», en el séptimo, para indicar una carencia, un empeoramiento de las condiciones.

En la séptima octavilla, es evidente la ensambladura de componentes clásicos y vanguardistas. Además de identificarse con el concepto del tiempo, el viento, en Molinari, tiene una psicología, es un ser aparte, está dotado de movimiento y de una expresividad especial, «grita y duele, se queja y pasa. Es violento y vibrante, dulce y melancólico» (Cincotta 1992, 161). De ahí, esos dos primeros versos: «oculto mundo en ofrecidos / vientos; heredada sombra». El viento expresa, en su particular lenguaje, el relato del hombre, recita «la hoja / de la fábula» (24), ante un mar en calma, vacío, «espejo ya en soledades / si no en navíos y peces» (24), versos que imitan la fórmula gongorina («A si no B»)<sup>3</sup>. El añadir adjetivos a determinados sustantivos con un sello irracional es recurso vanguardista: «ofrecidos vientos», «heredada sombra», «olvidado oído»; sin embargo, el término «soledades» parece remitirnos a don Luis, por razones obvias, y, en Molinari, tiene que ver con la incomunicación (Ferro 1964, 362). Así, pues, la atmósfera marina que se despliega en este periodo de tres estrofas, cerrado con «redes y espumas», puede relacionarse con los poemas mayores de Góngora.

### EL TERCER PERIODO: LA TIERRA. AMOR DE PINO, PAN Y BÓREAS (FÁBULA)

En el tercer periodo, el poeta se dedica a la fábula de Pan, Bóreas y Pitis. Según la mitología griega, Pitis era una

3. Véase respecto a la fórmula estilística, Alonso 1967, 1: 156.

encantadora ninfa amada al mismo tiempo por el dios Pan y el viento Boreas. Este, ofendido porque la diosa había preferido a Pan, con un soplo de viento hizo que se estrellase contra una roca. Gea, conmovida por la suerte injusta de Pitis, la transformó en el árbol del pino. (Sechi 2007, 219)

Molinari selecciona del relato tan solo unos pocos elementos para crear un ambiente enigmático, sugeridor, liberado de toda anécdota. Si en las tres primeras estrofas domina el paisaje campestre, en la última de nuevo prevalece lo marino.

La tierra está descrita en la estrofa VIII sin ningún verbo en forma personal. Este dominio de lo sustantivo es mayoritario a lo largo del poemario. Así, por ejemplo, en los tres primeros versos aparecen «hojas», «pinos» y «puentes de animada música» (el sonido de las ramas al ser agitadas por el viento). Al igual que en la fábula, el viento (Bóreas) adopta aquí una entidad negativa, hostil, de ahí los adjetivos «codicioso», «armado», «quejoso». Por otro lado, las «piedras» son para Lacau «fragmentos de muerta vida, el cuerpo despojado de su trémula blandura» (1953, 10) y ello se encuentra en «perdida noche», donde se produce un «armado viento en rizado / monte». Ese viento es para Ferro «una idea de tiempo en transcurso sobre la culminación de las cosas arrasables por la muerte» (1964, 362). Así, pinos, viento, noche y piedras adquieren un sentido simbólico coherente para recrear la atmósfera elegíaca de la fábula a base de relacionar estos pocos elementos de la naturaleza.

Los tres últimos versos de la estrofa —«Resplandor en llamas / y en las ofendidas ondas, / de plumas, nevada muerte» (27)— podrían sugerir distintas interpretaciones, tales como el ocaso y la salida posterior de la luna, sin embargo, no puede evitarse el recuerdo del final de la «Soledad Primera»: «bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor campo de pluma» (120). Afirma Beverley, en el pie a final de página, que «la rima “pluma-espuma”, muy repetida en el poema, constituye un emblema lingüístico para Venus» (Góngora 1980, 76), no en balde, las aves que tiran de su carroza son los cisnes y las palomas, y su hijo, Cupido, es un niño alado. Las plumas, para Lacau (1953, 10) en Molinari, son «dulce carne voluptuosa, rosada y tibia», lo cual se relaciona con el amor, y luego se asocia a «nevada muerte». Así, Molinari concede una nota luctuosa, colmada de tristeza y lamentación, a la propuesta cuasi cómica gongorina. Ello coincide con una afirmación de Cincotta cuando expresa que «su poesía nace del mismo sentimiento e idea de la muerte. Por eso nos llega con pesimismo y nostalgia» (1992, 146). Por otro lado, la asimilación del amor a la muerte es rasgo vanguardista y surrealista si no muy común, evi-

dente en la poesía de Vicente Aleixandre, por ejemplo, en *Espadas como labios* (1932) y en el poemario significativamente titulado *La destrucción o el amor* (1935), ambos posteriores a *El pez y la manzana*.

Las mismas pautas sigue la octavilla IX. Además de las repetidas palabras y símbolos de raíz gongorina, se desarrolla una sintaxis a base de frases yuxtapuestas que trae a la memoria las maneras de don Luis; así, entre otras, el uso de los guiones supone la supresión de nexos y causa esa idea de *collage*. Asimismo, hay un paralelismo entre las estrofas VIII y IX, en sus versos finales: «de plumas, nevada muerte», «de arena, distinto sueño». Esta forma de cerrar la estrofa en dos miembros, aunque desiguales en sílabas (3 + 5), recuerda a los bimembres perfectos y característicos de Góngora. En el fragmento se percibe un nuevo lenguaje procedente de don Luis, donde se incrustan las pinceladas vanguardistas, por ejemplo, en la metáfora «el ánima, breve mundo», o en el sintagma «quejoso viento», que evoca los celos o lamentaciones del enamorado Bóreas. También los «campos de arena, distinto sueño» tienen ese doble componente, tradición y originalidad. Los campos evocan lo gongorino; el sueño, la vanguardia, tan onírica y deudora de las interpretaciones psicoanalíticas. Así, se conforma el neogongorismo vanguardista.

En la estrofa X sigue la construcción sintáctica yuxtapuesta y se reitera un uso habitual en Góngora, la preposición «en» más un sintagma nominal: «en / dócil seno», «en hojas», «en flores», «en galeras». Asimismo, aparece el contrapunto vida/muerte, tan del estilo barroco: «enseñada muerte en dócil / seno» (28). Las imágenes siguientes expresan nuevos pesares y ausencias: «Herida sombra, en hojas, / si ya en flores destruido / paso» (28). De la imagen orgiástica inicial, «—Si baila, ruedas de frutos—» (28), que sugiere un ambiente festivo y la alegría de vivir, se pasa a un borrado o silenciamiento de los elementos. Con el mismo poder de sugerencia, en los dos últimos versos se repite el tratamiento temporal antes comentado, la oposición entre el ayer, poblado por figuras, y el hoy, deshabitado y vacío: «Ayer en galeras, árboles; / hoy, atento llano y médano». Esta carencia ha sido vista por Gabriela Susana Puente como una proyección «de la necesidad de ser otro» (1984, 49).

La octavilla XI, entre paréntesis, recurso habitual en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, vuelve al ámbito marino: «Fuentes», «agua», «escama», «ríos», «mar», «ondas», etc. «Ríos» y «nubes», para Ferro (1964, 363), en Molinari son «el destino que huye sin que hagamos más que contemplarlo». Aquí parece, más bien, referirse al ciclo hidrológico, a la condensación en ese «preso / mar, si en erizadas ondas, / teje nubes / [...] / lamenta, ordenada nieve» (28).

En la crítica molinariana apenas hay referencias a la nieve y al hielo. En *El pez y la manzana* el hielo aparece en algunas ocasiones acompañado de los adjetivos «distante» y «vigilante», que expresan sensación de insensibilidad y desconfianza, respectivamente; también se forma la metáfora «manzana de hielo» en la octavilla XXI con clara significación peyorativa según lo que sigue, lo cual ya se verá en su momento. Por otra parte, la nieve suele estar acompañada de adjetivos similares como «ordenada» y «atenta», lo que sugiere el rasgo rígido y expectante de la nieve, asimilada frecuentemente a la muerte, así dirá la «nevada muerte» en VIII, cerrando la estrofa. Para Cirlot, la nieve «contrapuesta al cielo forma un eje blanco-azul o azul-blanco (en su descenso) que tiene un evidente carácter místico, hierogámico» (1969, 336), todo ello concuerda con la poética de Molinari, tendente a espiritualizar el paisaje y a plasmar sus resonancias cósmicas.

#### EL CUARTO PERIODO: LA VIDA (TEMA)

Este periodo se compone de cuatro octavillas. El inicio con el vocablo «¡Palmas!» es significativo pues es el «emblema clásico de la fecundidad y de la victoria» (Cirlot 1969, 365). Con ello comienza el periodo que Molinari definió como «La vida». Los símbolos a partir de aquí se irán repitiendo con ligeras variantes.

Desde el punto de vista formal, hay diversos elementos gongorinos. La fórmula «A si B, C» no es más que una variante de las utilizadas por don Luis: «Cierzo verde (A) si rompe / espumas (si B), distante hielo (C)». El color dominante es el verde, implícito o explícito en los sucesivos elementos que se mencionan: «Palmas», «selva», «Cierzo verde», «bosque». Todo el conjunto paisajístico expresa vitalidad y optimismo, más aún si es contemplado desde la distancia por un marino, el «navegante espada». Al final, el poeta rompe este cuadro vital con una reflexión trágica, sorprendente, llena de melancolía, «después de haber creado / esa eternidad cuidada, / en la codiciosa muerte» (29). Lo barroco y culterano ahora se nutren no solo de los aspectos formales sino también de una consideración existencial, no en balde lo temporal, a pequeñas dosis, está presente a lo largo del poemario y en toda la poesía de Molinari. Así, pues, no es de extrañar que asimile los momentos de plenitud a una sensación falsa, engañosa, típicamente barroca, que entronca con los tópicos literarios y renueva el estilo gongorino.

La estrofa XIII tiene un fuerte componente temporal y su inicio, con un matiz sentencioso, apunta a lo afirmado: «Los días aún son mayores / que la

esperanza». Con ello continúa el tono de la octavilla anterior. Así, la luz –siempre término positivo– puede sentirse «amenazada / [...] si se da a los vientos» (29), es decir, al tiempo. Por tanto, mediante algunos vocablos como «rehusado» y «áspero» se apunta a una cierta negatividad, pero la base del fragmento es lo temporal: el día y la tarde, el transcurso del tiempo, la vida.

En la octavilla XIV sigue la vida con sus manifestaciones, así el «goce», el placer musical, la «prudente / niebla» que convoca «la vihuela», espacio para el sueño y la imaginación, y una imagen de marcado sello surrealista: la mano que sobrevuela por encima de su llama, el deseo erótico, alejando la idea de la muerte:

Diestra mano

–flor– la que sobre su llama  
vuela, si al lejano término  
convida a olvidar su linde  
cano, en peregrino ruedo. (30)

Llama la atención que en un poemario tan surrealista se produzcan ciertas estructuras paralelas, concesión sin duda a la elaboración barroca y gongorina. Así, entre la XIV y la XV, en la primera parte de ambas estrofas hay términos de una y otra paralelos: «goce»-«dicha», «niebla»-«nieve», «bosque»-«árboles», «herido»-«pena», «se conforma»-«obedeciendo».

Como ya ha ocurrido en otras estrofas, en la XV, donde sorprende el amplio paréntesis que ocupa la mayor parte de ella, no hay ningún verbo en forma personal, lo que de nuevo muestra la preferencia por los sustantivos y adjetivos, y por la imagen visual, tan presente en las *Soledades*. De esta suerte, se sucede una larga enumeración de conceptos que se entrelazan.

Transparente dicha, atenta  
nieve. (Diferente sombra  
entre árboles, deleitada  
pena, obedecido mundo.  
Humillada hoja en álamos  
y en laureles –vistoso  
mar– y en el perdido sueño,  
honra opaca y soledades...). (30)

La «transparente dicha» se identifica mediante una coma con la «atenta / nieve», es decir, con la muerte acechante, que queda definida entre paréntesis y

se resume en angustias, servilismos, sueños rotos, humillación, honra dudosa y soledad. Respecto a estos incisos, señala Cincotta que en Molinari

los paréntesis nos dan una apertura de asombro. Estas impresiones se hallan atenuadas por una especie de conciencia reveladora, la que a veces estremece al lector. [...] paréntesis y exclamaciones demuestran estados imprecisos, oscilantes entre el sueño y la nostalgia: lenguaje propicio para la contemplación de lo inasible. (1992, 31)

El uso de los paréntesis es, a menudo, para la manifestación de reflexiones morales o metafísicas del poeta. La aplicación irracional de los adjetivos marca ese carácter vanguardista: «Transparente dicha», «atenta nieve», «diferente sombra», «humillada hoja». En otros casos la calificación no es tan irracional y a veces tiene un sello de oposición, pues casi se produce un oxímoron, tan del agrado barroco: «deleitada pena», que acerca a la mente el primer verso de la *Égloga 1*, de Garcilaso: «El dulce lamentar de dos pastores». La estrofa se cierra con una palabra clave en la poesía de Molinari, «soledades» que, como ya se ha planteado, alude a la obra de don Luis y al tema de la incomunicación y el aislamiento.

#### EL QUINTO PERIODO: LA MUERTE (TEMA)

Tres estrofas (XVI, XVII y XVIII) que, según Molinari, versarían sobre el tema de la muerte. El verso inicial en XVI, «Detenido tiempo en flores» (33) puede ser una alusión a la muerte que contrasta con el siguiente sintagma, «espumoso fruto». A partir de ahí, la utilización de palabras propias del transcurrir de la existencia va creando la urdimbre simbólica, apropiada para tales consideraciones. La «ajena suerte» hace referencia al azar, que cambia los acontecimientos, para bien o para mal, y que no depende de uno e incide en el tópico barroco de la fortuna. A su vez se menciona la fruta de Perséfone, la granada, de simbología mortuoria en la mitología griega,<sup>4</sup> aquí mezclada con la tradición cristiana, pues se equipara al «ánima [...] que de entregarse, gozosa se hiera» (33), frase

4. En el *Diccionario Akal de Mitología* se recoge el mito griego de Perséfone: «Hija de Zeus y de Deméter, señora del Averno. Hades la raptó y la condujo a su reino. La madre, desesperada, la buscó durante largo tiempo» (Sechi 2007, 215). Ascálafo, «uno de los agentes de Hades. Testimonió contra Perséfone revelando que la diosa había arrancado una granada durante su estancia en el Hades impidiendo así su regreso a la tierra. Se le transformó en lechuza, ave de mal augurio» (34).

de sesgo espiritual, casi místico. Ello no ha de extrañar; Molinari en alguna ocasión reconoció leer asiduamente a los místicos españoles, entre los cuales sus preferidos eran san Juan de la Cruz y santa Teresa. En cualquier caso, lo fundamental, más que una interpretación minuciosa, es la creación de la atmósfera neogongorina y vanguardista, que se cierra con otras posibles alusiones a la muerte, esta vez, en un espacio muy concreto, físico: «Jardín de breve / sombra, oprimido prado» (33), posible paraje donde reposar al final.

La estrofa XVII se centra sobre un peculiar *locus amoenus* que se combina con algunas menciones al final de la vida. La isla «es un símbolo del aislamiento, de soledad y de muerte» (Cirlot 1969, 264). En la misma línea, «el curso mayor» y el río son el transcurso de la vida hacia la muerte o hacia un sitio mejor, celestial. Sin embargo, parece llegar a ese «gracioso cielo» a través de una «vereda de ángeles»; lo que constata el catolicismo del escritor y la creencia en el más allá. De ahí, esa «despojada tierra», donde todo parece gustosamente moderado y plácido: «templada voz» y «transparente goce». La octavilla termina con una palabra clave en estos espacios, «deleitoso» aplicado al «suelo», donde crecen «tréboles», emblemas de la Trinidad (460), y con un adverbio, «siempre», que indica la eternidad. No en balde, como apunta Bagué, «la relación entre el paisaje, el ciclo estacional y el paso inexorable del tiempo aparece también como motivo principal de algunas composiciones del Barroco» (2009, 71).

En la octavilla XVIII, los adjetivos describen un espacio que está concluyendo («hollada», «tempestuosa», «obscura», «fatigada», «caduco», «anciano») y que apunta al ámbito de la muerte. Nube y viento, símbolos ya vistos, se asocian al destino y al tiempo. La «corona tempestuosa» se dibuja y matiza en «la hollada nube», que asemeja una ofrenda floral, fúnebre. El paisaje se espiritualiza, sirve al poeta para hallar en él su resonancia mística, su sentido numinoso: «Caduco día: ejercicios / de alma en el anciano valle; / luciente espera» (34). Si «caduco» y «anciano» aluden a algo que termina, posiblemente la vida terrenal, la «luciente espera» significa un nuevo estado, sin embargo, el «hoy» acusa el «vigilante hielo», ya vista su significación negativa en el tercer periodo.

#### EL SEXTO PERIODO: EL TIEMPO EN EL MAR, EN LA TIERRA Y EN LAS COSAS BREVES

La estrofa XII empezaba igual, «¡Palmas!», signo de vida, pero ahora todo es mar en la octavilla XIX, un mar convulso, embravecido, que se confunde con el campo, quizás, a causa de las maderas rotas:

ligero campo entre piedras,  
 huerto de escamas y naves,  
 nunca espejo, movediza  
 entraña, salado espacio.  
 [...]  
 si delfines van quebrando  
 bosques, en tormentas de agua. (34)

Por otra parte, estas construcciones sintácticas («A, nunca B, C» y «si B, A») evocan las formaciones gongorinas.

La octavilla XX sigue la misma pauta, ahora ya pocos elementos nuevos y sorprendentes se presentan, casi son variantes sobre las estrofas anteriores, así, el naufragio se retrata en «álamos de perseguida / espuma pintan el agua» (35). El mundo marítimo que recuerda a los versos de Góngora, con vocablos tan evocadores como «espuma», «templado», «cano», «lino», «copioso», se cierra con un juego temporal –ya visto en otras estrofas– ahora entre el «ayer» y el «mañana», que entrevé una esperanza: «mañana, / amistad, copioso sueño».

Toda la octavilla XXI manifiesta una afectividad negativa: «culpa y sombra áspera», «quejoso bosque», «imprudente espejo», «delirante espera» (35), cuya culminación es la definición peyorativa de dos conceptos fundamentales en la poesía de Molinari: «vida –tiempo miserable–» y «el alma, sediento escollo». Parece como si la estrofa entera, que está ubicada toda ella entre paréntesis, acumulara la peor concepción del ser humano; ello entronca con un sentimiento pesimista, de desengaño, de clara filiación barroca. Por otra parte, el paréntesis, los guiones y la fórmula estilística, que es una variante respecto a las de don Luis («sí, A, B»), tienen un aspecto gongorino.

La XXII sigue pautas muy parecidas pues el paréntesis ocupa casi toda la estrofa. Se abre con una invitación al juego, invocando mediante diferentes metonimias la escritura y el arte («pluma», «pincel») y, finalmente, el «fértil sueño». De forma similar, aparece otra fórmula estilística: «lumbre, si no en engañada / voz» («A si no B»). El vocabulario sigue siendo deudor, en gran parte, de Góngora, al igual que los hipérbatos que no solo se encuentran en esta octavilla sino a lo largo de todo el poemario. La estrofa se cierra con una frase cargada de malos presagios, «Ceniza / entre plumas, cielo oscuro» (36), que recuerda el verso de *Soledades*, «mariposa en cenizas desatada» (79), de impronta petrarquista.

Si la octavilla I empezaba con la alusión al deseo de una «rueda obscura de laurel», en la XXIII, además de la palabra clave, «soledad», aparece una lapidaria «rueda de piedra» (36), formando así una metáfora al identificar el sus-

tantivo con el sintagma. Las piedras se relacionan con la soledad y la muerte (Lacau 1953, 10), sin embargo, ello se suaviza con la «suerte alegre» de esos primeros versos de la estrofa, en cuya segunda mitad aparece el estilo directo. El deseo del yo lírico, una vez más, está marcado por palabras clave de índole gongorina como «deleitada», que ahora se asocia al reino de las «sombras» y, también, por analogía, a los «campos de arena» que, de forma similar, cierran la octavilla VI («paños de arena») y aparecen de idéntica manera casi al final de la IX, convirtiéndose en un *leit-motiv* en el poemario.

La última estrofa presenta las marcas temporales tan habituales en Molinari. En el cuarto verso se refiere al «día» y termina con la «perdida tarde». Este tipo de contrarios temporales son frecuentes en la poesía del argentino.

Ya no ha de ser la palabra,  
vistosa escama, galera  
de espumas, la que describa  
el día. (Hoy en la empresa  
del ancla va la granada  
sobria en navegante espera.)  
Soledad, ocioso espacio;  
álamos, perdida tarde. (37)

En la parte central de la estrofa y entre paréntesis se constata el presente, el «hoy», con el poder sugeridor de la granada, que adquiere ingentes proporciones, como único tripulante de «la empresa del ancla». La situación de la granada, por otra parte, fruto «preñado», siniestro, es de «navegante espera», lo que causa cierta expectación o amenaza. Además, hay una referencia importante sobre el hecho de escribir: «Ya no ha de ser la palabra, / vistosa escama, galera / de espumas, la que describa / el día» (37). Es una manera de reafirmar la estética surrealista basada en el irracionalismo poético, por contraposición al ideario modernista centrado en lo decorativo y en el rasgo descriptivo. El ámbito vuelve a ser marino («escama», «espumas», «ancla», «navegante»). A pesar de la inquietud o temor que pueda convocar la granada, estos versos contienen una cierta nota de optimismo gracias al ancla que, según Cirlot, es «símbolo de salvación y esperanza» (1969, 75).

Cierra el poema con dos versos: «Soledad, ocioso espacio; / álamos, perdida tarde» (37), donde se enuncian casi todos los temas permanentes de su poesía: la soledad, el ocioso espacio, es decir, la naturaleza, el *locus amoenus* que ha descrito en el poemario, y la perdida tarde, que es una referencia al *tempus fugit*, constante en su poesía. Por lo demás, la muerte aquí está sugerida con la

presencia «sobria» de la granada que añade un acorde perturbador. Molinari sugiere más que describe; se halla más cerca de la insinuación y de la creación de una atmósfera por medio del simbolismo que no de una definición o descripción parnasiana. En su singular búsqueda literaria «Abundan los símbolos. Su poesía se instala en un clima de irrealidad, de fulguraciones oníricas con un contenido de tono elegíaco y un procurado estatismo» (Cincotta 1992, 28), para llevar el poema a su más pura desnudez, desprovisto de todo ornamento. Así, «mediante ese simbolismo consigue que las tonalidades clásicas adquieran una repentina modernidad» (Bagué 2009, 67).

#### CONCLUSIÓN: NEOGONGORISMO VANGUARDISTA

Molinari se suele asociar a muy diversos poetas, entre otros, desde Mallarmé al grupo español de 1927, como a los argentinos del 22, también a los clásicos españoles. Sin embargo, en *El pez y la manzana*, la huella de Góngora es la más importante junto, aunque en menor medida, a la de los otros clásicos españoles que hemos citado. La influencia del 27 es un tanto posterior, ya que su conocimiento de ellos fue a partir de los años 30 y la relación personal en 1933, cuando Molinari visita España y traba amistad con Lorca y otros poetas coetáneos, a los que probablemente había leído, pero aún no contaban estos, antes de 1929, año de publicación de *El pez y la manzana*, con los poemarios que podríamos situar bajo el signo de Góngora.

Entre otros poetas españoles, la influencia de Góngora puede percibirse en la «Fábula de Equis y Zeda» (1932) de Gerardo Diego, que no es una simple imitación gongorina sino una combinación de elementos barrocos y vanguardistas, en lo cual coincide –aunque con una concreción muy diferente– con Molinari en *El pez y la manzana*. Alberti, en *La Amante* (1925), sigue la riqueza verbal gongorina y en *Cal y canto* (1929), funde barroco y vanguardia, donde también asimila y ejercita toda una serie de técnicas de don Luis, seleccionando vocablos «gongorinos» al igual que lo hace Molinari. Pero aún hay otra similitud fundamental: las criaturas y el mundo sorprendente que comparten *Marinero en tierra*, *Cal y canto* y *El pez y la manzana*, donde el espacio marino y el terrestre se fusionan; aunque, como señala Bagué, «la recurrencia simbólica del mar potencia en el bonaerense una lectura trascendente, en tanto que sucedáneo de eternidad, que en Alberti solo parcialmente puede subsumirse» (2002, 17). En *Las islas invitadas y otros poemas* (1926) de Altolaguirre también se percibe la huella de Juan Ramón Jiménez, Góngora y el Ultraísmo. En *Perito en lunas* (1933) de Miguel Hernández se combinan Góngora y otros auto-

res barrocos con rasgos vanguardistas. En el *Romancero gitano* (1928), Lorca no solo utiliza metáforas (recuérdese su conferencia «La imagen poética de Don Luis de Góngora») –además de advertirse unas imágenes concomitantes en ambos poetas–, sino también enaltece lugares comunes como hiciera Góngora, y sigue el modelo del cordobés en sus romances (Morris 1988, 17 y 89). Y, como apunta Bagué, hay «una consonancia ambiental o atmosférica. Así, la humanización panteísta de una naturaleza emotiva, que se encuentra en las *Canciones* (1927) o en el *Romancero gitano* (1928) reaparece en los grandes frescos paisajísticos que Molinari pinta» (2002, 16), también en *El pez y la manzana*.

Hay algo común en todos ellos. Si consideramos solo los rasgos más frecuentes de esa influencia formal gongorina entre los poetas españoles del 27, habría que atender a la innovación metafórica, que aprenden en don Luis, a la selección del vocabulario y a la sintaxis complicada. El distanciamiento y el hermetismo ya se producirían en otro ámbito que sobrepasa lo meramente estilístico. Ese «neogongorismo» no solo era una prueba de dominio formal sino también un signo de ruptura, de rebeldía, de ahí la fugacidad del «gongorismo» en la Generación del 27. Cuando esa deuda literaria con el cordobés cristaliza en una poesía personal, alejada de la copia burda o de epígono, adquiere un gran valor estético, tal como se demuestra en los poetas españoles antes citados y también en Molinari que, además, tuvo el mérito de haber realizado coetáneamente con *El pez y la manzana* una propuesta poética similar a los vanguardistas españoles.

Asimismo, la incorporación de una atmósfera elegíaca y metafísica da un sello personal a *El pez y la manzana*, que se reconfigura como un sincretismo que aúna la impronta vanguardista y un nuevo gongorismo, nuevo en cuanto que no es una copia del lenguaje utilizado por don Luis, aunque tenga un efecto evocador. El empleo de las técnicas vanguardistas, en especial del irracionalismo poético con enumeraciones caóticas, imágenes visionarias, símbolos interpretables y propios del poeta, convierte su obra en una fusión de tradición, sobre todo de admiración por Góngora, y de originalidad vanguardista, un neogongorismo vanguardista, que aúna estos dos componentes.

#### OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. 1967. *Góngora y el «Polifemo»*. 3 vols. Madrid: Gredos.  
 Arístides, Julio. 1966. *Ricardo E. Molinari o la agonía del Ser en el tiempo*. Buenos Aires: Américalée.

- Bagué Quílez, Luis. 2002. «Entre el 27 español y el 22 argentino: la poesía de Ricardo E. Molinari». *América sin nombre* 3: 14-21.
- Bagué Quílez, Luis. 2009. «Estética de la decepción: símbolos barrocos en la poesía de Ricardo E. Molinari». En *De Lugones a Subiela: estudios sobre poesía argentina*, coord. Rafael Malpartida Tirado, 65-87. Málaga: Universidad de Málaga.
- Carilla, Emilio. 1961a. «Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica». *Revista de filología española* 44: 237-74.
- Carilla, Emilio. 1961b. «Trayectoria del gongorismo en Hispanoamérica». *Atenea* 142(393): 110-21.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. 1988. *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- Cincotta, Héctor Dante. 1992. *El tiempo y la naturaleza en la obra de Ricardo E. Molinari*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1969. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Domínguez Caparrós, José. 1985. *Diccionario de métrica española*. Madrid, Paraninfo.
- Ferro, Hellen. 1964. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Nueva York: Las Américas Publishing Co.
- García Lorca, Federico. 1986. «La imagen poética de Don Luis de Góngora». En *Obras Completas*, vol. 3, ed. Arturo del Hoyo, 223-47. Madrid: Aguilar.
- Góngora, Luis de. 1980. *Soledades*, ed. John Beverley. Madrid: Cátedra.
- Herrera, Ricardo H. 1988. «Ricardo E. Molinari, una poética del viento». En *La ilusión de las formas*, 23-31. Buenos Aires: El Imaginero.
- Lacau, María Hortensia. 1953. «La lengua poética de Ricardo E. Molinari». *Buenos Aires Literaria* 1(5): 6-16.
- Molinari, Ricardo E. 1927. «Góngora». *Martín Fierro* 4(39): 318.
- Molinari, Ricardo E. 1929. *El pez y la manzana*. Buenos Aires: Proa.
- Morris, Cecil Brian. 1988. *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*. Madrid: Gredos.
- Puente, Gabriela Susana. 1984. «Polisemia de la sed en Ricardo E. Molinari». En *Borges, Molinari, Juarroz: noche, sed, absurdo*. Buenos Aires: Botella del Mar.
- Robles, Mireya. 1976. «Antirrealismo en la poesía de Góngora». *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo* 31(2): 273-87.
- Sechi Mestica, Giuseppina. 2007. *Diccionario Akal de Mitología Universal*. Madrid: Akal.
- Vilanova, Antonio. 1952. «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora». En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 3, 421-60. Madrid: CSIC.