

ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DEL *GENUS TURPE* EN LA POESÍA DE GÓNGORA

Ángel Luis Luján Atienza
Universidad de Castilla-La Mancha

El discurso burlesco, erótico o directamente obsceno pone a la retórica clásica ante uno de sus límites y viene a mostrar la aporía fundamental de esta disciplina en cuanto técnica discursiva, pues lo que sirve para persuadir lo bueno sirve igualmente para persuadir lo malo, y lo que sirve para lo serio sirve para lo ridículo. La retórica, por tanto, no puede escapar a las intenciones de quien la usa, y de ahí la insistencia de Quintiliano en que el orador sea un *vir bonus*, no, evidentemente, para garantizar el funcionamiento de la disciplina, sino su buen uso. Esta sospecha está en el corazón mismo del arte, pues la retórica clásica reconocía ya la posibilidad de tratar un *genus turpe* que se oponía al *genus honestum* desde todos los puntos de vista: ético, judicial o decoroso¹. Sin embargo, hay que reconocer que los tratados tradicionales están hechos, aunque no se diga así, para explicar y dar reglas sobre el discurso serio y honesto. La retórica del *género torpe*, en consecuencia, se encuentra sin una preceptiva específica, sin modelos consagrados por los tratados y sin ejemplos que seguir. Es una retórica que, por así decirlo, se debe hacer a cada paso, utilizando para su provecho las estrategias textuales que los manuales explican para los temas serios, lo que quiere decir, en lo que aquí nos importa, que debemos extraer ese uso específico de la propia práctica poética porque no está recogido en ningún lugar.

El Siglo de Oro español y su preceptiva, siguiendo la tradición clásica, ponen su veto oficial a este tipo de discursos que considera degradados, pero con la particularidad de que la *turpitud* latina ha pasado a significar simplemente lo indecente y obsceno², dejando a un lado las implicaciones puramente éticas, como se puede ver en Alfonso de Carballo, el más moralista de nuestros preceptistas:

¹ Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, §64.

² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994, da como cuarta acepción de **torpeza** «es lo mismo que bellaquería y bajeza» (p. 928). Véase, además, la crítica que se hace a Quevedo en *El tribunal de la Justa Venganza*, citada por Antonia Morel D'Arleux, «Obscenidad y desengaño en la poesía de Quevedo», *Edad de Oro*, IX (1990), p. 181: «Es motivo para que los libidinosos se den con más aliento a las torpezas y despertar apetitos para la sensualidad con aguda espuela a la lujuria y aguijón de la carne».

«Pero los que en torpezas emplean el talento de sus ingenios delicados, no al blanco Cisne deben pintar por arma, sino una engañadora sirena (...). Y es lástima envilezcan ahora la malicia de algunos Poetas una arte de tanto provecho para las repúblicas. Y que hombres de tan agudos ingenios y tanta elegancia en el decir den con todo ello como dicen en un barro, que así lo dijo Baptista Mantuano en estas palabras, *Sunt quibus eloquii datur aura vena Poeta, sed cadit in sordes inficiturque luto*. “Hay, dice, unos Poetas que tienen una vena de oro para hablar, mas cae sobre suciedades y dan con ello en un barro”. Lo cual es muy ajeno del verdadero Poeta y del Cisne, que se deben deleitar con los limpios y claros ríos, y no con los cenagales y pantanos, lodos, así se dice en la comedia, que dije, *limpidis uterque gaudet annibus*. Y no es de menos dolor que sean tan aceptas del vulgo estas vanidades, que para agradarle la introduzgan, sin otro fin, en las obras de graves materias, los Poetas, mas por agradar a la comunidad, que tienen los gustos destragados, que porque entienden ser necesario»³.

De lo que se trata, en definitiva, es de la intención con que se usan unas estrategias discursivas en principio neutras y válidas para cualquier contenido. La cuestión de las intenciones nos remite al debate siempre abierto, y especialmente relevante para la producción gongorina, de la separación entre lo burlesco y lo satírico. No voy a entrar aquí a tratar el tema, que no atañe directamente a mi propósito, pero sí me interesa destacar cómo la discusión se ha centrado desde Jammes precisamente en la determinación de las intenciones del autor⁴. Claudio Guillén ha señalado, por su parte, que lo obsceno depende de una intención de escandalizar y provocar, reconocida por el lector⁵. Hay que señalar, sin embargo, como han apuntado otros autores, que la intención autorial es un fenómeno que queda fuera del campo de la literatura como tal⁶. Está claro que lo que sabemos de las

³ Luis Alfonso de Carballo, *El cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, pp. 374-375.

⁴ Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, especialmente pp. 31-38.

⁵ Claudio Guillén, «La expresión total: literatura y obscenidad», en *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 234-296. Véanse especialmente las páginas iniciales del estudio.

⁶ Véase, por ejemplo, la esclarecedora introducción de Ignacio Arellano a la *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana, 2003; también el artículo de Marc Vitse «¿Góngora, poète rebelle?», en *la*

intenciones de un autor es lo que se refleja en su texto y esto no nos dirá si un texto tiene una intención satírica, burlesca u obscena, a menos que hayamos definido previamente el tipo de texto ante el que estamos y a qué género pertenece. Nos encontramos, pues, ante un círculo vicioso. En realidad, lo único que podemos medir es el comportamiento y la actitud del yo que aparece reflejado en el texto con respecto al mundo que forma el contenido del propio texto. En consecuencia, podemos reconducir, creo que provechosamente, la discusión sobre intenciones acudiendo al concepto retórico de *decorum*, o *aptum*, el mecanismo regulador de todas las instancias discursivas. En Retórica el término tiene una amplitud mayor que en Poética, donde «decoro» significa la apropiación de las palabras y acciones al carácter del personaje⁷. Lausberg distingue convenientemente entre un decoro interno y un decoro externo⁸. Para resumir, podemos decir que el decoro interno regula la coherencia de los distintos niveles y elementos textuales, mientras que el decoro externo regula la apropiación del discurso a las circunstancias de enunciación y a los participantes comunicativos. Habrá, por tanto, una relación entre el autor real (en tanto que escritor) y su lector real a través del texto literario, y otra relación entre los hablantes y oyentes intratextuales, a la vez que se establecerán relaciones verticales entre participantes intratextuales y extratextuales.

Por lo que respecta al decoro interno, lo que tenemos, más que un principio regulador de coherencia, es la presuposición de esa misma coherencia. Nuestra lectura sólo puede tener sentido si consideramos que las imágenes de emisores y receptores textuales son apropiadas para ese tipo de comunicación, pues únicamente contamos con los datos que nos da el texto para desentrañar tal relación. Así, cuando en un poema alguien habla de cosas bajas y sucias no puede dejar de arrojar una imagen de sí como bajo o sucio: «No deja de haber también sátiras perjudiciales y maliciosas. Éstas también si van al descubierto arguyen a poco ingenio del que las dice, y se tiene por necio y mal hablado, como si

contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 71-81; Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, cap. 2: «Sátira y burla en la poesía de Góngora», pp. 27-37; y la aportación de Lía Scwhartz desde un punto de vista semiótico: «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 215-234.

⁷ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 209: «y así conviene que, en lo demás, mire el poeta a quién pinta y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa y, en suma, al verisímil y buen decoro que, por otra nombre, se dirá perfecta imitación».

⁸ Heinrich Lausberg, §§1056-1057.

llamase un hombre a otro “bujarrón”, y el otro le llamase “judío” así a boca llena»⁹. Esta reflexión, que afecta aquí a la sátira¹⁰, puede generalizarse para todo lo que cae en el terreno de lo prohibido o lo burlesco. Y lo mismo pasa con respecto al oyente al que van dirigidas las palabras: el discurso califica al tipo de receptor que espera, y así dice el Pinciano:

«Dignidad de la palabra es que la palabra que sigue al estilo alto debe ser digna de ser oída de altas personas, y sin vergüenza delante dellas, como el nombre de “fama, virtud, puridad, grandeza” y otros así, que son infinitos. Y, por el contrario ejemplo, será más claro lo que dije: digo que no es palabra digna de parecer delante de reyes “bacín, estiércol, cogote, colodrillo” ni aun “jarro”»¹¹.

Si esto pasa con la inocente palabra «jarro», figuraos entonces lo que ocurrirá con el «orinal» de que tanto gusta Góngora en sus poemas. En consecuencia, un discurso de carácter bajo o chocarrero en su textualidad hace, por virtud del decoro interno, que los participantes se identifiquen como gente de baja estofa, independientemente de la calidad de autores y lectores reales.

Esta figura del hablante interno textual ha de ser metodológicamente distinguida de dos instancias externas al texto, a las que afecta el decoro externo¹². Me refiero a la figura del autor en cuanto creador de un discurso literario y la figura, situada en la exterioridad total de la literatura, de la persona del autor como ser social. No obstante, no es fácil en ocasiones distinguir todos estos papeles, cuyas relaciones podemos establecer en términos de figuraciones. Así, el Góngora autor de poemas burlescos y chocarreros es seguramente una sinécdoque del Góngora, persona de carne y hueso que realiza muchas otras actividades en su vida (racionero de la Catedral, espectador asiduo de corridas de toros). Por su parte, el Góngora autor tendrá relaciones diversas con las personas que hablan en sus poemas: podrán ser prolongaciones suyas, de sus ideas e inquietudes como metonimias, podrán

⁹ Luis Alfonso de Carballo, p. 290.

¹⁰ Sobre la distinción entre sátiras permitidas y sátiras no permitidas, véase Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994.

¹¹ Alonso López Pinciano, p. 270.

¹² Puede verse, para más información sobre papeles discursivos, mi libro *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros, 2005.

suplantar su voz con diversos efectos metafóricos o alegóricos, podrán ser proyecciones hiperbólicas del autor, etc. Lo que debe quedar claro es que las relaciones entre todas estas instancias discursivas no está fijada de antemano y debe ser establecida por el lector, con la ayuda de la información textual, que a la vez el autor habrá incluido en mayor o menor grado de claridad para ayudar o confundir al lector en su labor de identificación figurativa de instancias enunciativas. Hay lectores que sin pararse en sutilidades discursivas asignarán siempre por defecto una continuidad entre la persona real Góngora, su papel como escritor y los diversos personajes que hablan en sus poemas. Es el caso de los padres Horio y Pineda en sus censuras. Y estos mismos personajes nos sirven para mostrar cómo existe una instancia extratextual, el lector real, que no debe ser confundido con el destinatario textual. Si los destinatarios textuales quedan retratados por el discurso chocarrero que se les dirige, ello no debe salpicar en principio al lector real que en ese momento lee el poema, a no ser que consideremos, como los padres censores, que hay continuidad entre todas estas personas; y en efecto, una de las acusaciones más graves que se lanzan contra la edición de Vicuña es que esté dirigida al Inquisidor General¹³, lo que supone que contribuye a rebajar su dignidad.

Pero seamos honestos: estas censuras no van del todo desencaminadas, pues fue el propio Góngora el que jugó siempre a confundir y borrar fronteras entre los papeles discursivos. De hecho las acusaciones del Padre Pineda hacen menos hincapié en las obscenidades que en el hecho de que se traten temas religiosos y de que el hablante de los poemas se presente a sí mismo como persona de iglesia (cosa que era el Góngora real). Este juego de indeterminaciones enunciativas y de solapamiento de instancias discursivas que vamos a ver a continuación tiene como consecuencia que el lector se ve obligado a hacer un esfuerzo interpretativo (en última instancia condenado al fracaso) que lo convierte prácticamente en coautor del poema, pues es él quien debe establecer, repito, la relación que une o no y en qué grado al autor, en tanto que creador de discurso, con el yo que habla en el poema en cada caso. Lo que debe medir, en definitiva, el lector es el grado de implicación que tienen los participantes del discurso en el mundo degradado de que trata el discurso, o en términos de Marc Vitse: la «inversión» o «desinversión» que muestra el

¹³ Véase el prólogo a la edición facsímil de Vicuña de Dámaso Alonso: Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español*, Madrid, CSIC, 1963.

texto, es decir, compromiso o no compromiso con el mundo representado¹⁴. Esto hasta el punto de que, en el caso de Góngora, el lector se quedará con la perplejidad de haber inventado una figura de la que él es el único responsable, sin poder pedir cuentas a un autor que ha jugado a dejar sin determinar sus propias figuras.

En aras de la claridad, voy a poner un ejemplo de interpretación de lenguaje figurado para ver cómo esto mismo se aplica después a la determinación del hablante en tanto que figura y constructo textual. En varios poemas de Góngora aparece la palabra «candil». Normalmente tiene un significado figurado que alude al sexo femenino¹⁵. Sin embargo, al lector se le puede pasar esta significación cuando encuentra la palabra en un contexto donde es posible una interpretación literal. En el romance «¿Quién es aquel caballero», leemos: «tan deudo del Conde Claros, / que me acuesto sin candil» (vv.7-8). Hay una lectura perfectamente literal de esta frase, contando con la pobreza del personaje, y que es coherente, además, con el juego de palabras: «claro/candil». Pero el lector puede elegir leer «candil» con el sentido obsceno, una vez que sabe que esta acepción es posible y que está ante un texto burlesco. Lo mismo ocurre en el poema «Arrojóse el mancebito» cuyos versos 11-12 dicen: «los ojos en el candil, / que del fin temblando luce». Aquí la referencia erótica puede estar más clara, aunque no obstante el lector puede hacer una lectura literal en tanto que existe realmente una luz al final del viaje de Leandro. Más maliciosa es la referencia al candil en el poema de Hero y Leandro posterior, «Aunque entiendo poco griego», esta vez aplicada a la madre de Hero: «muchos dones a un candil / y témporas todo el año» (vv.19-20). Estos ejemplos nos enseñan que no es el poeta el que establece la lectura figurada del término sino que, al situarlo en un territorio ambiguo que hace perfectamente posible la lectura literal, deja toda libertad al lector no sólo para que elija la lectura figurada o no (siendo posibles ambas) sino incluso para que escoja el tipo de figura con que va a leer el texto. En ocasiones, la posición será tan ambigua que ni siquiera sabremos si es posible una lectura figurada, y así nos pasa con el romance «En la pedregosa

¹⁴ Marc Vitse, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», en *Criticón*, 11 (1980), pp 5-142.

¹⁵ Véase José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1976, pp. 169-170; y el artículo del mismo autor: «Claves para la formación del léxico erótico», en *Edad de Oro*, IX (1990), p. 14: «En ocasiones, la distribución erótica se hace a partir de elementos que agrupan varios significados íntimamente ligados desde el punto de vista funcional: ‘no arde el candil sin mecha’, dice Sebastián de Horozco en su *Cancionero*, donde se nos presenta a la vez un *candil* femenino, una *mecha* masculina de cuya conjunción surge el *arder...*».

orilla», que acaba: «y vi que era rubio y zarco, / como Dios hizo un candil». Esto mismo se puede aplicar a la lectura que haga el lector del yo que habla en el poema, y su relación figurativa o no con la instancia enunciativa real (autor).

Vamos a detenernos, para analizar este problema, en el romance que comienza «Ahora que estoy de espacio». Este poema pone de manifiesto como ninguno, creo, el problema del establecimiento de la figuración del yo, pues en sus tres partes recoge las tres principales facetas de lo burlesco en Góngora: el epicureísmo egoísta, que conecta con la letrilla «y ríase la gente» (versos 9-52), la burla obscena y escatológica (que conecta con «Hanme dicho, hermanas») (versos 53-72), y los denuestos contra el amor (que conectan con «Ciego que apuntas y atinas» y «Noble desengaño») (versos 73-120). El romance tuvo bastante resonancia en su tiempo¹⁶. Tanto Jammes como Alfonso Reyes lo consideran desde un punto de vista autobiográfico¹⁷, aunque resulta exagerado confundir, como sugieren ellos, Córdoba con la aldea de que habla el poema. Dámaso Alonso también da alguna credibilidad biográfica a este y otros poemas similares que parecen desplazamientos de situaciones reales¹⁸, aunque matiza esta lectura al hablar de «extraña jocosidad, con burda mezcla de lo clerical, lo autobiográfico y lo bajamente erótico»¹⁹. En realidad, poco de autobiográfico encontramos en este poema, que juega precisamente, como vamos a ver, a ocultar la posición del autor con respecto al yo textual.

El poema va introducido, según la preceptiva retórica, por un exordio que tiene como fin justificar el tratamiento burlesco de la materia, y que hay que poner en relación con el romancillo «Noble desengaño». La justificación en los dos casos es la misma: los lectores contemporáneos exigen tratamientos burlescos. Con ello tenemos un reflejo creativo de lo que veíamos que decía nuestro tratadista Carballo en la cita inicial: el poeta que busca popularidad debe rebajar su estro. Es el clásico tópico de la degradación de los tiempos, y un primer síntoma de que el poeta está dispuesto a sumergirse en el mundo que canta. En ambos casos, la rectificación del modo nos remite a la presencia de un yo versátil, que puede moverse en diversos registros, y cambiar o elegir el tono a voluntad, aunque esto

¹⁶ Remito para su éxito en la narrativa contemporánea a la tesis inédita de Rafael Bonilla Cerezo, *Lenguas de templado fuego: El Gongorismo en la narrativa del siglo XVII*, Universidad de Córdoba, 2005, pp. 644-654.

¹⁷ Jammes, pp. 111-112 y 160-162; Alfonso Reyes, «Sabor de Góngora», en *Obras Completas*, VII, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 177-178.

¹⁸ Dámaso Alonso, «Los pecadillos de Góngora», en *Revista de Filología Española*, 47 (1964), pp. 215-235.

¹⁹ Dámaso Alonso, p. 222.

quizá queda más claro en «Noble desengaño» debido a que la rectificación se realiza a mitad del poema. Probablemente el poeta quiere dar la sensación de que su impulso primero (serio) es el auténtico, y que se ve obligado a traicionarlo debido a las circunstancias, que la adopción de la bandurria como instrumento no procede de devoción, sino de la elección del mal menor. Con todo, si nos fijamos bien, la justificación es ella misma una burla, pues el autor no tiene necesidad de contentar a un público mayoritario. Del mismo modo podía haber optado por el registro culto, dirigido a un grupo lector más restringido, como ocurre por esos mismos años con la canción a la Armada Invencible, de la que, por cierto, este poema presenta una parodia. Por tanto, este inicio no es más que una primera muestra de que el yo que habla en el poema no se va a dejar fácilmente fijar, ni se va a prestar a una estabilidad de identidad.

Hay que tener, además, en cuenta que el exordio era el lugar que reservaban los retóricos clásicos para la prueba ética o de sinceridad: era el lugar en que el orador se presentaba ante su público como alguien digno de confianza. Aquí, sin embargo, tenemos una subversión de esa imagen: hace su aparición un yo variable, que no tiene personalidad propia en tanto que se pliega a los deseos de un mundo degradado, un yo poco fiable, en definitiva. La justificación gongorina es, entonces, un arma de doble filo pues, aparte de arrojar una imagen de un emisor poco seguro de sí mismo, condena e identifica al público que lo va a escuchar como personas dadas a bromas y a burlas, con las que no es posible ni sensato hablar en serio. Y aquí el poeta da un salto, pues su condena se extiende, más allá del destinatario intratextual, al receptor real en cuanto éste se siente apelado como lector de un «canto», un poema. Góngora identifica al destinatario textual con el lector real desde el momento en que la voz que habla se presenta como autor del poema que leemos. No es novedad, de todas formas, en nuestro poeta el insulto directo al lector, que ya lo había usado de manera más cruda al término de «Triste pisa y afligido»: «porque quiere en el arena / sembrar perejil guisado / para vuestras reverencias». Todo ello indica, con intenciones carnalescas, el reconocimiento de la inmersión de autor y lectores en el mismo nivel de mundo degradado.

El tópico de la caducidad del mundo está en relación, por otra parte, con el infantilismo y el juego. El poema nos sitúa así en un terreno lúdico, en el tratamiento de un tema de manera infantil, con un intento primero de situar la voz como la voz de un niño.

Esto remitiría al romancillo «Hermana Marica», y es una primera estrategia para situar la voz en un lugar de inocencia, donde se dicen las verdades candorosamente, como si fueran broma. Esto queda más claro desde el instante en que observamos que el poema se construye como un tránsito de la inocencia a la sabiduría dolorosa proporcionada por el amor. Nuestro primer objetivo es, pues, determinar hasta qué punto esta voz es realmente inocente, es decir, medir si lo humorístico y burlesco surge de la distancia que pone el autor (y en que nos pone a nosotros lectores) entre su labor como escritor y la voz ingenua que habla, o la voz del poeta como escritor acompaña burlescamente siempre a la voz que escuchamos. Evidentemente es una medida que tiene diversos grados. Saltando el orden de las estrofas, me centraré para empezar este análisis, en la parte más escabrosa enunciativamente, donde se acumulan las referencias obscenas (vv. 53-72). En primer lugar, hay que decir que estas referencias se sitúan en un contexto de actividades cotidianas, de normalidad diaria, lo que intenta diluir la extrañeza de lo enunciado, y sugerir una continuidad con la voz de la supuesta inocencia. Aquí el problema es que las enunciaciones pueden entenderse todas indistintamente como metafóricas o literales, igual que ocurría en el ejemplo del «candil» antes explicado. Hay una posibilidad de que el emisor diga en serio cosas que pasadas por el tamiz de la interpretación metafórica del receptor resulten obscenas. En ningún momento hay en estos versos una referencia obscena explícita. Hasta tal punto existe una lectura literal que hoy día no sabemos si hay malicia o no en la expresión «porque a todas igualaba / como tixerías de murtas» (vv. 71-72). La estrategia consiste en situar estas referencias en un ámbito de cotidianidad que por una parte desactive su lectura obscena, pero que a la vez sitúe el goce sexual, una vez que la lectura ríjosa se impone, en un ambiente festivo de cotidianidad no problematizada ni prejuiciada. Resulta, por tanto, difícil aventurar una hipótesis sobre si el personaje es consciente de lo que está diciendo o no en el mundo del poema, y para confirmar esta dificultad tenemos que hacer un excursus sobre las condiciones de enunciación de algunos personajes de los poemas gongorinos²⁰.

²⁰ Kimberly Contag, *Mockery in Spanish golden Age Literature. Analysis of Burlesque Representation*, Lanham, University Press of America, 1996, señala también la diferencia entre un narrador que es consciente de estar burlándose, el pícaro, y la enunciación burlesca que vive en la ambigüedad enunciativa: «There is, however, one major distinction between picaresque narratives and the burlesque modes: there is no burlesque lens in the picaresque that temporarily misguides readers. In picaresque autobiographies the narrating ex-picaro never relinquishes the authority of perspective. Clearly the ex-picaro knowingly mocks himself.

Vamos a fijarnos, en primer lugar, en qué pasa con los personajes ficticios, aquellos que de ninguna manera pueden confundirse con el poeta que escribe. Podemos tener el caso de que el autor se separa por completo de su enunciador y entonces la burla surge porque el autor pone de manifiesto lo absurdo o lo ingenuo de quien habla, o puede ocurrir que el poeta preste la voz a un personaje que, como portavoz suyo, lleve a cabo la burla. En otras palabras, el autor puede hacer a su personaje hablar disparatadamente pero creyendo lo que dice, y entonces el disparate sólo se aprecia desde fuera, o puede unir su voz al personaje para disparatar con él. En suma, el personaje es burlesco o bien porque es objeto de burla o porque él mismo es el burlador. Por supuesto, lo expuesto aquí son casos límite y lo que ocurre en la realidad es que se dan distintos grados e incluso a veces queda sin determinar la relación, como vamos a ver. Empecemos por un caso claro en que el personaje no es consciente de su discurso, la letrilla «Si en todo lo qu'hago»: la mujer que habla parece no alcanzar la verdadera significación de lo que dice pues sus metáforas son coherentes y la risa se produce precisamente porque se supone que sólo el público aprecia el cacofon que la hablante comete por torpeza, torpeza lingüística que es a la vez reflejo de la torpeza factual que presenta toda la letrilla. Se trata de alguien que no es consciente de las implicaciones ni de lo que hace ni de lo que dice. En el romance «En la pedregosa orilla», como en otros romances pastoriles, el personaje es un pastor ignorante que parece hablar en serio dentro de su mundo, pero no sabe decir otra cosa que tautologías. Está claro que en estos casos Góngora aplica un tipo de decoro interno al personaje, que resulta humorístico cuando lo vemos desde fuera: el personaje dice lo que está a su alcance, las obviedades que surgen de su propia estrechez mental. En «Ensíllenme el asno rucio» estaríamos en principio en el mismo caso, sin embargo asistimos a un fenómeno que nos avisa ya de la tendencia de Góngora a asomarse por las voces ajenas. Se trata de la incongruencia de la aparición del rostro de Góngora en los versos 57-60. Estamos ante un caso claro de travestismo, el autor nos hace dudar de la pertenencia de la voz que habla desde el momento en que un personaje ficticio adopta una expresión que podía aparecer (y de hecho aparece) en un poema supuestamente autobiográfico como «Hanme dicho, hermanas».

Burlesque, on the other hand, always imply some sort of temporary ambiguity of authority» (p. 64). Y más adelante, a propósito de un soneto de Quevedo, señala cómo el hablante intrapoético no es consciente de su propia parodia (pp. 73-74).

Casos claros de que el personaje aparece como portavoz del poeta ocurren cuando el propio personaje se presenta como maldiciente. En el soneto «Por niñear un picarillo tierno», la vieja que habla al final es una vieja cínica y es difícil separar su voz de la satírica del autor. El autor se propone hacer una defensa paradójica del cuerno, pero lo hace a través de una vieja implicada en el asunto, lo que hace más grotesco el caso y deja hasta cierto punto en suspenso el juicio de la voz autorial. En el soneto «Tengoos, señora Tela, gran mancilla» también es consciente la propia tela de que murmura y maldice, según muestran las palabras del soldado, aunque siempre cabe la duda de que el soldado haya interpretado mal. En el soneto «Duélete de esa puente, Manzanares» contesta el río dando una explicación pasmosamente ingenua, que sabemos procede directamente de la maldad del poeta, y la misma técnica se utiliza en el romance «Murmuraban los rocines». En todos estos poemas vemos cómo los emisores ficticios no son más que máscaras que usa el poeta a través de las que surge su voz, eso sí algo deformada en tanto que máscaras degradadas y ridículas. En otro registro se encuentra la letrilla «A toda ley, madre mía», en que habla la moza como portavoz del autor en su recorrido satírico. En este caso, esa voz ajena permite al autor reivindicar cínicamente el placer y el disfrute de la vida, sin comprometerse directamente. Del mismo modo, en el romance «Diez años vivió Belerma», Doña Alda es consciente de su discurso, porque está haciendo de portavoz jocoso del propio autor, análisis aplicable también a «Desde Sansueña a París». En ambos, debajo de las bromas, se defiende una actitud vitalista y anti-belicista de la vida, muy gongorina, que coincide con el tema de Lisístrata: si los hombres deciden matarse entre ellos, disfrutemos las mujeres de la vida y sus placeres. La malicia añadida es que los únicos hombres disponibles en esta circunstancia parecen ser los clérigos, gente pacífica y regocijada, con lo que vuelve a aflorar la lectura autobiográfica, o por lo menos auto-propagandística²¹.

En los ejemplos anteriores, aunque bastante bien situados en la línea divisoria entre personajes conscientes y no conscientes de su discurso, vemos ya sin embargo deslizamientos hacia zonas de incertidumbre con respecto a la relación entre autor y fuente emisora. Con ello llegamos al caso normal en Góngora que es la incapacidad por parte del lector de construir la voz que está hablando con respecto a la del autor. El soneto dialogado

²¹ No se olvide que varios epígrafes del romance «Desde Sansueña a París» dan el contenido del poema como verídico envuelto en burlas. Véase Luis de Góngora, *Romances, I*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p. 453.

es un medio idóneo para ello por la indefinición de la voz autorial, debida al juego de perspectivas. Buena muestra de ello son los sonetos sobre la toma de Larache y la Mamora. Tanto en «¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?» como en «¡A la Mamora, militares cruces!» los personajes dudan ellos mismos de si están hablando en serio o no, especialmente en el primero. En el romance «Pensó rendir la mozuela» se introduce a un personaje totalmente burlesco: el tipo del «miles gloriosus». El humor debe surgir, según la lógica del tipo, de la incongruencia entre lo que él presenta como hazañas y lo que sabemos que no son más que fanfarronadas, la distancia entre lo serio que pretende ser el personaje y lo ridículo que nos resulta a los lectores. El problema estriba aquí en que es el propio enunciador el que destapa su fanfanorrería, que no viene denunciada desde fuera sino desde su mismo discurso, lo que supone o que el hablante se burla de sí mismo, cosa que es incongruente con el tipo, o que es ciego a una parte de su propio discurso explícito. La cosa se complica cuando al final el narrador nos presenta el efecto perlocutivo del discurso del bravucón en la moza, que lo escucha «unas veces con enfado, / pero más veces con risa» (vv.119-120). Al llegar a este punto no estamos seguros de si la moza se ríe por lo ridículo que le resulta el personaje o porque responde a la intención del personaje de hacerla reír como una estrategia para conquistarla.

Pero son los poemas en que hablan niños los que plantean como ninguno esta ambigüedad de la voz enunciativa y la perplejidad que encuentra el lector ante lo que no sabe si va dicho en serio o no por el personaje textual. Esto nos atañe aquí por cuanto hemos visto que el poema que analizamos se sitúa voluntariamente en el niñear general del mundo. La letrilla dialogada «¿Por qué llora la Isabelítica?» representa una conversación realmente enrevesada a la hora de establecer la enunciación, ya que a la complicación de los dobles entendidos se suma la de la equivocidad en la pronunciación defectuosa de la niña. Es, sin embargo, el romancillo «Hermana Marica» el poema más conseguido por lo que respecta a la indeterminación de la voz que habla. Se trata de un niño (un personaje insólito para la época) cuyo designio al decir lo que dice sigue siendo un misterio, precisamente porque no sabemos la relación que el escritor establece con su personaje. No está indicado en ningún lugar, y el lector es libre de imaginar la relación figurativa que quiera. Lo muestra la imposibilidad de interpretar las «bellaquerías» que aparecen al final del poema: ¿significa que el niño ha perdido la inocencia definitivamente o que no se da

cuenta del verdadero alcance que tienen sus palabras? El poema es enigmático porque no refleja ninguna actitud, no significa nada, no tiene ninguna lectura debido a la voluntad del autor de borrar la relación con su locutor. El lector queda suspenso ante la disyuntiva de la cruda literalidad o la figuratividad enigmática de la voz infantil.

Vemos, por tanto, la tendencia de Góngora a dejar, en sus mejores obras, sin decidir cuál es la relación entre el locutor ficticio y el yo escritor, lo que supone la inmersión total no sólo del poeta en el mundo que canta sino en mayor grado la inmersión del receptor, que es el que ha de determinar y decidir, sin datos, cuál es esa relación, lo que lo convierte (repito) en coautor del poema²². Podía decir Góngora con respecto a la obscenidad lo que dice respecto a la oscuridad de las *Soledades*, que está en «la malicia de las voluntades» de sus lectores²³. Y si este problema se plantea para el caso de personajes ficticios vamos a ver cómo se multiplica cuando se trata de poemas en que el poeta pretende activar el pacto autobiográfico²⁴, y más en concreto, con las variantes del autorretrato burlesco, al que tan aficionado es Góngora, y que afecta directamente a la interpretación del poema que estamos tratando.

Ya hemos visto que Góngora gusta en general de incluirse en sus poemas para confundir al lector, como en el caso de «Ensíllenme el asno rucio». En el terreno del poema propiamente autobiográfico²⁵ tenemos un ejemplo primoroso en «Hanme dicho, hermanas». El hecho de presentarse como autor de «Hermana Marica» deja clara la intención de que el romancillo se lea en clave autobiográfica, como una presentación burlesca del yo autorial de Góngora. Esta caricaturización que hace el hablante de sí mismo

²² Claudio Guillén habla también de la implicación del lector en las metáforas obscenas oscuras: «Cuanto menos clara o menos completa la expresión, y más velada la alusión, mayor será nuestra participación, probablemente, y la satisfacción que ésta pueda traer consigo» (p. 241).

²³ Carta del 30 de septiembre de 1613: «Yo no envíó confusas las *Soledades*, sino la malicia de las voluntades en su mismo lenguaje halla confusión por parte del sujeto inficionado con ella». Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994, pág. 105, comenta con acierto esta frase, como representativa de una actitud general de la poética gongorina: «Esta oración simple y profunda propicia ya toda una serie de implicaciones pragmáticas del fenómeno de la oscuridad, apunta con decisión hacia el envite que, constantemente, don Luis hizo y hace al lector de sus poemas».

²⁴ Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. No está de más recordar que el pacto autobiográfico no presupone nada sobre la veracidad de lo narrado o dicho, sino que pretende la identificación de la persona que escribe con quien dice yo en el texto y con el protagonista de lo narrado.

²⁵ Hay que pensar que los romances autobiográficos burlescos de Góngora pueden ser la respuesta paródica al autobiografismo serio de Lope en sus romances, pues Orozco nos ha recordado cómo la rivalidad Lope-Góngora surge en el ámbito del romancero nuevo: Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 26 y ss.

destruye precisamente la confianza que el lector espera encontrar en la voz enunciativa para interpretar el texto; la enunciación burlesca hace aquí claramente ininterpretable el poema. Añádase a ello que el autor, como en nuestro poema, se presenta como plegándose a los gustos y expectativas de su público, pues piensa continuar con la imagen que de sí han dado sus poemas burlescos anteriores y que han despertado el interés de «las hermanas». El autor decide echar mano de los artificios que ha usado en sus poemas burlescos previos para aplicárselos a su persona, como si fuera su propio personaje. De hecho, si nos fijamos, el poema no está escrito en primera persona sino en tercera, como si el poeta se hubiera hecho objeto de sí mismo. Esto supone que el autor, como tal, se ha incluido definitivamente en el mundo burlesco que canta, y con ello ha incluido también a los lectores, que reciben el poema bajo la figura de esas «hermanas» que parecen poco recomendables, ya que se deleitan en cosas tan chocarreras (otro caso de decoro), y que desde luego, a pesar de la homofonía, son muy otras que la «hermana Marica» del romancillo original. De esta manera, si en «Hermana Marica» no podemos saber qué relación une al personaje emisor con el escritor, en este caso tenemos clara cuál es esa relación, la de continuidad, el problema es que esta relación está tan objetivada y sacada de quicio que acaba por ser inoperante, al tratarse de una enunciación voluntariamente incongruente y caricaturesca. Hay momentos en que el juego lingüístico llega a tal punto que la lógica burlesca parece hablar más allá de la voluntad del poeta. Volvemos a encontrar, por ejemplo, expresiones cuya construcción última se deja a la intención del público, como la inicial «por que no mováis» que admite perfectamente la doble lectura, así como ese «compás y globos / que pesan diez libras» (vv. 219-220) que dice poseer el emisor. Por no hablar de la continuidad que establece este poema con los autorretratos burlescos ficticios de los poemas pastoriles, ya apuntada en la fisonomía gongorina que hace su aparición en «Ensíllenme el asno rucio», y que encuentran su réplica aquí en las perogrulladas que llenan el poema. De esta manera lo autobiográfico queda diluido por un halo de ficcionalidad y juego autoparódico. Lo así dicho ni va en serio ni en broma, pues el autor sabe lo suficiente para distinguir, pero no es capaz de controlar las estrategias burlescas que le vienen impuestas desde otras zonas de su propia creación, aplicadas ahora a sí mismo.

A la luz de lo visto, y volviendo a nuestro poema, podemos ver con más facilidad cómo Góngora ha dejado sin determinar la literalidad o no de la parte obscena de su poema, cómo no se responsabiliza de la interpretación final que de ella quiera hacer un lector, con lo que consigue eficazmente introducir la vitalidad carnavalesca del goce de vivir, según se ha dicho, en las acciones cotidianas como pueden ser las de la costura, el viaje, el cuidado del jardín o huerto (que tiene ya una dimensión erótica)²⁶.

No obstante, este fragmento no está aislado; como he apuntado, sirve de bisagra entre la parte más inocente del poema, con su elenco de actividades cotidianas, de corte epicúreo, y de carácter no figurado, y la parte del conocimiento doloroso del amor, cargada toda de una clara y tematizada figuración. El tránsito de la inocencia al conocimiento, pasando por la libre sexualidad, se establece por tanto, a la vez, como un problema de identidad de ese yo versátil que veíamos al principio, que a medida que gana en conocimiento, para su mal, gana también en artificiosidad y figuratividad lingüística.

Si volvemos al principio, tenemos la sensación de que el hablante que aparece en la primera parte actúa de buena fe. Sus actividades, explicadas con demasiada prolijidad, expresan la enunciación de alguien que nos hace gracia por el marco de seriedad en que encierra la enumeración de unos hechos que realmente carecen de importancia. Hay que tener aquí en cuenta una acepción más de «niñería» como puntualización excesiva, o carácter demasiado puntilloso, como se ve en el *Quijote*, por ejemplo²⁷. La poca importancia que se concede a la escritura, evidenciada en el hecho de que el yo ponga la actividad poética al lado y en el mismo nivel que la de la caza (con un sabroso zeugma), incide en lo poco fiable de un enunciador que no se toma en serio su propio oficio. El personaje nos hace gracia, en definitiva, porque el autor se separa de él y nos lo muestra realmente interesado en fruslerías a las que da mucha importancia, como la hondura de la

²⁶ Como explica Claudio Guillén, la metáfora obscena no es mero eufemismo, sino que remite a un marco de comprensión general de la vida, y alude a un tercer ámbito de actitud mental y vital: «Tratándose del erotismo, el término segundo – lo que Carlos Bousoño denomina el ‘sustituyente’ – oculta el origen real, mitigándolo y poetizándolo, pero contribuye por añadidura a aludir, en tercer lugar, siquiera rudimentariamente, a un marco envolvente – “modificante”, según Bousoño –, un entorno significativo más amplio, una forma de estar y de vivir en el mundo. La metáfora sugiere esta connotación tercera» (p.247); «La imaginación metafórica no ofrece un mero reflejo del cuerpo y la sexualidad, sino que los reinventa» (p. 251).

²⁷ Así dice Cervantes cuando D. Quijote corrige al cabrero que ha dicho «cris» por «eclipse»: «Mas Pedro, no reparando en niñerías...» (I,12); igualmente, cuando D. Quijote corrige a Maese Pedro porque entre moros no se usan campanas, el titiritero le responde: “No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle” (II,26).

discusión de los espárragos y la bula, aunque esta muestra de ingenuidad puede tener su maldad, ya que la expresión «comer... sin bula» tiene en otros poemas connotaciones eróticas. Ahí está el «comer huevos sin bula» (v. 14), de la letrilla «Ya que rompí las cadenas», contando además con que los alimentos en Góngora están muy unidos a lo erótico (como en la estética carnavalesca en general). Enseguida aparecerán para demostrarlo las «turmas» que se entregan a las vecinas²⁸.

Tenemos que detenernos, no obstante, en unos versos que no parecen tan inocentes, aunque están claramente dentro del tono epicúreo de la pieza. Se trata de los que aluden a la situación política del momento (vv. 33-44). Por una parte, la enunciación mantiene el decoro interno, bastante ingenuo, del personaje casi pastoril que reduce el gran mundo a las medidas de su microcosmos de aldea, y en este sentido tendríamos el ajuste gongorino a un género como el idilio, elección genérica que suavizaría de algún modo la desdeñosa despreocupación por los grandes temas políticos: la suerte de la Armada Invencible o la guerra de Flandes. Góngora estaría estableciendo aquí el reverso de su canción heroica a la Armada Invencible. Pero no creo, como sugiere Jammes, que la del romance sea la actitud sincera de Góngora, mientras que la canción heroica sea una impostación y una imposición²⁹. Más bien, siguiendo con la suposición de un yo voluntariamente versátil y poco amigo de ser fijado en posiciones estables, Góngora alude a su propio poema para dar muestras una vez más de la capacidad de moverse en registros antagónicos, movilidad que no puede juzgarse en términos de sinceridad, sino de arte. Esta mini parodia literaria viene reforzada, por otra parte, por la incongruencia, dentro del mundo representado, de figurarse el hablante (que tiende más bien a la meiosis o autorrebajamiento) como una especie de Eolo y Aquiles, en una exageración que no concuerda mucho con lo dicho hasta ahora. Por una parte, los deseos de que la política española vaya bien, en continuidad con la canción heroica, quedan salvaguardados, pero por otra parte se pone de manifiesto lo tremendamente ingenuo y realista de un personaje que no puede hacer más que imaginar quimeras que desde su rincón ayuden a la buena marcha de las cosas. La lectura de estos versos, que vacila entre mostrar a un autor aparentemente preocupado por estos temas y un personaje quiméricamente voluntarista, provoca esa sensación de desapego y de poca

²⁸ José Luis Alonso Hernández, 1977, p. 762, da entre otras definiciones: cojón, los compañeros del animal, lo mismo que Testículo, o criadilla.

²⁹ Jammes, pp. 212-214.

atención, que no es real, sino que depende de que el lector lleve más allá o más acá la relación del emisor poético con el autor Góngora.

Esta reducción del gran mundo a las dimensiones del espacio personal restringido es una constante del discurso burlesco, y en Góngora había aparecido ya, principalmente, en «y ríase la gente» y en «Que se nos va la pascua, mozas». El principio epicúreo que rige estas composiciones es el mismo. La diferencia entre esos poemas y el romance que analizamos estriba en que allí se trata de mostrar esta actitud *in abstracto* mientras que aquí se aplica a debates reales situados en una concreta circunstancia histórica, con lo que aumenta la complejidad enunciativa. Si el emisor allí disfrutaba de la libertad de no estar atado a circunstancia, aquí su determinación histórica puede hacerle objeto de suspicacias. Góngora, en consecuencia, pretende liberarse de responsabilidades y liberar su discurso, en la medida de lo posible, mediante la distancia (aunque incierta) entre él y su personaje y mediante la exageración de la parodia del discurso heroico.

Pero no hemos tenido hasta ahora en cuenta en este análisis la perspectiva desde la que está dicho el poema, que es la de la conciencia de la maldad y el daño, con la consiguiente pérdida del candor anterior. Así, la presunta inocencia de las partes anteriores está regulada y es, en cualquier caso, efecto retórico de una conciencia del lenguaje fuertemente retórica como muestra la última parte, situada en el presente dañado por la presencia del amor (vv. 73-120). El peso de la conciencia retórica de esta parte queda en claro por el uso de la anáfora «sé que...», y por la carga figurativa que tiene, frente a la expresión más desnuda o no tan explícitamente figurativa de las partes anteriores. La inocencia anterior se destapa entonces como la hiperbolización idílica del pasado a la luz de un presente ingrato. Esto explica definitivamente la imposibilidad de calibrar la voz que hablaba hasta entonces, que se presenta ahora como proyección idealizadora de un tiempo de libertad perdido. Todo ello supone un claro corte enunciativo con respecto al resto del poema. Aunque en principio el emisor mantiene el decoro del género idílico con las comparaciones que establece: «un rostro como almendras», y las perogrulladas propias de los personajes rústicos: «que cayera en tentación / un viejo con estangurria» (vv. 83-84), sin embargo, el grueso de esta parte y de los denuestos contra el amor está ocupado por una figuración guerrera. Nótese, no obstante, que, aunque no se explicita, las «niñerías» del inicio del romance toman ahora un nuevo significado añadido, por la representación del

amor como niño, y así la caducidad general del mundo puede ser también la producida por tomarse en serio las imágenes tradicionales del amor. Porque aquí lo que tenemos, en realidad, es que el autor, asumiendo de nuevo su papel de poeta (que habíamos olvidado en medio de las descripciones de sus pequeños placeres cotidianos) toma al pie de la letra la imagen petrarquista del amor como ser alado y armado, es decir, asume la voz lírica del amante al uso (aunque sea para denostar), como demuestra el insulto que cierra el poema, que enunciativamente no puede significar más que la implicación del emisor en su mensaje. El autor parece acercarse hacia sí su personaje y tomárselo en serio. Otra vicisitud enunciativa del romance, y otra inconsistencia.

No quita la supuesta seriedad del fragmento que la faceta burlona del poeta haga su aparición, y entre las comparaciones mitológicas y eruditas (mesa de Fineo, sueño de grullas) se mezclen comparaciones sacadas del ámbito más realista y cotidiano: «no hay vara de Inquisición / que así halle al que tú buscas» (vv. 91-92), y «que te sirves como grande / y que pagas como mula» (vv. 107-108). Sin embargo, tenemos la sensación de que estas salidas de tono están dichas en serio, surgen de un enfado sincero del hablante dentro del poema. Si comparamos esta parte con la parte seria de «Noble desengaño» tendríamos la cruz y la cara de la misma actitud. En ambos casos el poeta como tal, consciente de toda una tradición clásica y petrarquista, se dirige a una personificación: en un caso al «desengaño» y en el otro al «amor», en un caso en un tono himnico y en el otro imprecatorio, y en ambos casos la distancia enunciativa sería la misma. Sin embargo, en ambos poemas la corrección de registro que se produce, y que veíamos al principio, anula la sinceridad que se le supone a las «veras» y a las «cosas de seso», y destapa la impostación de que adolece esta supuesta seriedad. Así, pues, si debemos leer las partes primera y segunda a la luz de una fuerte conciencia autorial y retórica, como proyecciones idealizadas de una voz de inocencia que en realidad nunca ha existido ya que es producto controlado de la distancia que el autor establece con su personaje; de la misma manera debemos leer esta parte de control retórico como una opción de registro sin base firme, a la luz de la poca fiabilidad del yo versátil que se nos aparece en la *correctio* inicial. La poca fiabilidad del yo viene aquí, además, subrayada por el cambio enunciativo de primera persona del singular al plural. Frente a la suma individualidad que se reflejaba en las partes anteriores, ahora el autor asume un nosotros que le hace portavoz de todos los que sufren

los efectos del amor, y que resulta tan poco creíble como la literalidad de las figuraciones guerreras del amor.

La falsedad de esas imágenes, como la de la preocupación por alguien más que por sí mismo, viene desenmascarada por una sutil artimaña retórica, que toma como detonante una pequeña partícula, el «pues» que aparece en el verso 109: «Perdona, pues, mi bonete». ¿Qué clase de consecuencia expresa? No desde luego la que afecta a la lógica de los contenidos, sino al carácter de la figuración. Queda en evidencia, entonces, que el poeta ha elegido las imágenes guerreras del amor no porque sean significativas de la tópica petrarquista, sino por contrastarlas con su oficio, como representante de la iglesia. Es decir, el poeta elige la representación del amor que está más lejos de su actividad como clérigo y persona pacífica y tranquila, lo que nos vuelve a remitir a los romances del ciclo carolingio. Ello implica un salto mortal en el ámbito discursivo pues supone establecer una continuidad entre el plano de las representaciones literarias (modelizaciones del género de la lírica amorosa) y el plano vivencial, ya no del autor en tanto que autor, sino de su actividad extraliteraria, de su rol social (lo que realmente molestaba al Padre Pineda). De ahí la perplejidad con que leemos los versos 111-112: «válgame esta vez la Iglesia, / mira que te descomulga». Aquí todas las relaciones discursivas se han descoyuntado. El yo que habla no parece consciente de estar mezclando dos planos que nunca pueden encontrarse: el de la lírica amorosa (con sus figuraciones paganas) y el de la actuación real de la Iglesia. Esto nos deja ante la disyuntiva de pensar o que se trata de una malicia realmente atrevida o simplemente que vuelve a aparecer la ingenuidad de un hablante que no es capaz de controlar el alcance real que tienen sus palabras. Que el lector decida, si es que puede.

En todo este poema, inocencia, malicia, doblez quedan confundidas como posibilidades interpretativas, porque no hay estabilidad sobre la cual fijar la voz que nos habla. En ello estriba la grandeza de Góngora en general, aunque queda quizá más clara en este tipo de poemas: en estar en todo momento a un lado y a otro de la línea enunciativa, y no estar al mismo tiempo en ninguno. El lector, ante la imposibilidad de establecer la posición del emisor poético no tiene más remedio que tomar decisiones interpretativas provisionales que tienen como efecto ir incluyéndolo cada vez más y más en la textura y sentido del poema, convirtiéndolo en coautor. Su colaboración supone, además, hacerse partícipe de esa inestabilidad de mundo, ser responsable de la grosería y bajeza de lo que

allí se expresa, y en definitiva quedar enfangado en el mismo sustrato de mundo degradado que inevitablemente construye en su lectura. Lo que se pone en juego es una fusión y una confusión de identidades, cercana a la estética del carnaval, pero probablemente con un fondo más pesimista. La consecuencia metafísica y ética de todas estas idas y venidas del sentido es hacer aflorar un mundo descoyuntado, absurdo y degradado en el que autor y lector están inmersos y que en el fondo pone de manifiesto la maldad connatural e inescapable del hombre. Nadie puede salir de ese baile de máscaras, y es que, como recuerda Pinciano, nada gusta al hombre más que la murmuración, aunque ésta acabe incluyéndolo en su dinámica diabólica: «el metro fue una invención para deleitar y es tanto el deleite que las gentes reciben con el oír faltas de sus prójimos, que no es menester salsa de versos para comer de buena gana el manjar de la murmuración: de manera que ésta es una hermosura que no ha menester afeite, o fealdad tan agradable que no es menester hermosearla»³⁰. La malicia existe por doquier y si nos reímos cuando ésta se objetiva en poemas en que estamos implicados es quizá porque se nos representa de manera consciente el inútil trabajo de la civilización y de la cultura para tapar aquello que es tan fácil de hacer evidente: basta un juego de palabras, un par de metáforas y unas piruetas discursivas, las mismas armas que las teorías del discurso serio usan para ocultar aquello que no se quiere que se vea.

Así que cuando Alfonso Reyes advierte que debemos dejar de estudiar a Góngora como ejercicio retórico para calar en su sensibilidad no podemos dejar de reconocer que esa sensibilidad no tiene otra manera de expresarse, incluso de crearse, que a través de una rica e inteligente manipulación de las estrategias retóricas³¹. La retórica a la que aquí he aludido no es la retórica del ornato y la metáfora, en la que seguramente estaba pensando Reyes, sino una retórica más profunda en que las nociones de sinceridad, de autenticidad y de intención no existen más que como reflejos textuales de la interacción entre los distintos niveles y participantes discursivos. La verdadera subversión gongorina no estriba simplemente en nombrar lo prohibido o regocijarse en ello (pues había un amplio margen de permisibilidad en este campo en la época), sino en establecer entre la seriedad y la burla, entre lo importante y lo chocarrero, una frontera inexistente, límite donde naufraga cualquier identidad. Todo es precario y reírse es lo poco que nos queda (otra salida es la

³⁰ Pinciano, p. 322.

sublimación estética de las *Soledades*). Que algunos, como Jammes, hayan visto en esta faceta de Góngora su espíritu más auténtico no indica más que una realidad discursiva: la falta de codificación de las normas y de las estrategias discursivas de la retórica de lo burlesco y de lo *turpe* ofrece el verdadero y único campo de innovación y de originalidad de la literatura de los Siglos de Oro³².

³¹ Alfonso Reyes, «Lo popular en Góngora», en *Obras Completas*, VII, México, FCE, 1996, pp. 216-217.

³² Véase Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 24-25. Un caso claro de ello lo tenemos también en la épica burlesca, que surge como la única posibilidad de desarrollo del poema heroico. Escribir una *Eneida* contemporánea no se puede hacer más que desde la parodia, como tenemos en *La Moschea* de José de Villaviciosa.