



HAL
open science

'El Polifemo' de Góngora: una poética de la seducción

Aude Plagnard

► **To cite this version:**

Aude Plagnard. 'El Polifemo' de Góngora: una poética de la seducción. *Criticón*, 2011, 111-112, pp.261-271. hal-00684375

HAL Id: hal-00684375

<https://hal.science/hal-00684375>

Submitted on 1 Apr 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El Polifemo de Góngora : una poética de la seducción.

Artículo-resena

Aude Plagnard
École Normale Supérieure d'Ulm.

Jesús PONCE CÁRDENAS. *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*.
Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010. 173 p.

(D. L. B-5.460-3010; *Papers d'Història de la Creació Literària*.)

Desde hace una década, Jesús Ponce Cárdenas ha dedicado gran parte de su labor de investigación a varios aspectos de la escritura poética de Luis de Góngora¹. Últimamente, ha centrado su atención en el *Polifemo*. Además de los *Cinco Ensayos polifémicos*² y de la edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*³, acaba de publicar un ensayo, el *Tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, sobre el que quisiéramos atraer la atención de los lectores. En este último ensayo, completa su lectura original de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, enfocando el componente erótico del poema y desmenuzando los procedimientos poéticos en los que se basa. Va demostrando cómo la fuerza del poema para la representación erótica (el *eros*) nace de la sutil combinación entre revelación y silencio (la *elipsis*).

Jesús Ponce destaca el carácter «baciyélmico» del epilio, entre poema lírico y narración mitológica⁴, y nos propone observar cómo el «tapiz narrativo» del *Polifemo* oscila entre «lo relatado y lo elidido», cómo el silencio, artificioosamente forjado, construye la representación del *eros*. La originalidad de su acercamiento al problema consiste en ver en este «prudente velo de un silencio facundo» ya no solamente una manera de cumplir con el decoro impuesto por las normas sociales y literarias de la época, sino también un procedimiento poético que revela y acentúa el carácter erótico de la narración.

¹ Dedicó sus años de tesis a los poetas discípulos de Góngora, en particular a Anastasio Pantaleón de Ribera y a Miguel Colodrero de Villalobos. Luego, orientó sus estudios hacia la obra de su maestro. Además de una síntesis de conjunto sobre la poesía de Góngora (Ponce Cárdenas, 2001), ha dedicado un libro a la canción *¡Qué de invidiosos montes!* (Ponce Cárdenas, 2007). Sobre este mismo poema, puede consultarse el artículo-resena que le dedicó la profesora Mercedes Blanco (Blanco, 2007). Ha enfocado también el análisis de su producción poética a través de la cuestión del mecenazgo, en dos artículos sobre los marqueses de Ayamonte (Ponce Cárdenas, 2008 y 2010a), en otro sobre el conde de Niebla (Ponce Cárdenas, 2009) y recientemente en un cuarto sobre el duque de Lerma (Ponce Cárdenas, 2011).

² Ponce Cárdenas, 2009.

³ Góngora, ed. 2010.

⁴ Jesús Ponce se sitúa aquí en la línea de los trabajos de Jorge Guillén, Pozuelo Yvancos, Mercedes Blanco, José María Micó y Enrica Cancelliere.

La argumentación se despliega en dos partes. La primera, titulada «El prudente velo de un silencio facundo: *eros* y *elipsis*», analiza la función del silencio en la tradición poética anterior a Góngora. Empieza describiendo las «figuras del silencio», la elipsis y la perífrasis, para analizar su uso en el *Polifemo* (I.1). Estudia luego los antecedentes de la «oscuridad honesta» en el tratamiento poético del mito de Polifemo y confronta los discursos teóricos sobre la presencia del erotismo en la poesía heroica con las creaciones contemporáneas (I.2). La segunda parte, «Las horas no relatadas: función y alcance del silencio en el poema gongorino», considera la producción del autor del *Polifemo*. Prolonga el estudio diacrónico anterior repasando los antecedentes de las escenas amorosas y eróticas en obras más tempranas de Góngora (II.1), para llegar a definir los elementos que componen un «léxico amatorio» en su poesía (II.2). A partir de esta definición, apunta las correspondencias que existen entre el *Polifemo*, la poesía bucólica y la poesía epitalámica, para definir la hibridación genérica que hace del poema un epilio barroco (II.2). Finalmente profundiza la lectura erótica del poema a partir de sus conclusiones anteriores y propone una nueva lectura de la octava XXVI (II.3).

Con el rigor característico del filólogo clásico, Jesús Ponce empieza «En el umbral de las figuras del silencio» (I.1, pp. 23-36), analizando tres figuras de la retórica clásica, *reticencia*, *aposiopesis* y *significatio*. La elipsis funciona gracias al contraste creado entre la *significatio* (o énfasis) y la *abscisio* (o *aposiopesis*). La *aposiopesis* apela a la imaginación de los lectores y les permite deducir, a partir del discurso anterior, algo que se silencia para respetar el decoro. El movimiento elíptico así creado desemboca en una alternancia entre dos polos opuestos: lo dicho y lo callado. Recordando los trabajos de Severo Sarduy, propone ver en el poema una «elipse»⁵ que oscila entre luz y tinieblas, entre selección y omisión.

Estos conceptos forjados por la retórica sirven de instrumentos para estudiar las figuras del silencio en el *Polifemo*. El silencio más inmediatamente llamativo es la elipsis que oculta, entre las octavas LXII y LXIII, el acto de amor que llena la tarde del día contado, entre el juego de seducción de Acis y Galatea al mediodía y el canto de amor crepuscular de Polifemo⁶. Pero el texto, desde el principio, nos prepara para la elipsis mediante el uso sistemático de la perífrasis, que crea una serie de silencios microtextuales

⁵ Severo Sarduy establece una comparación entre la elipsis como figura retórica y la elipse como figura geométrica (Sarduy, 1987, pp. 186-94).

⁶ Un resumen del poema, al final de la primera sección, evidencia este vacío. Jesús Ponce recalca especialmente la presencia de dos marcas cronográficas en la narración: las sucesivas entradas de los personajes masculinos, Acis y Polifemo, respectivamente en las octavas XXIV y XLIII. A través de éstas se definen dos espacios y dos tiempos, entre los cuales aparece la elipsis central del poema, en la que no se nos dice cómo los amantes cumplen con «*todos* los ritos de Venus».

dentro de la narración amorosa. Al estudiar el empleo de la elipsis, Jesús Ponce propone ver en el «retórico silencio» de Acis una tematización en la historia contada del «retórico silencio» de Góngora sobre el acto amoroso: «salvando las pertinentes distancias, la estratagema urdida por Acis se asemeja en cierto modo a la finísima táctica narrativa empleada por el autor» (p. 35)⁷.

El tratamiento poético del tema amoroso en el *Polifemo* se examina, en un primer momento, con relación a las representaciones poéticas anteriores del personaje (I.2. «Tradiciones de la oscuridad honesta: de Ovidio a Marino», pp. 37-68). En las versiones del mito de Polifemo en Ovidio (I.2.1, «Del morigerado Ovidio»), Pontano (I.2.2, «*Polyphemus triumphans*: sobre la inversión mítica de Pontano»), Marino (I.2.3, «Tres *poemas visuales* de Marino (o Amor constante más allá de la muerte)») y Tommaso Stigliani (I.2.4, «Entre la ensoñación lasciva y el pujante deseo: Tommaso Stigliani»)⁸, estudia los «fenómenos de encubrimiento» gracias a los cuales los poetas lograban «dotar de dignidad estética la pintura del deleite sexual»⁹. El detallado análisis textual de las cuatro versiones del mito lleva a Jesús Ponce a la siguiente conclusión: «En definitiva, con ese milenario arco que va de Ovidio a Stigliani hemos pasado de apreciar un morigerado cíclope latino a contemplar con cierto asombro a ese otro jayán, picante e incontenible soñador, de los albores del Barroco» (p. 57).

Para concluir el recorrido histórico, se dedica a comparar la «teoría y práctica de la introducción de episodios amorosos en los poemas épicos» (I.2.5, «El estilo heroico y el contraste amoroso: teoría y práctica»). En sus *Discorsi del poema eroico*, Torquato Tasso desaconsejaba la inserción de episodios amorosos en los poemas heroicos. A través de varios casos brillantemente analizados, Jesús Ponce analiza las tácticas de los poetas para insertar escenas amatorias salvando el decoro. El rango imperial de los protagonistas apenas suaviza la crudeza de la escena erótica entre Teodora y Justiniano en la *Italia liberada dei Goths* de Trissino. Dante y Bernardo Tasso proponen soluciones más sutiles. En el *Amadigi*, una nube llega en el momento oportuno para ocultar las caricias de Mirinda y Alidoro. La solución de Dante, que maneja la elipsis, está más cerca de la del *Polifemo*.

⁷ Aquí se refiere a las anotaciones de dos comentaristas de Góngora, Andrés Cuesta y Pedro Díaz de Rivas, en el manuscrito de las *Anotaciones al Polifemo* de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 3906).

⁸ Los textos comentados son las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, vv. 738-899) ; un fragmento del diálogo *Antonius* de Pontano ; los tres poemas de Marino, el *Acis con Galathea*, *di Pier Francesco Morazzoni*, la *Galathea*, *del cavalier Giuseppe d'Aprino*, y el *Polifemo con Galathea*, *d'Agostino Carraci* ; y finalmente *Il Polifemo* de las *Stanze Pastorali* de Tommaso Stigliani.

⁹ Jesús Ponce cita aquí a Mercedes Blanco en su artículo sobre la «honestá oscuridad» (Blanco, 2007).

Así, Góngora era heredero de estos antecedentes en la representación poética del erotismo. Pero antes de llegar a dominarla a la perfección, el poeta exploró y perfeccionó los recursos de la representación amorosa en dos textos: la canción *¡Qué de envidiosos montes levantados!* (1600) y el *Romance de Angélica y Medoro* (1603) (II.1, «Exploraciones gongorinas: los antecedentes sensuales», pp. 70-85). En ambos poemas, Góngora ya supo pintar la pasión carnal «sin ofender el pudor de los lectores». A propósito del *Romance*, Jesús Ponce analiza cómo la alusión a la aventura de Eneas y Dido enmarca en el género sublime un elemento procedente del género humilde, la difusión del nombre de Angélica por los valles, inspirada en las *Bucólicas* de Virgilio.

De poema en poema, Góngora fue seleccionando una serie de imágenes a partir de las cuales se formó un «paradigma»¹⁰, es decir un léxico específico para las escenas amorosas. La parte central del libro describe el «léxico amatorio» de Góngora, tal como se encuentra en la *Fábula de Polifemo* (II.2. «Entre lo dicho y lo omitido: pequeñas notas para un léxico amatorio», pp. 85-117). Éste consta de tres ingredientes indispensables para la celebración amorosa, según el modelo del *katēnastikòs lógos* de Menandro: «la unión del novio ardiente, la presencia benefactora del mismísimo Eros [y] el lecho nupcial adornado con flores» (II.2.1). Otros componentes de este léxico son la metáfora de «las guerras de amor» (II.2.2) y las dos imágenes complementarias de la abeja y de la flor como metáfora del deseo. Después de un detallado análisis de los antecedentes poéticos de esta imagen y de su uso por parte de Góngora, Jesús Ponce llega a una definición del «paradigma del beso y la abeja» (II.2.3). Según él, esta fase de maduración del estilo del poeta coincide con el aprendizaje y la memorización de los distintos componentes de este léxico por parte de los lectores. Pasan entonces a formar un conjunto indisoluble en la mente del receptor, de manera que se convoque «su totalidad cada vez que aparece una parte sustancial de él» (p. 108).

Para concluir este análisis del léxico amatorio, relaciona el papel de la visión en la historia de amor con el carácter pictórico del poema (II.2.4, «Figuras de un paisaje heroico: sobre las fórmulas de la visión»). Así, el triángulo amoroso del poema se plasma en una red de miradas, en la que se oponen las miradas intercambiadas por Acis y Galatea y la mirada celosa del cíclope. Por otra parte, recalca que tanto los personajes como el poeta recurren, para describir el paisaje, al vocabulario de las artes plásticas. Fábula y pintura coinciden para establecer un «código» de la sensualidad que pasa por la

¹⁰ Se utiliza aquí la palabra conforme con la definición del paradigma que establece Mercedes Blanco en su artículo sobre el idiolecto y la agudeza en las *Solitudes*: «el conjunto de variaciones (en número indefinido) que admite una constelación verbal» (Blanco, 2009, p. 43).

visión y por la «pan-erotización» de la naturaleza. Así podemos llegar a pensar la fábula en términos plásticos: las octavas se vuelven cuadros, los personajes figuras y el espacio paisaje. Jesús Ponce propone entonces considerar la *Fábula de Polifemo* como un «paisaje heroico (o erótico) con figuras» (p. 117).

La puesta en perspectiva del poema se prolonga con el análisis de su situación genérica, en la encrucijada entre tradición epitalámica y tradición bucólica (II.3 «Entorno bucólico y entorno epitalámico: intersecciones renacentistas», pp. 117-132)¹¹. Al poner en escena un mito ubicado en un ambiente pastoril, propicio para el nacimiento de aventuras eróticas, el *Polifemo* hereda a la vez de la poesía pastoril y de la poesía mitológica. Jesús Ponce estudia en detalle la combinación de la égloga y del epitalamio en Teócrito, Claudiano, Girolamo Parabosco, Francisco de Aldana, Sannazaro, Pontano y Sá de Miranda, para determinar las características de esta hibridación genérica. Esto le permite volver a analizar lo que Dámaso Alonso había designado como «matrimonio a lo mitológico» de Acis y Galatea y reseñar los componentes que permiten hablar de «hipograma nupcial» en el *Polifemo*. Son dos: el motivo de la «novia remisa» confrontada con el «novio ardiente» y el tratamiento de la «lluvia floral» que sirve al poeta para designar el acto de amor. La lluvia de flores en el *Polifemo* resulta de una compleja combinación de textos leídos por Góngora, que Jesús Ponce enumera e identifica. Evidencia al respecto el funcionamiento de la «memoria poética gongorina»¹². Este análisis se remata con la conclusión de que el *Polifemo* participa de algunos rasgos de un nuevo género, heredero del epitalamio clásico y del epilío secentista: el epitalamio barroco.

La última parte del ensayo (II.4, «Pequeñas dilucidaciones sensuales», pp. 132-154) ahonda en una nueva manifestación del «retórico silencio» de Góngora: los tres dones de Acis a Galatea —«el celestial humor recién cuajado», el «copo de manteca» y el «rubio hijo de la encina hueca» de la oct. XXVI. Estas perífrasis son interpretadas a la luz tanto de los modelos literarios como de los ritos y ceremonias matrimoniales de la Antigüedad. La interpretación de la primera perífrasis procede de una vieja hipótesis de Celina Sabor de Cortázar¹³, que no había hallado demasiada aceptación entre las autoridades del gongorismo. Consistía en leer «el celestial humor» como referencia al mito de Agdistis y por lo tanto como metáfora para designar la polución nocturna de Júpiter. En efecto, la

¹¹ Jesús Ponce ya se ha interesado en el género del epitalamio barroco en varios artículos (consúltese Ponce Cárdenas 2001b y 2010c).

¹² Se trata aquí de la noción definida por Giulia Poggi (Poggi, 1989).

¹³ Véase Sabor de Cortázar, 1969-1971.

leche de almendra que regala Acis a Galatea estaba tradicionalmente presente en los rituales del «ofertorio». Pero el vínculo del «celestial humor» con la almendra puede ser aclarado por un «relato etiológico de la Grecia oriental: el complejo mito del *genius* Agdistis», en el cual Agdistis nace del semen de Zeus que cae al suelo durante un sueño del dios. Con sumo rigor, Jesús Ponce muestra cuáles fueron los vehículos literarios que permitieron la difusión de dicho mito en España. Concluye que Góngora conoció, muy probablemente, este mito y, sobre todo, que podía ser entendido por un amplio público, «por cualquier persona medianamente culta interesada por las *antiquitates hellenicae*» (p. 146)¹⁴. Finalmente, recuerda que la manteca y la miel estaban tradicionalmente presentes en los ritos matrimoniales antiguos y pertenecen a elementos tópicos de la literatura epitalámica. Propone pues ver en los dones de Acis una prefiguración del acto de amor que desea.

El libro de Jesús Ponce nos ha llevado «sotto le tenebre del silenzio», al evidenciar las relaciones ocultas que mantiene el poema con el tratamiento anterior del mito de Polifemo y con la tradición epitalámica, y al describir el juego sutil entre silencio y revelación mediante el empleo de la elipsis y de la perífrasis. Pero la aportación decisiva de este ensayo quizá sea la conclusión que extrae de los datos precedentes: en el *Polifemo*, Góngora propone al lector una formulación madura de un «código tan sutil como complejo» (p. 157). La comprensión de este idioma requiere la participación activa de un lector «con mente atenta y ojos escrutadores» (p. 159): esta participación determina el éxito del texto hasta hoy en día.

En el análisis llevado a cabo por Jesús Ponce, dos detalles podrían abrir paso a un estudio particular. En primer lugar, la correspondencia que establece entre la estrategia de seducción de Acis (en el tema) y la empresa de seducción gongorina (en la factura poética). Por otro lado, la idea de una formación del público, de unos lectores activos y atentos, según designios del propio Góngora. Ambas cuestiones parecen íntimamente relacionadas.

Quisiera sostener ahora la tesis de que a través de dicho paralelo se esboza una suerte de lectura ‘metapoética’ del *Polifemo*, en la que los personajes de Acis y Galatea actúan respectivamente como un poeta y una lectora según el programa poético

¹⁴ Jesús Ponce trata de dar respuesta a la importante cuestión planteada por Antonio Carreira, según el cual, «suponiendo que Góngora conociera mito tan recóndito, hay que preguntarse cómo y por quién esperaría ser comprendido» (consúltase Carreira, 1998, p. 66).

establecido por Góngora. Para ello, me apoyaré aquí en el estudio de las octavas XXIII a XLII.

Tanto Angélica, en el *Romance*, como Galatea son seducidas por la imagen del bello durmiente. Pero al contrario de Medoro, quien yace inconsciente, el sueño y el silencio son dos armas que Acis va a esgrimir al servicio de una sutil estrategia. Le permiten al pastor poner en obra el «retórico silencio», decisivo en la primera parte de la escena entre Galatea y Acis (octs. XXIII-XXXVII), en la que los amantes se ofrecen uno dormido frente al otro despierto.

Góngora innova en la *Fábula*, respecto al *Romance* de tema ariostesco, cuando añade antes de la escena principal del enamoramiento un prólogo en el que Acis descubre a Galatea dormida. Con la doble metáfora del sol, construye un juego de oposición entre la caída en la pasividad de Galatea y la aparición de Acis: apenas puesta la luz de los ojos de Galatea, «por no abrasar con tres soles el día» (oct. XXIII), surge con el sol cenital el ardiente novio («Salamandria del Sol, vestido estrellas, / latiendo el Can del cielo estaba, cuando [...]», oct. XXIV). Acis, solo frente a Galatea dormida, es pues el protagonista de una escena introductora, gracias a la cual prepara su estrategia de seducción. Todo está combinado, desde el principio, para evitar un encuentro frontal entre los protagonistas y preparar, al contrario, un contacto indirecto.

Durante este preludeo, Acis coloca, ante Galatea dormida, el conjunto de los tres dones, frutos de la naturaleza siciliana, que ella hallará cuando despierte. Coincido con la lectura de Jesús Ponce, al ver en estos dones una expresión metafórica del deseo del amante¹⁵. Las tres perífrasis desempeñan una función de anuncio en la construcción narrativa, que el lector atento puede descifrar *a posteriori*, pero cuyo contenido erótico percibe sin duda en el momento de la primera lectura. Ahora bien, la primera lectora de este discurso metafórico no es, en la diégesis, sino la misma Galatea. Estos tres regalos símbolos del matrimonio desempeñan el papel de señales crípticas, colocadas a propósito por el pastor y que la ninfa debe descifrar. Nos interesa estudiar cómo Góngora pone en escena los esfuerzos de Galatea para lograrlo.

¹⁵ Así concluye Jesús Ponce su análisis de las perífrasis que designan los tres dones de la octava XXVI: «a la luz de este tipo de testimonios (el entorno geórgico de Virgilio, las églogas amorosas de Barahona, el epitalamio de tonalidad pastoral de Pontano), resultaría lícito preguntarse si en la *ofrenda ritual* que el joven sículo presentaba ante Galatea no se anunciaba ya todo cuanto habría de ocurrir, como una prefiguración simbólica del inminente *matrimonio a lo pagano*: la voluptuosidad ligada a la semiculta figura del *Genius* (latente en el origen mítico de la almendra), la suavidad propia de los regalos lácteos, la melosa dulzura de un beso profundo que dará inicio a un dulcísimo y largo amplexo» (p. 154).

Paradójicamente, en toda la escena, Acis logra atraer a la fugitiva Galatea usando marcas reveladoras de su ausencia. Cuando despierta la ninfa, el temor a una presencia ajena se ve superado por el interés que despiertan en ella los dones de Acis. Inmediatamente, percibe el contenido metafórico de los regalos e interpreta su presencia como «indicio» de una intención, que trata de identificar. Ahora bien, la ninfa se enfrenta a una imposibilidad, recalcada por la multiplicación de negaciones de la octava XXX:

al Cíclope atribuye, no, la ofrenda;
no a sátiro lascivo, ni a otro feo
morador de las selvas [...].

En realidad, Galatea es víctima de una de las figuras que estudia Jesús Ponce en el discurso de Góngora, la *perífrasis*:

Llamáralo, aunque muda, mas no sabe
el nombre articular que más querría.

Acis se presenta ante Galatea como Góngora presenta los personajes a sus lectores: un ser reacio a la designación. Galatea percibe la presencia latente de Acis a través de una serie de señales, pero es incapaz de captar del todo su identidad. Otra señal de la ausencia ostensible de Acis se encuentra en la ubicación del dios Amor, que aparece en las octavas XXX y XXXI:

Entre las ramas del que más se lava
en el arroyo, mirto levantado,
carcaj de cristal hizo, si no aljaba,
su blanco pecho, de un arpón dorado.

Amor se esconde entre el ramaje del mirto, precisamente junto al mismo arroyo donde Acis se ha lavado las manos. Una vez más, no son el mismo cuerpo del amante sino las huellas que deja tras de sí las que provocan el deseo en Galatea.

Finalmente, ante la ausencia de Acis, Galatea se ve obligada a forjar de por sí la representación del amante a partir de los indicios que dejó. Así dibuja, en su mente, una figura del amante:

Ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado en su fantasía.

Las conclusiones de Jesús Ponce sobre la estrategia poética de Góngora parecen coincidir con la estrategia de seducción de Acis, en la que todo estriba en una sutil articulación entre lo dicho y lo eludido. Acis no se revela de entrada a Galatea sino que siembra una serie de indicios de su presencia, cuyo sentido metafórico debe ser descifrado. La reacción de Galatea a la «ausencia mil veces ofrecida» puede por lo tanto interpretarse como la de una lectora. Las incertidumbres acerca del amante o del sentido

del texto, incluso algunas veces la incomprensión, provocan la curiosidad de la amante y del lector. Para saber más, ambos deben implicarse en la construcción del deseo o del sentido del poema. El juego de pistas creado por Acis y Góngora desemboca en una colaboración de la que nacen tanto el amor como la belleza poética.

De hecho, las perífrasis de Acis se revelan eficaces: la curiosidad por alguien cuyo nombre desconoce lleva a Galatea a salir de su espacio para entrar en el del muchacho dormido. En una segunda fase de la escena de seducción, Acis utiliza otro procedimiento para manifestar su ausencia: el sueño fingido. Al cambio de escenario corresponde pues un trueque de papeles. La puesta en presencia de los amantes exagera el papel de la vista y sustituye la contemplación a la imaginación: «El bulto vio» Galatea, y el examen atento al que se libra, tan penetrante como el de un águila, termina dando sustancia a la imagen de Acis. El proceso descrito es el de una verdadera lectura de Acis por Galatea, que se extiende de las octavas XXXIV a XXXV:

A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho
con el pincel que la clavó su pecho,

de sitio mejorada, atenta mira,
en la disposición robusta, aquello
que, si por lo süave no la admira,
es fuerza que la admire por lo bello.
Del casi trasmontado sol aspira
a los confusos rayos, su cabello;
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan las flores.

El bosquejo va completándose ante un objeto que se ofrece quieto y sin aparato a su lectora. Acis logra entonces la atención máxima de Galatea, en una contemplación casi extática, durante la cual la nereida se deja invadir por su belleza, igual que los troyanos cautivados por el caballo (oct. XXXVII). La comparación de la ninfa con los troyanos nos interesa en la medida en que ilustra, una vez más, el papel activo, aunque inconsciente, de Galatea en su propia derrota. De la misma manera, las designaciones del héroe del Simeto como Argos o «lince penetrador» subrayan su vigilancia bajo la máscara de la pasividad. Así, el surgir de Acis coincide con en el momento exacto en que Galatea ha terminado de construir al personaje. Y de hecho las cuatro octavas siguientes cuentan el triunfo del astuto galán hasta el abrazo amoroso de los amantes.

Este programa erótico, expresado metafóricamente en la seducción de Galatea por Acis, va en consonancia con el programa poético gongorino que podemos deducir de varias fuentes. En efecto, el mismo poeta reivindicó explícitamente, en un texto

conocidísimo, la oscuridad de su poesía, que impide que se capte inmediatamente su sentido y desemboca en un primer tiempo en la incompreensión:

[...] y si la oscuridad y estilo intricado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fue tan claro como se sabe y tan obscuro en las *Transformaciones*) da causa a que, vasillando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de calor) alcance lo que en la letra superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confessar que tiene utilidad avivar el ingenio, y esso nació de la oscuridad del poeta.¹⁶

La oscuridad sirve, en el proyecto de Góngora, como instrumento para movilizar la reflexión del lector y alcanzar su colaboración en la actualización del sentido. La reacción que atribuye a Galatea es, en cierto sentido, la que se puede esperar de un lector atento. La conquista del lector se articula, a mi entender, en tres etapas. La «oscuridad» inicial del poema provoca la incompreensión del lector a la par que despierta su curiosidad fascinada. Ésta impone un momento de contemplación atenta del texto, durante el cual el lector va familiarizándose con el objeto de su incompreensión. Entonces surgen y se revelan dentro de la mente del lector y gracias a éste la belleza del poema y su fuerza: el lector queda arrebatado y conquistado por el texto.

Algunas características de las *Soledades* me parecen concordar en parte con el programa que describimos. El personaje principal de las *Soledades*, el náufrago que aparece en el verso 9 de la primera *Soledad*, es omnipresente en todo el texto sin que nunca se declare su identidad, ni su nombre, ni su aspecto físico. Para conocer a este personaje, tenemos que observarlo, estudiarlo para recrear una identidad, por lo cual el lector ha de recolectar unos indicios diseminados por el poeta a lo largo del texto. Así procede Robert Jammes en la introducción de su edición de las *Soledades*: «veamos lo que se puede rastrear de su personalidad, a partir de los minúsculos detalles que Góngora se complació en dispersar a través de las dos partes redactadas del poema. [...] El lector habrá observado que los detalles que acabo de reunir para trazar esta semblanza del peregrino están desparramados a lo largo del poema, y repartidos de tal manera que no se puede entender claramente su alcance a primera lectura»¹⁷. La construcción del personaje supone un trabajo de reconstrucción por parte del lector.

Otro punto merece un examen. En la octava XXXVI del *Polifemo*, Góngora describe la belleza de Acis oponiendo dos estéticas:

En la rústica greña yace oculto
el áspid, del intonso prado ameno,
antes que del peinado jardín culto
en el lascivo, regalado seno:
en lo viril desata de su vulto

¹⁶ Cito a través de Carreira, 1994, p. 164.

¹⁷ Cito la edición de Robert James (Góngora, ed. 1994, pp. 47 y 50).

lo más dulce el Amor, de su veneno [...].

Según Góngora, la belleza no nace de la contemplación de un «peinado jardín culto», es decir de un «suave» objeto inmediatamente comprensible y cuyo sentido estaría previamente organizado. Muy al contrario, su belleza se ha de sacar de la «rústica greña» o del «intonso prado», es decir de un objeto bruto, embrollado y caracterizado por su confusión. Noción ésta —la de la confusión— que se ha de relacionar con la de la confusión en las *Soledades*, a partir de la expresión «soledad confusa» de la *Soledad Primera* (v. 3)¹⁸. Lo cierto es que aquí Góngora podría estar valorando, de forma sutil y alusiva, la confusión como calidad estética.

En el *Polifemo*, Góngora crea una escena de seducción muy especial, en la que la participación activa de la amante invierte el modelo tradicional del varón seductor y agresor y de la novia remisa. La seducción que propone, al contrario, se basa en el misterio y la curiosidad. De modo afín, la poesía de Góngora solicita la participación constante del lector que debe implicarse en la construcción del texto y desempeñar un papel siempre activo en la lectura. Si tuviera alguna validez el paralelismo que se trata de defender en este análisis, quizá fuera posible entonces pensar la estrategia poética de Góngora en términos de seducción.

Referencias bibliográficas

- Anotaciones al Polifemo* de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 3906).
BLANCO, Mercedes, «La “honesta oscuridad” en la poesía erótica», *Criticón*, 101, 2007, pp. 199-210.
———, «El toro nupcial de la *Soledad primera*. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las *Soledades*», en *Andalucía Barroca*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, pp. 41-52.
CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
———, «La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido y edición crítica de las primeras cartas», en *Hommage a Robert Jammes I*, Toulouse, PUM, 1994, vol. I, p. 151-171.
GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
———, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce, Cátedra, Madrid, 2010.
LY, Nadine, en «La confusión: léxico, retórica y significado en la poesía de Góngora», en *Homenaje al Profesor Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Española, 1989, p. 355-375.
MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
POGGI, Giulia, «*Negras violas, blancos alhelíes*: una nota di cromatismo gongorino», en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di Blanca Perrián e Francesco

¹⁸ Varios investigadores han trabajado sobre esta cuestión. Entre ellos, consúltese el estudio de Nadine Ly (Ly, 1989).

- Guazzelli, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989, pp. 469-480.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001a.
- , «El epitalamio barroco: notas sobre la *narratio* mítica», en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Colón, I. y Ponce, J. (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas, 2001b, pp. 83-94.
- , *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*. Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- , «El ciclo a los marqueses de Ayamonte: *Laus naturae* y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora», en *XII jornadas de Historia de Ayamonte*, Ayamonte, Ayuntamiento de Ayamonte, Área de Cultura, 2008.
- , «Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106, 2009a, pp. 99-146.
- , *Cinco ensayos polifémicos*, Universidad de Málaga, Málaga, 2009b.
- , «Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte», *Romanische Forschungen*, 122, 2010a, pp. 183-219.
- , «Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea», *eHumanista*, 15, 2010b, pp. 176-208.
- , *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010c.
- , «*Taceat superata Vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. J. Matas, J. M. Míco y J. Ponce, Madrid, 2011, pp. 57-103.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, «Sobre los versos 201-202 del *Polifemo* de Góngora: “el celestial humor recién cuajado”», *Cuadernos del Sur*, 11 (1969-1971), pp. 133-136.
- SARDUY, Severo, «Élipsis: Góngora», en *Ensayos generales sobre el Barroco*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 186-94.