

## TRES LECTORES PARA UN SONETO\*

1. Hay textos estériles y textos fértiles. En el plano del juicio de valor, esto quizá pueda distinguir los malos —los que no se leen o se leen poco— de los buenos, que llaman a contactos prolongados y repetidos. La fertilidad se manifiesta por un lado en el plano intertextual, con fuertes ecos en la praxis creadora, por otro lado en el de la recepción crítica<sup>1</sup>. Es éste precisamente el que aquí me interesa. Hoy que nos atraen los problemas de la lectura y de la recepción, voy a examinar tres lecturas recientes de un famoso soneto de Góngora, el 228 de Millé, de 1582<sup>2</sup>: la de

\* Querido Antonio, estamos alejados por miles de kilómetros, pero tenemos intereses comunes, que se remontan a nuestro primer encuentro en Nimega hace más de un cuarto de siglo. Leemos los mismos textos, y trabajamos en terrenos afines. Aquí va este breve análisis justamente de unas lecturas nuestras del mismo soneto. Es un texto que tanto tú como yo queremos mucho, lo cual refuerza nuestra amistad. Te dedico estas páginas con cariño y admiración.

<sup>1</sup> Para una clara distinción entre recepción crítica y adaptación literaria, como dos modos de “transducción literaria”, véase ahora L. DOLEŽEL, *Occidental Poetics* (1990); cito de la traducción italiana, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, a cura di A. Conte, Einaudi, Torino, 1990, pp. 213 ss.

<sup>2</sup> En estas páginas lo llamo G. Una vez más reproduzco el texto:

Mientras por competir con tu cabello  
oro bruñado al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;  
mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello,  
goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada

Antonio Alatorre<sup>3</sup>, la mía<sup>4</sup> y la de Mario Di Pinto<sup>5</sup>.

Aclaro en seguida dos puntos. Uno es que no me muevo en el plano de la bibliografía<sup>6</sup>. Se trata de un texto alrededor del cual se han espesado los estudios, algo como un imán que implacablemente ha atraído y sigue atrayendo hacia sí comentarios y análisis. Dejo aquí de lado, reservándola a una computadora de buena voluntad, toda constelación bibliográfica. Me interesa más una cuestión teórica y terminológica. Estas tres muestras recientes de estudio crítico constituyen tres tipos distintos de recepción en que lectores lejanos uno de otro, y en parte en forma autónoma, se han acercado al mismo material textual. Una primera observación, obvia, concierne la centralidad del texto mismo, cuya potencia consiste entre otras cosas en el hecho de invitar a tantos y tan repetidos contactos y cuyo valor está vinculado con la misma intensidad de la atención que se le dedica.

Pero, a su vez, eso que hasta ahora he llamado genéricamente contacto, estudio, comentario, análisis, necesita un deslinde terminológico concreto, frente a la palabra de moda "lectura". Claro está que no se trata de simple lectura sino de crítica. Aunque sea una verdad obvia, no olvidemos que el lector, con ésa que Segre con cierta ironía llama libertad dionisiaca de interpretación, se distingue del crítico porque el primero se entrega a una lectura y el segundo necesariamente re-lee. El lector apresurado puede abandonarse a interpretaciones personales, que deleitan a los adictos del deconstruccionismo; para el crítico, en sus reiteradas y pa-

---

oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o víola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

<sup>3</sup> A. ALATORRE, "Un soneto de Góngora", *Estudios*, 1990, núm. 21, 7-34. (En estas páginas: A).

<sup>4</sup> L. TERRACINI, "«Cristal», no «marfil», en «Mientras por competir con tu cabello», *HAMB*, pp. 341-353; y, en versión italiana, con el título "Góngora e i codici del *carpe diem*. Il nulla", en L. T., *I codici del silenzio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1988, pp. 101-121. (En estas páginas: T).

<sup>5</sup> MARIO DI PINTO, "Mientras por competir con Garcilaso", en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, a cura di G. Calabrò, Guida, Napoli, 1987, pp. 65-80 (en estas páginas: D1); y, del mismo, "Altre osservazioni sul sonetto 228 di Góngora", en *Dialogo. Studi in onore di L. Terracini*, a cura di I. Pepe Sarno, Bulzoni, Roma, 1990, pp. 207-218 (en estas páginas: D2).

<sup>6</sup> Me remito a las abundantes indicaciones de B. Ciplijauskaitė en las conocidas ediciones de los *Sonetos* de Góngora (Castalia, Madrid, 1969, 1975, y Madison, 1981), y a mis puestas al día en mi trabajo citado.

cientes re-lecturas, el texto ejerce un control continuo, que reduce el área de la imaginación interpretativa<sup>7</sup>.

En nuestro caso, pues, se puede hablar de lecturas tan sólo en el sentido específico que por ejemplo ha adquirido en Italia el término “lectura Dantis”, justamente como ejercicio crítico desarrollado en público frente a un texto famoso. Se trata además de una crítica en la que la recepción da lugar no tanto a un trabajo hermenéutico como filológico; estamos frente no tanto a interpretaciones estéticas, como a análisis del texto, en sus detalles o en su totalidad.

Las páginas de *A*, *T* y *D* que voy a presentar constituyen pues no una reacción de gusto ni una distinta valoración crítica del mismo texto (que para todos tiene una calidad estética sumamente alta), sino una muestra de diferentes intereses conceptuales, y de una diferente atención hacia los mismos elementos del tejido textual.

2. Frente a las páginas de *A*, empiezo copiando descaradamente unas palabras suyas, escritas para otro “Homenaje”<sup>8</sup>:

Cuando Eugenio Asensio, hace pocos años, me dijo que estaba escribiendo un artículo sobre las “silvas” de Quevedo, le comenté que justamente acababa yo de dar un seminario sobre Quevedo y me había metido, con los estudiantes, en zonas menos pisadas que la de los consabidos sonetos, la más interesante de las cuales había resultado ser la de las “silvas”. Leí, pues, su artículo con voracidad y atención —y con lápiz en mano—. Las presentes páginas no son sino apostillas a ese trabajo magistral. He estado, al escribirlas, como en diálogo interno con Asensio (y también, desde luego, con los lectores de Asensio interesados en la poesía de Quevedo).

Con voracidad y atención leí yo también el trabajo de Alatorre, justamente sobre ese soneto de Góngora con el cual había yo convivido durante años de mi actividad crítica; y como él con Asensio, entablo ahora un diálogo interno con su trabajo magistral. *A* está construido con un orden riguroso. En él el encanto del tono a menudo coloquial, con frecuente intervención de la persona

<sup>7</sup> Estoy teniendo presente, casi textualmente, a C. SEGRE, “Analisi tematica sperimentale di un romanzo («La malora» di Beppe Fenoglio)”, ahora en C. Segre *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, p. 117.

<sup>8</sup> A. ALATORRE, “Quevedo: de la «silva» al «ovillejo””, en *Homenaje a E. Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, pp. 19-31.

del autor<sup>9</sup>, se mezcla con una inmensa movilización de material, sabiamente analizado y generosamente desparramado entre el texto y las notas. Con estos caracteres (firme línea de argumentación y riqueza erudita), *A* se jalona en dos partes: una primera, más breve, de presentación del soneto entero (pp. 7-16) y una segunda, más amplia (pp. 16-34), que se dedica al verso final, colocándolo en una larguísima estela anterior y sucesiva.

A su vez, la primera parte consta de dos apartados. En el primero (pp. 7-10) se considera *G* como ejercicio juvenil, muy logrado, de reelaboración y superación de modelos ilustres (en este caso los sonetos de Bernardo Tasso *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno* y de Garcilaso *En tanto que de rosa y azucena*) y se analiza el "tema... eterno" del *carpe diem* de Horacio y sobre todo del *Collige, virgo, rosas* de Ausonio, con sabios deslindes entre los dos influjos clásicos y con amplia ejemplificación de otros ecos del "paganismo ausomano" en la literatura española (Cascales, Calderón, fray Luis de León, Cristóbal de Mesa, Sor Juana). En un segundo apartado (pp. 10-16) se analizan detalles de *G* que, diferenciándolo de la cadena anterior, lo ponen al comienzo de otra distinta, por el hecho de que "su materia poética es otra". Se trata de la falta del elemento *rosa*, de la simetría de los cuatro *mientras*, más rígida que en Garcilaso, de la más estricta correspondencia entre tercetos y cuartetos, y sobre todo del verso final, "maravilloso", y distinto del final de Garcilaso.

El esquema correlativo, dominante en *G*, se ejemplifica con dos sonetos del mismo Góngora, dos de *La Arcadia* de Lope, otro soneto anónimo, uno, sumamente artificioso, de Manuel de Faria y Sousa y uno de Paravicino. Para *G*, se observa que las leyes de la correlación "se flexibilizan" en el verso 9 (que "debiera" haber sido *cabello, frente, labio, cuello*), en el v. 12 (que con *plata* y *viola* sólo recoge *oro* y *lilio*), y sobre todo en el verso 14, cuyos elementos "no corresponden a los del cuerpo del soneto" ni numéricamente (cinco y no cuatro) ni conceptualmente.

En forma explícita, las casi veinte páginas de la segunda par-

<sup>9</sup> Véase por ejemplo: "Aunque es muy conocido este soneto, no estará de más releerlo" (p. 7); "Es, para mí, el mejor de los trece hermosos sonetos que..." (p. 7); "Yo confieso que Faría me inspira la misma clase de curiosidad que los locos" (p. 14); "al verso 14 va a estar dedicado todo el resto del presente artículo" (p. 16); "merece un pequeño análisis este soneto" (p. 26); "seguramente se me escapan otros ecos, pues no suelo leer a los poetas del siglo XVIII [...] Si alguien, mejor enterado que yo, encuentra aquí o allá algún eco..." (p. 30).

te de *A* están dedicadas al verso 14: el “peor” como fidelidad a los criterios de la simetría, el “mejor” en el plano poético, un verdadero “hallazgo”, justamente por su misma asimetría que, convirtiéndolo en una muestra perfecta de lo que Gracián llama “agudeza sentenciosa”, proyecta su magia sobre el entero soneto.

Se indican (y me parece que esto es una novedad sumamente notable) posibles antecedentes de la enumeración misma: el verso interior de un soneto devoto (“ceniza, tierra, polvo, viento, humo”), el verso final de un soneto de fray Luis de León (“y noche y amargor y llanto y muerte”), un verso de Camoens (“ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada”). Con enorme amplitud documental, se rastrean a continuación las imitaciones.

Ante todo, un significativo silencio en la refundición de Antonio Vázquez; siguen, alternando fidelidad, dilución e ironía, entre prosa (la cervantina) y versos (con la variedad de endecasílabos y octosílabos), dos casos en el *Quijote* (soneto en el final de la Primera parte, “y al fin paráis *en sombra, en humo, en sueño*” y II, 53, “se fue *como en sombra y humo* el gobierno de Sancho”); por la mediación de Cervantes, Francisco Pacheco (“breve sueño, vil humo, sombra vana”); dos veces Lope (“sueño de sombra, polvo, viento y humo”; “tiene polvo, humo, nada, viento y sombra”); Faría y Sousa (“¡Oh vida! ¡oh sueño! ¡oh sombra! ¡oh punto! ¡oh nada!”); J. Pérez de Montalbán (“Ya es humo, polvo, sombra, incendio, lodo”); Soto de Rojas (“que cuanto no es virtud, es sombra, es sueño”); Quevedo, con dilución en dos versos (“Fue *sueño* ayer; mañana será *tierra* / poco antes, *nada*; y poco después, *humo*”); F. Manuel de Melo (“es tierra, es polvo, es humo, es sombra, es nada”); Mira de Mescua (“es polvo, es rosa pisada / es viento, es humo y es nada”).

El verso se hace portador de un mensaje que ya no es “cien por ciento pagano” como en Ausonio (*goza*), sino que encierra el concepto “cien por ciento cristiano” de la vanidad de vanidades. Esto ocurre en Sor Violante do Céu (“só Deus agrada, / *et tudo o mais é pó, é cinza, é nada*”), y sobre todo en Calderón que, justamente en su ascetismo cristiano, acude al verso de Góngora muchísimas veces: en un romance (“humilde *barro*, y al fin / *fuego y humo, tierra y polvo*”), y en autos sacramentales (“en humo, en polvo y en nada”; “nos los convierte en *cenizas, / humo, polvo, sombra y viento*”; “es viento, es polvo, es humo, es sombra, es nada”). Bajo el probable influjo de Calderón, el verso aparece en composiciones fúnebres de José Delitala (“y ya es ceniza, sueño, sombra, olvido”), y en Pérez de Montoro, en la recolección final de

un esquema distributivo sobre el que está construido un soneto ("la tierra, polvo, humo, sombra y nada"). Siguen ecos hispanoamericanos con Sor Juana ("es cadáver, es polvo, es sombra, es nada") y en el siglo XVIII con J. Monforte y Vera ("en lo que es aire, es polvo, es humo, es nada") y F. Ruiz de León ("en tierra, en lodo, en polvo, en humo, en nada"). En la península lo recogen E. G. Lobo, al final de un soneto fúnebre ("en polvo, en humo, en ilusión, en nada") y Torres Villarroel, al comienzo de otro ("La tierra, el polvo, el humo, en fin, la nada").

Infatigable lector, Alatorre, aun afirmando ser indiferente a los poetas del siglo XVIII y a algunos del XIX, encuentra una huella en J. J. Fernández de Lizardi ("polvo, sombra, ceniza, viento y nada"), quizá en R. M. Baralt ("es fuego sin calor, es mancha, es sombra"); pero, muy acertadamente, sugiere que la enumeración al final de un poema es un fenómeno universal, como lo atestiguan ejemplos, con distinto material léxico y semántico, de Francisco de Figueroa, de Unamuno, del inglés Philip Larkin y de Guillermo Valencia. Más "posible" es el eco de Góngora en Miguel Hernández ("un cadáver de espuma: viento y nada") y en Alfonso Reyes ("y al combatir son aire y humo y vaho"); el eco es "bastante más audible" en un final de Borges ("en polvo, en nadie, en nada y en olvido"); "más apagado" en Ángel González, con enumeraciones desparramadas en un poema y con *nada* al final; "más claro" en la puertorriqueña Rosario Ferré ("el siempre, el sangre, el sombra, el polvo, el nada...").

La última cita es la del regiomontano Ramiro Garza: "Este escribir, Dios mío... / ¡qué vanidad tan breve y propaganda!... / Total, mañana somos / (con todo y escribir) / *tierra, / recuerdos, / nada*". Melancólicamente, y sin duda contagiado por el desfile de vanidades de vanidades que acaba de ilustrar, Alatorre utiliza la cita para sugerir que "perfectamente puede aplicarse" a su mismo artículo. Estoy de acuerdo con todo su trabajo, pero disiento enérgicamente respecto de ese escepticismo final. Con ese riquísimo caudal de citas, ese martilleo de imitaciones de un verso, que va escurriéndose en cada poema de la posición inicial a la final y a la intermedia, esas enumeraciones de términos sombríos, esa frecuente aparición de un *nada* final, las páginas de *A* son una muestra magistral de lucidez y de sabias lecturas infatigables; y, si no me equivoco, son portadoras de un mensaje de confianza en el valor de la escritura, tanto la de los poetas como la de él mismo como estudioso.

3. Si en una hipotética edición del soneto *G* el estudio *A* cons-

tituiría una inmensa acotación al verso final, el estudio *T* se presenta aparentemente como la discusión de una variante: la que en los versos 8 y 11 contrapone a *crystal* el término *marfil*. En realidad este problema de variantes (que se resuelve con la opción decidida por *crystal*) es un pretexto para examinar la manera en que los códigos que *G* comparte con otros textos se entrecruzan en el interior del soneto, dando lugar a una instrumentación semiótica autónoma.

El análisis se distingue de *A* sobre todo porque se interesa no tanto por la estela de *G* en la tradición literaria sucesiva sino por las características de *G* frente a la tradición codificada que le llega del pasado. Dentro del ambiente temático del *carpe diem*, *T* deslinda ante todo su posición con respecto de los estudios tipológicos de *A*. García Berrio, aclarando dos puntos: por un lado, que en la perspectiva del mismo *T* el interés por el texto individual prevalece sobre el interés por el conjunto del textos; por otro lado, que, con enfoque jakobsoniano, se ponen en primer plano los elementos en presencia, analizando ese tejido de relaciones sintagmáticas que da al texto poético su significado a través de equivalencias que del plano fónico se desplazan al plano semántico, en estrategias transgresivas de producción de significado ulterior.

Buscando textos afines no sólo en el plano temático sino también en el plano formal, *T* individualiza un microsistema ítalo-español (constituido por el soneto de Bernardo Tasso, el de Garcilaso, el mismo *G*, más el soneto de Góngora “Ilustre y hermosísima María”, y uno de Cristóbal de Mesa, “En tanto que el color de nieve y grana”), caracterizado por constantes léxico-semánticas y métrico-sintácticas. Este microsistema a su vez es afín a otro, también ítalo-español, formado por sonetos de Bembo, Venier, Mocenigo y Fernando de Herrera (“O sobervia i cruel en tu belleza”), que el mismo Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso recoge como comentario al soneto de Garcilaso (que se considerará fuente de *G*). Los dos grupos están unificados tanto en los registros formales (códigos léxicos, estilísticos, retóricos) como en el plano de la organización semántica e isotópica, con la sucesión de las dos fases temporales del “ahora” y del “después” en la oposición entre juventud (hermosura, goce) y vejez (fealdad, frustración). Distingue un grupo del otro la perspectiva temporal con la cual cada texto se instala en la primera fase (ahora) o en la segunda (después); se usan, recogiendo los respectivamente de Horacio y de Ausonio, los términos *dum* (de ahora a después: “*mientras* eres joven y hermosa, goza”) y *cum* (de después

a ahora: “*cuando* seas vieja y fea lamentarás no haber gozado”).

Se analiza a continuación la posición de *G* con respecto al código del *dum*, en el cual se injerta explícitamente tanto por su esquema rítmico-sintáctico como por la misma afirmación *no sólo... mas* en los versos 12 y 13. Frente al código del *dum* *G* manifiesta aparente fidelidad en los primeros doce versos; pero en los dos últimos abandona todo matiz consolador que en el código existe para la decadencia de la mujer (es decir, la vejez como fenómeno natural al igual que el invierno o la noche) e introduce una afirmación despiadada. Al mismo tiempo, en *T*, se observan cadenas fónicas que, juntando la expresión *no sOLo... mas* con otras zonas del texto (*sOL*, *pOLvo*), convierten estas relaciones en mensajes formales portadores de significado ulterior.

Posteriormente se analiza el funcionamiento en *G* del código correlativo. Las dos anomalías ya observadas por Dámaso Alonso, del “desorden” semántico del verso 9 y del carácter “borroso” del verso final, se ven como elementos funcionales. Esta funcionalidad es fónica en el verso 9, en donde quedan en contigüidad, como rima interior, *cuello* y *cabello*, a su vez en rima interior con *tú* y *ello* del verso 13, como en una retahíla fónica que es productora de significado despectivo. Para el verso final, se observa que en su totalidad constituye el término de correlación para el sema *cristal* (o *marfil*) *luciente*, en la doble oposición de “deshecho” *versus* “duro” y sobre todo de “sombra” *versus* “luz”. Además, como en el verso 13 la expresión directa e implacable *tú* destruye el nivel metonímico de los rasgos bellos (*cabello*, *frente...*), así en el verso final queda rota toda suavización metafórica que pudiera haber en *plata*, *viola*; se trata de la muerte en serio, del “eres polvo y al polvo volverás”, con el término *nada* que, como rompe todo código figural, rompe efectivamente el código correlativo, ajustando el eje semántico del soneto entero a la nada misma.

En la intersección entre el código del *dum* y el esquema correlativo, *G* acaba pues por corroerlos a ambos. Pero hay algo más. Por lo que atañe a la expresión *cristal luciente* del verso 8, se observa que, en el sistema de los sonetos del *cum*, la misma aparece también pero con otro significado, el del “espejo”: “dirás mirando en el *cristal luciente* / otra la imagen tuya” (Herrera). Las expresiones *cristal luciente* - *luciente cristal* de los versos 8 y 11 de *G*, que están en quiasmo y en posición invertida (al comienzo y al final de un verso), originan pues especularidad para todo el texto. *G* resulta dividido en dos partes, la primera de las cuales se mira en la segunda, y la segunda, pareciendo reflejar a la primera, en



realidad le quita nitidez y la destruye. Esto ocurre en muchos niveles: con enlaces fónicos entre los primeros versos y los últimos (*mienTRas TRiunfa - TRoncada*); con oposiciones conceptuales (*sol-tierra*); con efectos de “feedback” de abajo a arriba (*en vano* del verso 2 adquiere un significado de vanidad total; el *oro* del comienzo se aleja en la *edad dorada* del verso 10); con el violento movimiento de inversión temporal del verso 10 (“antes que *lo que fue*”), que convierte el presente en pasado. La exhortación a gozar ya no se dirige, como en el sistema del *dum*, hacia el mundo exterior (goza tu primavera) sino que se retrae en forma narcisista en torno a los rasgos de la mujer (goza tu cabello, tu cuello . . .), por lo cual, como en el mismo *tú* del verso 13, ya no se trata de una metamorfosis de la naturaleza sino de una podredumbre que viene desde adentro; y el espejo, que en el código del *dum* provoca añoranza, aquí no refleja sino muerte (como en ciertas pinturas famosas con el esqueleto en el espejo).

El estudio *T* termina planteando el problema de la colocación tipológica del soneto *G*. Con su destrucción de todo el andamiaje formal y temático que encuentra en la tradición del *carpe diem*, incluso con el inquietante anagrama que late calladamente entre *mientras*, inicial y repetido cuatro veces, y *mentiras*, el soneto resulta portador de un mensaje de desengaño y de muerte. (Lo cual se confirma, pensando en el trabajo de Alatorre, con la larguísima estela que su verso final ha dejado, justamente en composiciones fúnebres.)

4. Cuando, hace un año, Antonio Alatorre y yo comentamos nuestros respectivos estudios, se le escapó la frase de que él se movía en el sistema copernicano y yo en el tolomaico. La metáfora sigue pareciéndome muy apropiada para indicar la diferencia de nuestras estrategias hacia el mismo soneto. *A* recorre líneas paradigmáticas, *T* se coloca en el plano sintagmático; *A* sale del texto hacia afuera, indicando las fuentes y sobre todo rastreando los ecos sucesivos, *T* utiliza las fuentes para analizar su funcionamiento, entre fidelidad y distorsión, dentro del texto mismo; en otras palabras, a *A* frente al texto poético le importa la *langue*, la que usa y la que crea, a *T* el texto le interesa como hecho de *parole*, en el que, además, la forma misma puede ser portadora de significado. Las dos actitudes críticas no son opuestas sino complementarias.

Un buen ejemplo de fusión de las dos perspectivas lo brindan los dos estudios de Mario Di Pinto que he citado al comienzo: *D1* analiza las relaciones de soneto *G* con Garcilaso, *D2* sigue hue-

llas de *G* en el siglo XVIII. Justamente estas series literarias ofrecen la oportunidad a Di Pinto para proponer nuevas lecturas de soneto mismo.

Un excelente análisis de las relaciones entre *G* y el soneto XXII de Garcilaso (*En tanto que de rosa y azucena*) ya lo había ofrecido años atrás otra estudiosa italiana, Gianna Marras<sup>10</sup> que, fuera de todo juicio de valor, individualizaba “los artificios que distinguen dos procesos formales determinando diversidad de contenido significativo”. La transición entre la adhesión a normas formales y conceptuales manifestada por Garcilaso y las infracciones de Góngora se documentaba con detenidos y cuidadosos análisis de los dos sonetos en el plano métrico, rítmico, morfológico, léxico, sintáctico y semántico, y terminaba con una sugestiva alusión, en el campo de las artes figurativas, a la diferencia entre Botticelli y Velázquez.

En D1, se utiliza la metáfora de García Lorca relativa a “los vidrios empujados de la ventana” a través de los cuales los poetas cultos miran su pre-texto, como diagrama hacia su propia serie literaria, para presentar la poesía juvenil de Góngora como fusión entre el antecedente humanista renacentista de Garcilaso y el pesimismo cristiano. Para los dos sonetos (XXIII de Garcilaso y *G*), dentro de las inevitables diferencias ideológicas (por un lado la aceptación serena del destino, por el otro el macabro pesimismo contrarreformista), se recuerdan las conocidas correspondencias, muy probablemente debidas al contacto de Góngora con las *Anotaciones* de Herrera que acababan de publicarse. Más allá de los parecidos o las diferencias entre los dos sonetos, se introducen observaciones sobre el intenso garcilasismo de Góngora en este período juvenil, que se manifiesta con correspondencias entre el soneto *G* y otros pasajes de obras de Garcilaso distintos del soneto XXIII, como la *edad florida* y la *tierna edad* de la égloga II. Se discute “el cliché horaciano del *carpe diem*” en el que el soneto *G* ha sido encerrado (observando que en la oda *Ad Ligurinum* de Horacio faltan tanto la condena de la carne y el “terror vacui” que la Contrarreforma introduce en el tema, como en realidad la misma exhortación a gozar); y se rechaza la definición de *G* como soneto amoroso, siendo en realidad soneto fúnebre, con un carácter funerario que ya se manifiesta en los cuartetos con la enu-

<sup>10</sup> GIANNA MARRAS, “Centralità e trasformazione. Analisi in due tempi e prospettiva del sonetto XXIII di Garcilaso e del 228 di Góngora”, *Quadern dell' Istituto di Lingue e Letterature Straniere*, Cagliari, 1976, 25-59.

meración rígida de objetos inmóviles, los anatómicos y los numerales y vegetales.

La investigación intertextual se extiende a todo Garcilaso, más allá del soneto XXIII: esencialmente al soneto XIII y a la égloga III para los cabellos que vencen al oro, y sobre todo a la égloga I, versos 267-281 (“¿Dó están agora aquellos claros ojos...?”). Justamente estos versos de Garcilaso, con sus ecos del *ubi sunt* filtrados a través de las *Coplas* de Manrique, parecen proporcionar al soneto G la ocasión para una reelaboración especular, que, además, en su verso final, *en tierra, en humo...* recoge todas las sugerencias del verso final del pasaje de la égloga de Garcilaso (“Aquesto todo agora ya s’encierra, / por desventura mía, / *en la oscura, desierta y dura tierra*”). La diferencia consiste en que Garcilaso está refiriéndose a una muerta, mientras Góngora utiliza el *ubi sunt* para deformar el *carpe diem* en un *memento mori*, imaginando viva a la mujer a la que en realidad él ya ve como muerta.

El trabajo D2, en el marco de la escasa sobrevivencia de Góngora en la literatura española de la primera mitad del siglo XVIII, analiza unos ecos del soneto G. Se trata, como en Alatorre, del verso final, pero con una perspectiva muy distinta, porque el objetivo aquí no es rastrear una estela en su larga extensión sino deslindar el significado del original, justamente a través de las transformaciones que sufre con los cambios temporales e ideológicos.

Se trata de tres casos, dos de los cuales están recogidos también en A. Uno es el verso final “en polvo, en humo, en ilusión, en nada” de un soneto de Eugenio Gerardo Lobo, en donde la introducción de *ilusión* desplaza el conjunto de la esfera de las condiciones materiales a la de los valores espirituales, con el término *nada* que no concierne a la disolución de la materia sino a la vacuidad absoluta, en una connotación de “desengaño”. Aún más explícita es esta connotación en Torres Villarroel, en el soneto titulado “A una dama desengañándola de su hermosura”, desde el mismo título hasta el terceto final (“Que el tiempo con su curso y con su engaño / ha de trocar la luz con que hoy te dora / *en sombras, en horror y desengaño*”).

A su vez, otro soneto de Torres, el XLIV, trae “La tierra, el polvo, el humo, en fin, la nada” como verso inicial, por lo cual todo el texto sucesivo adquiere el valor de una glosa; pero se trata de un elogio fúnebre, en donde la destrucción de la materia no impide el triunfo de la memoria eterna, en la estela de las *Coplas* de Manrique y a diferencia del desengaño contrarreformista del soneto de Góngora.

La diferencia entre los dos momentos de cultura resulta aún más evidente en el orden modificado de los miembros de la enumeración, que ya no es *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada* sino *la tierra, el polvo, el humo . . . la nada*, con una corrección del “clímax” gongorino en sentido lógico (como también en Lobo), que lleva otra vez la atención crítica hacia el mismo verso final de *G.* Basándose también en la mediación de Villegas (“en humo, en sombra, en nada convertida”), *D2* interpreta la enumeración de Góngora (que Bousoño consideraba ilógica) como fundada en la transición desde *tierra* (que en los moldes de la cultura contrarreformista es el término más despreciable y pecaminoso) hasta *nada* (que en los mismos moldes es el signo del desencanto), pasando a través de *polvo* como término irremediable de la vida humana. El itinerario del verso gongorino va pues de *tierra* a *polvo* a *nada*, siendo *humo* aposición de *tierra*, como “*vanitas vanitatum*”, y *sombra* aposición de *polvo*, como memoria o fama que queda después de la destrucción de la materia, en la estela de las *Coplas* de Manrique. Esta serie conceptual medieval y contrarreformista ya no funciona en la cultura laica de Torres, que siente *sombra* como sinónimo redundante de *humo* y por consiguiente lo elimina.

5. En actitud metacrítica, voy a intentar atar cabos. Estas tres lecturas no constituyen un certamen sobre un tema prefijado, como los de los tiempos antiguos, sino que se prestan a reflexiones sobre las distintas actitudes que pueden prevalecer en una u otra posición crítica.

Una primera distinción concierne el carácter centrífugo o centrípedo que con respecto al texto tiene la investigación: más centrífugo es *A*, con su prolongada excursión a lo largo de las vicisitudes seculares de su verso final; más centrípedo *T*, con su identificación de códigos y sistemas utilizada para ver su actuación en la estructura; en vaivén entre texto y con-texto *D*, con su utilización de los antecedentes garcilasianos y de los ecos dieciochescos para enfocar más atentamente las características del soneto mismo. En el plano tipológico, los tres concuerdan en observar que en el soneto el *carpe diem* se desmorona en una esencia de soneto fúnebre. En esto la atención de cada uno va hacia elementos distintos: a *A*, con implacable amplitud de lecturas, le importa la serie literaria; a *T*, con la lupa en la mano, le interesa fijarse en el texto mismo, en sus detalles y en su red de relaciones internas; *D* a su vez se preocupa por colocar el texto en su ambiente ideológico, destacando su pesimista carácter post-tridentino co-

mo diferente tanto del vitalismo renacentista como del laicismo dieciochesco.

Pero el soneto ahí queda, en su centralidad de obra maestra, en su inmensa potencia de texto plenamente logrado. Sometido a infinitos comentarios, desmenuzado en innumerables análisis, examinado por delante, por detrás, de frente, de perfil, todavía permanece abierto a una cantidad de estudios críticos y, ¿por qué no?, al goce de lecturas apasionadas<sup>11</sup>.

LORE TERRACINI  
Università di Torino

26 de junio de 1981 del mismo ANTONIO ALATORRE (*Memoria de El Colegio Nacional*, t. IX, N. 4, 1981), en donde imagina a una serie de lectores en contacto conjuntamente con el mismo texto, en ese caso el soneto "A la noche" de Lope de Vega. Es una ficción, desde luego, muy sabia y divertida al mismo tiempo. Alatorre convoca idealmente alrededor de una mesa a un grupo de críticos (Raimundo Lida, Juan José Arreola, Tomás Segovia, Dámaso Alonso y Leo Spitzer), y los hace actuar con varios comentarios frente al texto común. Involuntariamente, he aplicado en mis páginas justamente la misma fórmula; con las diferencias de que, por un lado, probablemente no somos "un grupo perfecto de lectores del soneto, tan dignos de él como digno él de ellos", y por otro lado que en esta ocasión la escena no es fingida, y que el diálogo, aunque los interlocutores estén separados por el océano, es real.

