

POETICA Y RECEPCION DE LA OBRA DE GONGORA

Melchora Romanos

Universidad de Buenos Aires

Toda aproximación al mundo poético de las grandes creaciones de D. Luis de Gongora, y me refiero concretamente en este caso a la Fábula de Polifemo y Galatea y a las Soledades, en la que se intente desentrañar esa gran aventura estética emprendida en pos de una renovación formal de los recursos expresivos que la poesía renacentista venía utilizando con reiterada continuidad, tendrá que partir de una acabada comprensión de los derroteros seguidos en busca de esos rumbos nuevos. Con su profunda intuición de poeta de raza, precisó Federico García Lorca la clave para aprehensión del fenómeno gongorino en las páginas de su memorable conferencia titulada La imagen poética en don Luis de Góngora, de febrero de 1926, al afirmar:

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. A Góngora no se le puede entender de ninguna manera en la primera lectura (1).

No hay nada más adecuado para confirmar la certeza de estas palabras que recurrir al testimonio del propio Góngora, quien en medio de la polémica epistolar desatada al difundirse las Soledades en Madrid, en la primavera de 1614, proclama en su carta "en respuesta de la que le escribieron", refiriéndose a las dificultades del estilo de Ovidio en las Metamorfosis, que la oscuridad del poeta "tiene por utilidad avivar el ingenio", pues el entendimiento debe esforzarse por alcanzar lo que en una lectura superficial de sus versos no pudo entender. Y a continuación manifiesta:

Eso mismo hallará V.m. en mis Soledades, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren. De honroso, en dos maneras considero que me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para los doctos, causar me ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina. [...] Demás que honra me ha

causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar piedras preciosas a los animales de cerda (2).

En este auténtico manifiesto poético, Góngora valora con justicia la novedad del estilo de las Soledades considerando, pues, que la dificultad conscientemente buscada por él es una fuente de placer estético, un deleite provocado por la necesaria indagación a la que el lector docto debe someterse para alcanzar la comprensión de sus versos, un juego constante de sutiles insinuaciones que se esconden tras la potencia creadora de cada palabra. Esto nos sitúa de lleno en ciertos aspectos de las cuestiones en las que se ha orientado la investigación lingüístico-literaria en los últimos años: los procesos productivos y de recepción del texto.

La preocupación por definir la comunicación literaria, entendida como un tipo específico de relación entre emisor y receptor, ha modificado el paradigma teórico de la poética, desplazando su objetivo -cifrado en el mensaje- hacia el de la lectura. Así han surgido propuestas críticas, como la de la escuela de Constanza que configura la denominada "estética de la recepción" como alternativa que entiende la Historia de la Literatura como un proceso de comunicación en el que participan por partes iguales: el autor, la obra y el receptor; Hans R. Jauss, portavoz del grupo, señalaba en su programático discurso de 1967:

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconciliable sin el papel activo que desempeña su destinatario (3)

En relación con esta problemática de la obra literaria como sistema signifiante y como acto de comunicación, Umberto Eco propone en su Lector in fabula una indagación sobre el proceso de cooperación interpretativa que el lector concreta desde los códigos lingüísticos y paralingüísticos, por cuanto "un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo" (4). Se trata, pues, de un modelo de cooperación que presenta el enunciado como un artificio sintáctico-semántico-pragmático

cuya interpretación está incluso prevista en su propio proyecto generativo, ya que el lector interviene en la producción textual para actualizarla.

Estos lineamientos críticos, que atienden de modo general a la variedad de interacciones posibles entre producción y recepción en el cambio histórico de las ideas estéticas, nos servirán de marco para centrar nuestra atención en dos cuestiones relacionadas con la recepción de la obra de Góngora en las que entran en juego criterios de lectura divergentes surgidos de la novedad que programáticamente defendía, como ya vimos, en su manifiesto poético.

La primera cuestión a la que voy a referirme es la de la evolución seguida por la crítica en torno a la polaridad claridad-oscuridad y su relación con el problema de las "dos épocas" en la producción gongorina, ya que la diversidad de opiniones ofrece una particular perspectiva de las redes de proyecciones de las relecturas. Al ser Góngora un poeta en el que se condensan las tendencias caracterizadoras de la lírica barroca, ofrece en su obra formas tradicionales de la poesía castellana en metro octosilábico (romances, letrillas, décimas) junto a las más elaboradas de los metros renacentistas italianos en los que domina el endecasílabo (soneto, octava real, terceto, silva).

Esta doble vertiente suele interpretarse, desde la perspectiva de sus poemas mayores, en términos de una aparente oposición entre poemas sencillos, claros y accesibles a todos los lectores frente a otros de extrema dificultad, oscuros e ininteligibles: el Polifemo, las Soledades y el Panegírico al Duque de Lerma. Así, la crítica conformó una suerte de quiebra cronológica, un antes lleno de claridad y un después todo oscuridad que se sitúa en torno a 1612-1613. Una expresión acuñada por Francisco Cascales, en una de sus epístolas escrita entre 1624 y 1627, suele repetirse para caracterizar esta cuestión de las dos épocas en la creación de Góngora: "de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas".

Este criterio interpretativo prevaleció desde el siglo XVII hasta comienzos del XX, en que la crítica inicia la etapa revalorizadora de Góngora negando categóricamente en su vida literaria una división en dos épocas. El máximo representante de esta corriente es Dámaso Alonso quien, auxiliado

por la edición de Foulché-Delbosc que reproduce la bastante precisa datación del manuscrito Chacón, sostiene que no hay una fecha clave que separe el estilo claro del oscuro, ya que ambos conviven a lo largo de la producción poética gongorina. La única división admisible es una separación longitudinal que se da a lo largo del tiempo, desde 1580 a 1626, en la que prevalece, por un lado, una vertiente naturalista en la que escribe letrillas, romances y sonetos humorísticos llenos de burlas, chistes maliciosos y críticas de tono satírico burlesco; por otro, en cambio, una vertiente idealista en la que escribe canciones y sonetos de tono elevado en que todo es belleza, deslumbramiento, esplendor. Ambas no se diferencian por su mayor o menor complejidad, ya que tanto en un plano como en el otro encontramos dificultades invencibles. Así, pues, en su fundamental estudio sobre La lengua poética de Góngora, concluye D. Alonso su argumentación:

La división cronológica no existe; lo que más se puede admitir es una gradación, aunque más exacto es pensar que las obras más características y censuradas (Soledades, Polifemo, Panegirico ...) emergen de todas las otras, de las primeras y de las últimas, como la espuma de un mar común (5).

Esta afirmación se halla en cierta medida suavizada en trabajos posteriores del destacado gongorista. En efecto, en su Estudio preliminar a Góngora y el "Polifemo" al plantear la posible gradación en torno a 1613 señala:

Un estudio pormenorizado prueba que esos elementos (cultismos léxicos y sintácticos, alusiones mitológicas, supresión del artículo, metáforas, etc.) se van acentuando a lo largo de su vida y llegan al máximo hacia el momento del Polifemo y las Soledades. Ese hecho y la longitud de esos poemas (que aumenta el efecto acumulativo) es lo que ha ocasionado la idea falsa de dos épocas netamente divididas, y de un cambio súbito de Góngora al empezar la segunda) (6).

A partir de estas opiniones se ha aceptado con criterio unánime que no existe un corte transversal en la línea de su creación poética. Sin embargo, esta interpretación ha sido sometida a revisión muy inteligentemente por Fernando Lázaro, quien a nuestro juicio interpreta esta cuestión de modo más

acorde con el proceso evolutivo que se manifiesta en la poesía de Góngora.

Es evidente que la idea de un "cambio súbito", de un "rumbo nuevo" que pretendía alcanzar con poemas más extensos y de estilo noble, fue inmediatamente advertida por sus amigos y enemigos en el momento de difundirse el Polifemo y las Soledades, pues, como nos dice F. Lázaro "en los orígenes mismos de la polémica, se inserta como una pieza dialéctica fundamental, la oposición entre dos estilos o épocas" (7). Pedro de Valencia, el humanista que se encontraba entre sus amigos y al que recurre Góngora para pedirle su opinión sobre estas obras, le recrimina

que por huir y alejarse mucho del antiguo estilo, claro, liso y gracioso de que V.M. solía usar con excelencia en las materias menores, huye también de las virtudes y gracias que le son y no menos convenientes para las poesías más graves (8).

Coincidirá con esta opinión nada menos que uno de sus más acérrimos enemigos, Juan de Jáuregui:

Digno es V.M. de gran culpa, pues habiendo experimentado en tantos años cuán bien se le daban las burlas, quiso pasarse a otra facultad tanto más difícil y contraria a su naturaleza, donde ha perdido gran parte de la opinión que los juguetes le adquirieron (9).

Si estos testimonios de sus contemporáneos no fueran suficientes, tenemos la opinión del propio Góngora quien en la carta antes citada proclama: "Caso que fuera error [el estilo de las Soledades], me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria en empezar una acción que consumarla" (10). A propósito de esta declaración, Celina Sabor de Cortazar, nuestra querida homenajead, refiriéndose a las corrientes antitéticas de la crítica gongorina acerca de las dos modalidades de la actividad del poeta comenta:

Estas palabras son fundamentales y merecen ser tenidas en cuenta. Góngora, ni más ni menos, afirma con ellas que ha iniciado una búsqueda, que ha comenzado algo nuevo, que este modo no es simplemente la intensificación de algo ya

cultivado desde su juventud [...] (11).

Volviendo a las propuestas sobre el tema de Fernando Lázaro, éste considera que la "segunda manera" representa:

en la actividad literaria de Góngora, un largo trecho caracterizado por una reelaboración intensificadora de temas y procedimientos muchas veces ya tratados por él; desde el punto de vista del estilo, se advierte en esta etapa como los rasgos más llamativos, que en la etapa anterior aparecían con densidad variable, pasan a hacerse típicos por su concentración mayor y más frecuente [...]. En suma, el poeta somete todas sus potencias a una exigencia mayor (12).

Ahora bien, es indudable que todas las obras escritas después de los grandes poemas no presentan las mismas dificultades y muchas ni siquiera las tienen, pero hay una actitud vigilante en toda su elaboración que lo lleva a crear obras tan complejas como su Fábula de Piramo y Tisbe (1618), escrita en octosílabos, pero cuyo estilo dentro de la "segunda manera" en un alarde de concentración une lo culto y lo cómico convirtiéndola en un poema tan difícil como las Soledades.

Esta interpretación evolutiva del problema de las dos épocas que propone Fernando Lázaro y que de igual modo analiza Celina Sabor de Cortazar resulta, a la luz de los testimonios de sus contemporáneos y del propio Góngora, más convincente que la de Damaso Alonso, quien en su intento de demostrar que no existe un corte transversal fuerza demasiado la visión de conjunto. Sin lugar a dudas, una letrilla puede presentar dificultades insalvables pero éstas son de un carácter totalmente diverso a las de cualquier fragmento de las Soledades. Asimismo, el romance de Angélica y Medoro resulta complejo por su estilizada elaboración, pero en conjunto es mucho más accesible que la Fábula de Piramo y Tisbe.

Finalmente, convengamos que Góngora valora con justicia la novedad del estilo puesto en práctica en el Polifemo y las Soledades, ya que en su intento de crear una lengua poética a la altura de la latina fuerza el lenguaje hasta situaciones límite y lleva la metáfora, concebida sobre juegos de interrelaciones conceptistas, a extremos inesperados obligando así al lector a

participar activamente en su aventura creadora. La polaridad claridad/oscuridad y su relación con el problema de las épocas nos ha permitido aproximarnos a aspectos que atañen a la variedad de interacciones posibles entre producción y recepción del texto en el cambio histórico de las ideas estéticas.

Nuestra atención se centrará ahora en otra de las cuestiones relacionadas con la recepción de la obra de Góngora: la tarea exegética realizada por sus comentaristas del siglo XVII para la mejor comprensión de sus dificultosos poemas. Estos, por pertenecer al núcleo de sus primeros lectores, participan del mismo "horizonte de expectativas" y sus aportes constituyen un contexto crítico de útiles perfiles hermenéuticos para revelar los diversos niveles de análisis proyectados y delimitar su función mediatizadora en el circuito de recepción.

A propósito del concepto de "horizonte de expectativas", de procedencia husserliana, recordemos las palabras de H.R. Jauss:

La reconstrucción del horizonte de expectativas que han contribuido a la producción y a la recepción de una obra en el pasado, nos permite también reconstruir las preguntas a que el texto contestó y entender así cómo el lector de antaño podía ver y comprender la obra (13).

Si la estrategia del autor (tal como sucede en Góngora) consiste en la estructuración de un texto que juega con la potencial complejidad del enunciado (las Soledades) para el que configura además un receptor, para nada indocto, "que vacilando el entendimiento, en fuerza de discurso trabajándolo [...], alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender", (14) es evidente que su función actualizadora estará condicionada para responder con un alto grado de producción de significaciones.

A partir de algunos ejemplos trataremos de mostrar las pautas y procedimientos de aproximación con que los comentaristas del XVII abordaron la lectura del poema y cómo produce cada uno el sentido del texto. En línea diacrónica, nos detendremos a observar su incidencia en algunos intérpretes posteriores, artifices de nuestra descodificación actual.

Los tres comentaristas con que voy a trabajar son: Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer y García de Salcedo Coronel, de los que es necesario señalar ciertas diferencias operativas. Mientras que los dos últimos en sus ediciones van fragmentando el poema en núcleos de versos que parafrasean y añaden a continuación las notas explicativas de sintagmas o de palabras, Díaz de Rivas, en cambio, cuyos comentarios permanecen inéditos, organiza sus Anotaciones como una sucesión de notas numeradas que funcionan como aclaraciones al texto. Esto determina, por una parte, un abundante juego duplicado (glosa y notas se superponen) de lecturas interpretativas y, por otra, una selectiva visión fragmentaria y discontinua aunque con una frecuencia adecuada a las dificultades del poema.

Adentrémonos ahora en un juego de lecturas. Uno de los fragmentos más intrincados de la Soledad Primera (vv. 112-116), considerado por Dámaso Alonso como una imagen tan vaga que podría cubrir a una serie de entes reales: "jaula de pájaros, que podría admitir varias especies de huéspedes", (15) nos ha de servir como evidencia para compulsar los criterios con que los comentaristas se enfrentan a una de sus dificultades invencibles. Se trata de un momento del desarrollo del tópico de la "alabanza de aldea" que comienza después de la llegada del náufrago peregrino al hato de los pastores con la invocación: Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora, (vv. 94-95). Allí, en esa humilde cabaña habitan la inocencia y la felicidad como contrapartida de los vicios de la Corte: la ambición, la envidia, la vanidad, la adulación, etc. Ahora bien, éstos son nombrados en forma directa o son aludidos por lo que se producen dudas sobre el referente.

La enumeración de los vicios comienza en el v. 108: No en ti la ambición mora / hidrópica de viento, / ni la que su alimento /el áspid es gitano; y después de hablar de la ambición y aludir a la envidia, caracterizándola por alimentarse con áspides gitanos o egipcios, continúa:

no la que, en vulto comenzando humano,
 acaba en mortal fiera,
 esfinge bachillera,
 que hace hoy a Narciso 115
 ecos solicitar, desdeñar fuentes;

Díaz de Rivas interpreta así este dificultoso pasaje a su nota al v.112:

Entiendo la esfinge, la cual tenía la cara de doncella, alas de ave y la demás forma del cuerpo de león [...] Mírese Alciato. *Emblem.* 187 y allí los comentadores. Por ella entiende el poeta las damas de palacio que acostumbran poner unos motes a los galanes. Estas (dice abajo el poeta) son tan discretas y tan lisonjeras y atractivas que truecan los hombres, y a los más narcisos, o por su esquividad o por su presunción, les hacen que dejen las fuentes y no se enamoren de sí y sigan a quien antes desdeñaban (16).

Este complejo juego de relaciones simbólicas cobra en Pellicer un significado muy próximo al de Díaz de Rivas, pues, también entiende -¿guiado por su antecesor?- que el poeta alude aquí a la hermosura lasciva, al amor im-puro, o acaso, a la galantería de palacio, manteniendo un eje semántico próximo a la simbología mitológica de Narciso (17). Salcedo Coronel ofrece una lectura contrapuesta y se vanagloria, además, de estar en lo ciertos: "Esta es a mi parecer la verdadera interpretación deste lugar, y no la que han divulgado otros vanamente" (18). Desarrolla su comentario a lo largo de varios folios, pero, en el breve resumen que precede a la anotación de los versos sintetiza la idea fundamental que es considerar que la esfinge, representa:

el engaño que disimulándose al principio con apariencias de humildad, es después mortal fiera, que hace precipitar la grandeza más presumida, y que siga consejeros aduladores, y desdeñe el propio conocimiento, huyendo de la verdad, que como clara fuente le puede representar sus defectos (19).

D. Alonso, en su versión en prosa, adopta esta misma explicación y señala en las notas que sigue a Salcedo Coronel (20). En verdad, las opciones son inciertas. Por una parte, atendiendo al contexto del discurso, junto a vicios como la ambición, la envidia, la adulación, resulta más convincente una secuencia con la disimulación engañosa en lugar de la referencia al engaño amoroso de las damas. A su vez, la presencia de los constituyentes del mito de Narciso (la fuente, el eco, etc.) como símbolos de valor moralizante, resulta algo forzada.

. Una última interpretación tal vez pueda orientarnos hacia una probable solución del enigma. Me refiero a la de R. James, quien señala la vinculación de este pasaje con los *Emblemas* de Andrea Alciato (21). El distingui

do gongorista francés encuentra que la referencia a la ambición ahogada por el viento, se corresponde con el emblema 53 de Alciato, IN ADULADORES, representación de un camaleón que se alimenta de aire como el adulator. La de envidia, al emblema 71, en el que aparece la figura de una mujer que tiene serpientes en la boca. Por último, la tercera alegoría del pasaje se explica, según Jammes, con el emblema 187 -el que citaba Díaz de Rivas-, titulado SUBMOVENDAM IGNORANTIAM, en el que está representada en el grabado una esfinge, poco lograda por cierto, mientras que en el texto latino se refiere a su significado como símbolo de la ignorancia (22). Como allí se alude al oráculo de Delfos, opina que se trata, pues, del "desconocimiento de sí mismo", o como prefiere este crítico, de la "presunción". Aunque queda sin resolver la relación entre el símbolo de la esfinge y la referencia a Narciso, estas relaciones intertextuales señaladas por Jammes resultan muy valiosas para alcanzar los ocultos significados de este controvertido pasaje, en el que Góngora pone realmente a prueba el ingenio de sus esforzados lectores.

Creo que este primer ejemplo perfila algunas líneas de aproximación al texto que veremos ahora en un pasaje de la Soledad Segunda, ya que me interesa especialmente detenerme en la incidencia que en las lecturas del presente han ejercido las del pasado. En este caso contamos, además de la consagrada versión en prosa de Dámaso Alonso, con el "Ensayo de una edición de las Soledades" de Robert Jammes que comprende los primeros 360 versos de esta segunda parte del poema (23). En sus palabras introductorias reflexiona sobre el criterio adoptado por el gran gongorista en 1927, quien realiza una paráfrasis sin notas, pues frente a las acusaciones de que se trataba de un absurdo e incomprensible poema, intenta demostrar que las Soledades "tenían un sentido" y "constituían un discurso perfectamente coherente". Sin embargo, para que la versión en prosa resultara comprensible se vio forzado D. Alonso a hacer explícitas, mediante parentéticas aclaraciones, las numerosas referencias y alusiones presentes en el texto. Por su parte el crítico francés propone:

una vuelta a la práctica de los primeros comentaristas; versión en prosa, en la que se resuelven las dificultades que llamaré de primer grado; notas en la que se pasa al examen más detenido que el poema requiere (24).

Los dos procedimientos -el de Alonso y el de Jammes- se interrela-

cionan ofreciéndonos a los lectores de sus interpretaciones otras perspectivas en profundidad para la construcción del sentido del texto. Detengámonos a comprobar cómo se entretajan los hilos de la trama en las distintas paráfrasis relacionadas con los primeros versos (123-129) del canto del peregrino en la invocación al mar:

¡Oh mar, oh tú, supremo
 moderador piadoso de mis daños!
 tuyos serán mis años, 125
 en tabla redimidos poco fuerte,
 de la bebida muerte,
 que ser quiso, en aquel peligro extremo,
 ella el forzado y su guadaña el remo.

Comenzando en orden cronológico, encontramos que Díaz de Rivas glosa de este modo la referencia al momento en que el peregrino casi muere ahogado en un naufragio al comenzar la Soledad Primera: "La muerte, de piedad, me libró de sí. Es bizarra exageración decir que la causa de la muerte da vida" (25). Por consiguiente, el sentido que le asigna a los vv. 126-129 es que la muerte, movida de piedad, lo sacó a la orilla en la tabla poco fuerte, remando como un forzado con su propia guadaña. Esta interpretación la reafirma remitiendo a su explicación al v. 502 de la Soledad Primera (cuya memoria es buitre de pesares), pues considera que se trataría en ambos casos de una hiperbólica magnificación del dolor expresada en términos extremos, en dos momentos distintos, pero que muestran la elección de los mismos recursos retóricos por parte del poeta.

Pellicer repite la misma versión pero, en cambio, Salcedo Coronel nos ofrece otra posible y contrapuesta lectura, pues, para él "la muerte para conducirlo más brevemente al fin quiso en aquel grave peligro del padecido naufragio, ser ella el forzado, y que su guadaña fuese el remo" (26). D. Alonso, por su parte, si bien señala que puede explicarse de las dos contradictorias maneras, adscribiendo ambas líneas a sus correspondientes autores, en su paráfrasis adopta la de Díaz de Rivas y Pellicer (27).

En cuanto a R. Jammes no le convence esa versión y prefiere la de Salcedo Coronel "porque es más natural y mucho más hermosa [...] la visión de una galera fatal, transformada en verdadero barco de la Muerte", y sostiene

con atinadas observaciones su propuesta que considera "poéticamente más expresiva" por la concordancia temática con dos pasajes de la Soledad Primera (28) Digamos que opera, desde su posición, como lo hizo Díaz de Rivas al sostener la "bizarra exageración" en sentido opuesto, que puede por cierto apoyarse con este argumento: la puntualización de la circunstancia (en aquel peligro extremo) y la manifiesta expresión de voluntad (que ser quiso) ¿no nos inclinan más bien a pensar en una acción fuera de lo habitual en la muerte como se ría salvar a alguien que está por perder la vida?

Ahora bien, desde nuestra posición de lectores ¿queda absolutamente zanjada la cuestión con adscribirnos a una de las dos interpretaciones? La dinámica de una búsqueda de significado adquiere en la poesía momentos límites que hacen pensar, cuando se trata de presuposiciones posibles y no aberrantes (como en el ejemplo expuesto), que con hábil estrategia se promueve desde el texto que unas repercutan en las otras de modo tal que no se excluyan, sino que, en cambio, se refuercen recíprocamente.

Esta propuesta de algunos ejemplos de las estrategias desplegadas por los receptores de ayer y de hoy, frente a tan elaborado y peculiar mensaje, nos conduce de lleno a la consideración de que toda creación se da integrada en un proceso de interacción entre el emisor y el receptor. Góngora escribe para el lector capaz de desentrañar la dificultad docta, e impone un aristocratismo intelectual que condiciona su poema. Sus comentaristas se esfuerzan por estar a la altura de las circunstancias y superar sus evidentes escollos.

Los problemas que acabo de plantearles, acerca de la recepción y de las lecturas de las Soledades, no intentan más que alertar sobre los difíciles caminos que son necesarios transitar cuando nos enfrentamos con un autor de los Siglos de Oro de la complejidad de Góngora o de la aparente sencillez de un Fray Luis o de Garcilaso de la Vega. Porque más allá de la adhesión a un determinado modelo crítico para abordar un texto, hay muchos otros contextos y para-textos que no es posible ignorar si no queremos caer en una lectura autónoma o llegar, a fuerza de repetir interpretaciones ajenas, sin discriminarlas y ahondarlas, a verdaderas "construcciones críticas" y no a "realidades históricas" surgidas de los textos.

Tal vez ante esto podamos dudar del valor de la lectura y recordar los versos que Luis Cernuda, hombre de la generación del 27, le dedicara en su homenaje al gran poeta cordobés:

Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido;
 gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado;
 gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con
 nosotros),
 nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada.

Aunque creo mejor, para cerrar esta conferencia, recurrir a una instancia menos apocalíptica y repetirles las palabras de la carta de Jorge Guillén que nos leyó la profesora Emilia de Zuleta: "Si no hubiera lectura, cómo podría haber creación" (29).

* Advertencia: Algunas de las ideas expuestas en esta conferencia en 1987 fueron desarrolladas en trabajos presentados a Congresos y publicados con posterioridad.

Notas

- (1) En Obras completas, Madrid, Aguilar, 1954, pág. 71.
- (2) "Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron" en Obras completas, recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Millé y Giménez, 5a. ed., Madrid, Aguilar, 1961, págs. 894-898; la cita en págs. 896-897.
- (3) "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en AA. VV., La actual ciencia literaria alemana, Salamanca, Anaya, 1971, págs. 37-114 la cita en págs. 68-69.
- (4) U. Eco, Lector in fabula, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 79.
- (5) D. Alonso, La lengua poética de Góngora. La cita corresponde a la edición de Madrid, C.S.I.C., 1950, pág. 40.
- (6) Góngora y el "Polifemo", 4a. ed., Madrid, Gredos, 1961, dos vols.; I, pág. 94.
- (7) F. Lázaro Carreter, "Situación de la Fábula de Piramo y Tisbe de Góngora, en Estilo Barroco y personalidad creadora, Salamanca, Anaya, 1966, págs. 61-96; la cita en pág. 96.
- (8) La carta de Pedro de Valencia se encuentra en la ed. cit. de Millé y Giménez de las Obras de Góngora, págs. 1070-1082; la cita en pág. 1085.
- (9) Juan de Jáuregui, Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades" ed. de Eunice Joiner Gates en Documentos gongorinos, México, Colegio de México, 1960, pág. 139.
- (10) Carta de Góngora, ed. cit., pág. 894.
- (11) En su artículo "Gongora y la poesía pura", recogido en Para una relectura de los clásicos españoles. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, págs. 197-215; la cita en pág. 204.
- (12) Art. cit., pág. 87.
- (13) Op. cit., pág. 83.
- (14) Carta de Góngora, ed. cit., págs. 896-897.
- (15) L. de Góngora, Las Soledades (3a. ed. publicada por D. Alonso), Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956; nota 4, pág. 188. Las citas y numeración de los versos del poema corresponden a esta edición.
- (16) Ff. 122-122 vo. del manuscrito no. 3726 de la B.N. de Madrid. En esta transcripción y en otras de Díaz de Rivas, cuyas Anotaciones permanecen inéditas, al igual que en las citas de Pellicer y Salcedo Coronel modernizo la ortografía.
- (17) J. Pellicer de Salas y Tovar, Lecciones solemnes a las obras de don Luis

de Góngora, Madrid, Imprenta del Reino, 1630; col. 384-385.

- (18) Soledades de don Luis de Góngora comentadas por García de Salcedo Coronel, Imprenta Real, 1630, f. 37 vo.
- (19) Op. cit., f. 36.
- (20) Ed. cit., notas 4, pág. 188.
- (21) R. Jammes, Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote, Bordeaux, Institut des études Ibériques Ibéro-Américaines, Université de Bordeaux, 1967, pág. 593.
- (22) Véase Andreae Alciati, Emblemata cvm Claudii Minois I.C. comentariis, Ex Officina Plantiniana, Raphelengi, 1608, Hay reproducción de los Emblemas en la versión española de Bernardino Daza en "Alfar colección de poesía", no. 11, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- (23) J. Cañedo-I. Arellano (eds.), Edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro, Pamplona, EUNSA, 1987, págs. 159-209.
- (24) Op. cit., pág. 160.
- (25) Anotaciones a la Segunda Soledad, ms. 3906 de la B. N. de Madrid, f. 252 vo.
- (26) Cfr. Pellicer, op. cit., col. 536; Salcedo Coronel, op. cit., f. 217.
- (27) Ed. cit., en su nota 23 a la versión en prosa, pág. 195; antes pág. 155.
- (28) Op. cit., pág. 172.
- (29) Carta del 23 de octubre de 1981 citada por la Profesora Emilia de Zuleta en su conferencia en este mismo Simposio.