ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Silva gongorina*, Madrid, Ediciones Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1993, 199 págs.

Ahora que la exigua producción dramática del racionero cordobés, "la cenicienta de los estudios gongorinos" a juicio de Pérez Lasheras, se acaba de editar, un nuevo y "disperso conjunto de asedios" se suma a la infatigable nómina de re-creadores (Góngora "es el mismo y es *otro*" en cada lectura) de la poesía y del poeta de las *Soledades*. Diez años después de que Góngora conociera la primera edición moderna de su teatro, en franco sarcasmo con lo acontecido en su lírica, este haz heterogéneo de trabajos (no, por misceláneo, ecléctico) recoge el alfa de aquellos *Tres estudios sobre Góngora* (Barcelona, 1983) que constituyen la primera parte de esta obra: en el inicial, "Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)", Sánchez Robayna se sirve del cotejo de dos sonetos para deslindar la desconstrucción del código petrarquista por medio de la ironía-crítica (Góngora) o la degradación burlesca (Lope); en cambio, el análisis de la "recepción" que en las Soledades cobra una metáfora ancestral y presente en todas las edades literarias, el "Mundo como un Libro", le permite una lúcida reflexión, en "Góngora y el texto del mundo", sobre la *escritura de la escritura*, de la que quizá haya sido la más primitiva "radicalización material "del lenguaje gongorino: la doble ambición de *escribir el Universo* (inventar) y escribir *el texto que contiene la escritura de aquél* (re-hacer), en un laberinto circular de metagnosis semiológica. En el tercer ensayo, con el que se cierra el primer ciclo de la *Silva*, justamente, la identidad mundo-palabra legitima la analogía de los *absolutos* lingüísticos del autor del *Polifemo* y de Mallarmé, en un tránsito que desplaza a la metáfora, del poema hacia el mundo (en el primero) y de éste a la Idea (en el segundo), como continuación de "Un debate inconcluso..." regresado (e historiado) por Sánchez Robayna. El "aprendizaje" gongorino que, bajo la arquitectura simbolista, asumen dos poetas, Jorge Guillén y Ungaretti, basta para acusar algo más que concomitancias técnicas entre Góngora y Mallarmé y sentencia la *recuperación*, en nuestro siglo, del primero en virtud (y sólo por él) del Simbolismo, en una curiosa inversión de *posteridades* que nos devuelve a Góngora *vía* Mallarmé y en una lógica comunión de "imaginación creadora" que nos devuelve a Mallarmé *vía* Góngora.

El más estilístico de estos trabajos, "Córdoba o la aurificación", que inicia la segunda parte de la obra, reduce, en una atinada valoración *melopeica* del soneto de 1585 "¡Oh excelso muro, oh torres coronadas", toda la composición al átomo significante de una mínima secuencia sonora que resulta ser, de este modo, fundamento y esencia: el grupo fónico –OR– se convierte en un *hipograma* acústico, en un anagrama subyacente, en una eufónica latencia, como nítido presagio de la irrepetible anatomía verbal de un poeta, aún joven, cuya minerva delataba ya su

privilegiada y radical conciencia demiúrgica del lenguaje. Una inusual percepción semiótica lo condujo a la acentuación de las sugerencias rítmicas y musicales del idioma para compartir, así, la complicidad de insólitas sonoridades con su coetáneo grancanario Bartolomé Cairasco de Figueroa: el cultivo común de los versos esdrújulos era ya, a pesar de su fracaso, semilla de la poética cultista. En cambio, los tercetos de 1609 sirven, en el siguiente artículo (el único inédito de la *Silva gongorina*), de elocuente referencia a un Góngora infrecuente pero no irrelevante: el que, aquí también más barroco que nunca, descubre / describe su "personal" convalecencia –el desengaño– y anhela el refugio de la *dorada mediocridad*. El cauce de la misiva en tercetos (a pesar de la *desviación* del modelo horaciano por las ausencias del *dulcis amicus*, del elogio de la fraternidad, de la despedida formal, etc.) desplaza, en su médula confesional, esta "epístola moral sin Fabio" del dominio del tópico (con todo su bagaje de sátira, ideal estoico y polaridades) al ámbito de la *sinceridad* ya que no de la interioridad: la "rucia" de la soledad (y de las *Soledades*) era llegada...

Extraído de su libro *Para leer 'Primero sueño' de sor Juana Inés de la Cruz*, México, 1991, "Algo más sobre Góngora y sor Juana" es el primero de una serie (si se nos permite) de trabajos, en esta segunda parte, sobre "reminiscencias gongorinas". A pesar del silencio que guarda el único "comento" del Sueño, el que realiza el palmero Pedro Álvarez de Lugo en las postrimerías del siglo XVII (incluido por Sánchez Robayna en *Para leer...*), la deuda de la monja con las *Soledades* ha quedado paliada pero no agotada suficientemente. El repaso de la historiografía crítica (de José Gaos a Octavio Paz) sobre tal parentesco "reconoce el influjo gongorino en determinados aspectos formales, pero [...] subraya enseguida la originalidad temática y la singularidad "histórica" del poema de sor Juana" (pág. 106), desatendiendo así la justa concepción de la modalidad filosófica de la *silva*, adoptada por sor Juana e irradiada desde las *Soledades* como escritura germinal de la extensión, de la naturaleza descriptiva, del género y del itinerario filosófico de la "soledad" mexicana. La filiación, que la propia monja reconoce, va más allá de la declaración del título o de la *información* técnica, para devolver a la obra gongorina una *identidad*, sin onirismo, que el *Primero sueño* descubre.

No por anacrónica y pintoresca la "Soledad escrita en la isla de la Madera" hacia 1747 por el palmero Cristóbal del Hoyo Solórzano, "novelesco" marqués de San Andrés y aventurero vizconde de Buen Paso, es menos gongorina. En "Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)", Sánchez Robayna denuncia la "fuga" de versos de dos composiciones (el poema "Saudades de Aonio", del portugués Antonio Barbosa Bacelar [1610-1663] y la "Introducção poética" atribuida al padre Antonio dos Reis y recopilada por Pereira da Silva en *A Fénix Renascida* [1716-1728]) en la "Soledad" del vizconde. Antes bien recurrente plagiador (M. Gónzalez Sosa había delatado en el "Soneto al Teide" la transparente presencia del "Soneto al Tajo", atribuido a Francisco Rodrigues Lobo) y poeta de mediocres *contrafacta*, este "raro" que fue Cristóbal del Hoyo disuelve

su aura de heterodoxia y rebeldía en el mimetismo poético entre el (gongorino) "peregrino de amores" de su silva y el prófugo paradójico (ni amante ni náufrago) que su realidad testimoniaba. Sánchez Robayna se emplea en mostrar los versos inconfesadamente "traducidos" y sus referentes originales en un curioso ejercicio de lectura doblemente *palimpséstica*: la que hace fluir, por un lado, a Barbosa Bacelar y a Antonio dos Reis y, por otro, la que, bajo éstos, *descubre* al poeta de las *Soledades*. También, en esta ocasión, Góngora asoma y se atisba en el sustrato, ahora como "secreta *traducción de una imitación*" (pág. 158); también para el aristócrata y para su modelo poético profundo –el gongorino– la silva representa, en la osadía que los acerca, la insobornable expresión de sus *soledades*.

El último de los trabajos de esta serie citada, "Góngora y la novela: *Don Julián*, de Juan Goytisolo", plantea una honda ausencia crítica en la vinculación de la obra gongorina con el género narrativo y la doble asimilación operada en esta novela: por un lado, la discriminación "positiva" de la identidad histórica gongorina frente a la delirante demolición de valores estatuidos mediante tradición o topicidad y, por otro, la veneración por el principio de agresión, de violación constante y de omnisciencia "intralingüística", consustanciales a la (contra)concepción creadora de don Luis. La revelación de una libertad devastadora en el lenguaje domina esta novela-disolución, que persigue la palabra ahistórica, circular y autónoma: enseñanzas, al fin y al cabo, del sueño gongorino que privilegia la suficiencia del signo y la desintegración del lenguaje con lenguaje, en el más puro acto de traición verbal. La novela-crítica se metamorfosea en novela-poema; la palabra pierde el rictus narrativo para realizar la ficción de su ilusoria plenitud poética; el discurso alcanza la absurda clarividencia de encerrar su propia no-existencia; la novela se deshace y deja paso a la *mismidad verbal*, al Góngora absoluto y negador: contradictoriamente, silenciando la tradición y afirmando la "desconstrucción constructiva" del cordobés, Goytisolo invierte la *profanación del homenaje* en el *homenaje de la profanación*.

Dos breves apuntes: en "Aspectos desconocidos de la conmemoración gongorina de 1927", Sánchez Robayna vindica la especial aportación con que los escritores canarios, en torno a la revista *La Rosa de los Vientos*, celebran el Tricentenario: en el número 2 (mayo 1927) Góngora comparece, a la luz de la vanguardia, en "Escaparates polifémicos" de naturaleza "poliédrica" (Agustín Espinosa) o en un "centenario de fuego" a modo de totémico "padre de la poesía pura" (Ángel Valbuena Prat). En los jóvenes canarios la actitud de recuperación gongorina no es necesariamente dependiente de la "nueva literatura" veintisietista, entendiéndose así el cambio en virtud de un movimiento cultural más amplio y atomizado en grupos distribuidos por la geografía española. En las islas, por tanto, también la "moda gongorina" se produce antes del centenario aunque, indudablemente, ilumine cierta fase creativa previa a la seducción de los "cadáveres exquisitos" del Surrealismo, que los acogerá en la revista *Gaceta de Arte* (1932-1936). En "Barroco de la levedad", por último, Sánchez Robayna se despoja del imperativo filológico para contraer un discurso rayano en el ensayo, dirigiéndose

hacia la dimensión *integral* de la cultura y generando una identidad para el "espíritu neobarroco", que es cifra actual de los procesos intelectuales y prácticas artísticas. Lejos de la gratuidad, esta "*organización de consenso*" nos devuelve, alterada la primitiva identidad histórica, la forma de sentido más extremadamente *barroca*: aquella que, suelto el lastre de la gravedad y el esencial dramatismo seiscentistas, confirma la experiencia metamaterial de la propia obra de arte en una suerte de percepción *aérea*; aquella que, presidida por la ilusión de *ligereza*, se precipita, delatada, a su irreductible oposición: *alada* pesadez, grave *suspensión*: Barroco *leve*.

Sánchez Robayna explora en esta *selva* de percepciones sutiles y "traducciones" polimórficas las nunca fáciles aristas del "poliedro" gongorino. Es ésta, pues, una válida miscelánea que viene a mitigar la deuda contraída del autor consigo mismo hace diez años, en aquellos trabajos pioneros de su "lectura" gongorina. Desde la misma "Introducción" se denuncian imprecisiones críticas que, llevadas de la fruición, asignaban la concepción de la *radicalidad*, de forma exclusiva, a la obra gongorina, sin contemplar la propuesta poética del verbo cifrado por San Juan de la Cruz; también las palabras iniciales, por otra parte, matizan la experiencia de la posteridad del cordobés, cuya comprensión (lectura) por parte del receptor actual se halla mediatizada "por la historia de sus lecturas pasadas". En *Silva gongorina*, sucesivamente, se van produciendo los *regresos* de Góngora en una fructífera conjunción de memoria o tradición (al desvelársenos el *traslado* de un tópico –"el Libro del Mundo"–, del conjunto de ellos –el código petrarquista– o de un género –el epistolar–), de coetaneidad (los ejercicios de comparación con Lope o la implícita vinculación con Cairasco de Figueroa como transparencias de la evolución paródica o de la "materialidad musical", respectivamente) y de posteridad (desde la inmediatez de Sor Juana a su asunción por la narrativa de Goytisolo, pasando por el aprendizaje simbolista –Mallarmé– y "vientisietista" –canario y peninsular– o el indecoroso plagio de Cristóbal del Hoyo Solórzano). Pero la recuperación es *reversible* porque Góngora, a su vez, supone la experiencia de nuevas percepciones o connotaciones sobre otros autores, sólo visibles a partir de su *futuridad*: sólo por él se explican ciertos influjos (el de *Primero sueño* sobre las *Soledades* o el del Simbolismo en la evaluación de la poética gongorina) y ciertas claves de esa anunciada consagración de lo "neobarroco" en la cultura actual. La *Silva gongorina* prescribe el curioso principio de "inversión histórica" con que la obra del cordobés se rev(b)ela. No podía ser de otro modo si una "obra-límite" es, además, "obra abierta". El conjunto de trabajos de Sánchez Robayna viene a ser, entonces, el ensayo de ensayos sobre "un 'trabajo de sentido' enteramente revolucionario": Góngora se diluye para dejar paso a la interpretación de la *textualidad* misma o de la "*mismidad textual*".

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna