GÓNGORA Y LA VISIÓN DEL MUNDO COMO POSIBILIDAD

POR

EDGAR PAIEWONSKY CONDE

INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar, quisiera prevenir al lector que en este ensayo encontrará una perspectiva de enfoque similar a aquella que dominó la crítica de Góngora durante los siglos XVIII y XIX. Yo soy de la opinión que la revisión que tomó lugar como resultado del tercer centenario de la muerte de Góngora, al condenar la actitud de la crítica precedente, se cegó a la validez de su punto de enfoque. Actitud y enfoque son cosas distintas. El enfoque nos presenta un cuadro; la actitud nos lo interpreta. La interpresentación, por supuesto, es más dramática que la presentación: aprueba o censura, da vida o la quita. Pero la presentación tiene una validez independiente de la actitud que la interpreta. El menosprecio que la erudición ostentó por dos siglos hacia la obra de Góngora estuvo arraigado no en su enfoque (por ejemplo, que Góngora estaba loco), sino en la actitud hacia tal enfoque. Los gongoristas del siglo XX, y especialmente Alfonso Reyes y Dámaso Alonso, han heredado los prejuicios de los críticos anteriores (la locura, por ejemplo, como cualidad negativa) teniendo, como consecuencia, que rechazar el enfoque (la locura como perspectiva de estudio). Lo mismo ha sucedido en el caso de la oscuridad. En vez de tratar de comprender esta nota tan característica de la obra madura de nuestro autor, encontramos que Dámaso Alonso, exhibiendo el mismo prejuicio que sus antecesores, pero lleno de fervor laudatorio hacia Góngora, titula el ensayo que introduce su edición de las *Soledades*, «Claridad y Belleza de las Soledades». Y dice así: «Esta crítica (la del pasado) ha sido tan desgraciada que ha ido a elegir el calificativo que peor convenía a la poesía de Góngora: oscura. No oscuridad: sí dificultad» (1). El prejuicio es evidente: la oscuridad es algo abyecto que hay que evitar a toda costa. Vale la pena ver lo que dice el mismo Góngora sobre este punto: «Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción

(1) DÁMASO ALONSO: *Las soledades*. Madrid, 1956, p. 31.

de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego» (2). Si se va a defender a Góngora hay que hacerlo en concordancia con su intención; no negando una característica tan evidente como la oscuridad, sino comprendiéndola dentro del complejo total de su visión. En este ensayo, como ya dije, se adopta la misma perspectiva de los críticos del pasado, aceptándose las notas de oscuridad, vacuidad y locura que la obra exhibe (esta última no como estado patológico, sino como cualidad visionaria: más adelante explico) con actitud entusiasta.

Toda poesía, por más desesperada que sea, es una afirmación. El poeta, aunque sea sólo durante el momento de la creación, cree en la poesía. La obra de arte es una construcción voluntaria, y el que construye cree, tiene fe, en su construcción. El contenido puede ser un vituperio absoluto, una expresión de total nihilismo, pero si es obra de arte, si ha sido expresada artísticamente, ha adquirido un molde o continente que es una construcción intrínsicamente afirmativa. La pregunta subsecuente ha de ser, por supuesto, ¿afirmación ante qué? Y la respuesta: ante la temporalidad (y, por extensión, ante la muerte, Nada, etc.). La conciencia temporal ha sido el ingrediente fundamental del hacer creador. La obra de arte, como exponente y resultado de este quehacer, ha encarnado el tema de la temporalidad desde muy temprano en la historia del hombre. El artista, más aún que el filósofo, ha recibido la carga de la conciencia temporal.

Procedo ahora a hacer una división básica en el cuerpo de la poesía, de acuerdo a la visión del poeta: si ve el mundo como actualidad o como posibilidad. Esta visión, yo considero, está estrechamente relacionada a su actitud ante la fugacidad del tiempo. La primera categoría subraya la identidad de las cosas y enfoca el mundo de una manera corriente, como lo enfoca todo ser humano en su vida diaria. Las cosas son lo que son. El poeta ve la realidad exterior bien delineada, su panorama contiene formas precisas, su quehacer encuentra apoyatura en esta permanencia. La confianza en la identidad de las cosas le presta a su obra una nota de serenidad. No es que el poeta se ciegue al curso del tiempo, no, la conciencia temporal es un elemento fundamental de su visión. Pero a esta conciencia opone su fuerte fe en la identidad de las cosas. «El principio de identidad —nada hay que no sea igual a sí mismo— nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva». Así dice Antonio Machado en la poética que precede sus poemas en la *Antología* de Gerardo Diego. Pero este «principio de identidad» no es en

(2) Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez: *Obras completas.* Aguilar, Madrid, 1961, pp. 896-897.

ningún sentido una cualidad intrínseca de las cosas. El árbol, el río, el puente, ni saben ni les interesa saber que son árbol, río y puente. Simplemente son, sin identidad. La identidad es puramente una «necesidad» humana, ya que el hombre cree que necesita *identificarse*, o sea, definirse. El proyectar identidad a las cosas es, pues, esencialmente, proyectar su propia identidad y este proyectarse es la raíz de todo quehacer humano. El producto de todas las obras del quehacer humano es lo que llamamos civilización. Y la civilización es fundamentalmente el maravilloso espejo que el hombre ha labrado fuera de sí para encontrar ahí un sentido y una identidad. El poeta que ve el mundo como actualidad, que acentúa la identidad de las cosas, levanta su poesía de la misma manera que la humanidad ha levantado la civilización: como una magnífica construcción intrínsicamente opuesta al flujo temporal. Notas fundamentales de esta poesía serán la estabilidad, el orden y, como ya dijimos, la serenidad. Podríamos, en resumidas cuentas, calificarla de humana, ya que el hombre se encuentra en ella de la misma manera que se encuentra en el mundo que ha creado; se reconoce, y por ser poesía se reconoce profundamente. De ahí que la califiquemos a menudo de «universal», o sea, de tener relevancia humana.

La segunda categoría poética, la que resulta de una visión del mundo como posibilidad, es menos pertinente a la condición humana (la vida usual del hombre), de ahí que haya sido tildada de oscura y esotérica. El poeta percibe la identidad de las cosas, pero no como un ancla que las fija «en el río de Heráclito», sino como la corriente misma del río captada en un determinado momento. Al igual que la cambiante configuración del río, la identidad de las cosas experimenta un continuo proceso de transformación. La actualidad, así concebida, es *una* manifestación momentánea de todo un abanico de posibilidades. El poeta no describe lo que es, sino lo que puede ser. El sentido de relación en el poeta es inseparable de su sentido de transformación. Veamos un ejemplo. El poeta se detiene frente al río (no la metáfora del tiempo, sino la cosa misma) y al verlo percibe la relación que existe entre éste, el mar y la lluvia. Esta relación es la esencia común que es el agua. El río, pues, aparece como *una posibilidad* del agua. Lo mismo el mar o la lluvia. El agua está sujeta a continua transformación: río→ mar→ evaporación→ lluvia→ río→ etc., y cada transformación expresa una posibilidad. Se pierde la identidad (río) sólo para ganar una nueva (mar); pero esencialmente (agua) nada se pierde ni se gana. Y aquí encontramos la diferencia básica entre las dos visiones. La primera percibe la pérdida de la identidad como una pérdida total; de ahí ese ansia de anclarse, de construir su mundo

en oposición al flujo temporal. La segunda visión percibe la pérdida de la identidad como pérdida parcial o superficial, por eso su posición es *paralela* a ese flujo. La primera concibe el tiempo como fuerza destructora; la segunda, como fuerza transformadora. Como veremos más adelante (sección IV), el primer concepto implica un movimiento rectilíneo, mientras que el segundo implica un movimiento circular. Quizá una simple metáfora resuma las diferencias que hasta aquí hemos señalado. Los dos poetas, al construir su obra estética, parece que labraran un espejo. El primero coloca este espejo frente a sí mismo y, mientras se contempla en él, queda anclado en el tiempo. El segundo lleva su espejo estético a la naturaleza misma, plasmando al tiempo en su constante fluir.

Es necedad pensar que ninguna de estas dos visiones estéticas pueda presentarse en forma pura; pero puede sí predominar una sobre la otra. Quiero analizar a continuación un corto poema de Machado con el propósito de ilustrar lo ya dicho y de trazar las líneas de contraste a la poesía de Góngora que será nuestro segundo exponente:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Notemos, para empezar, que el poeta está completamente tácito. Sin embargo, el paisaje lo contiene profundamente. La pureza del ambiente no es una pureza natural sino humana— la proyección del alma del poeta—. La descripción física ha quedado, podríamos decir, espiritualizada. Las relaciones entre los diferentes elementos realza la identidad de los mismos. Por ejemplo, en las dos primeras líneas, la preposición «detrás» establece la relación entre el crepúsculo y el cipresal, y los objetivos «morado» y «negro», el contraste visual dentro de esta relación. El poema tiene una estructura bien definida que subraya el subjetivismo implícito en la descripción. Notemos que la descripción progresa de oración en oración (el poemilla consiste de sólo tres oraciones) desde lo general y amplio hasta lo específico y detallado. El efecto es casi cinematográfico: como si la cámara cerrase la anchura del lente. El ojo del poeta se ha movido desde el horizonte (primera línea) hasta el centro del mismo, «el agua muerta» (última línea). Paralelo a este movimiento, tenemos una progresión de disminución cinética en el paisaje, marcada por los tres verbos (a «estar» no lo cuento por tener un papel puramente neutral): «humean» (pri-

mera oración), «sueña» (segunda oración), y «reposa» (tercera oración). Verbos los tres de escaso movimiento; sin embargo, la progresión es evidente. Y, al igual que la progresión espacial, esta cinética también culmina en el «agua muerta». Es justamente en esa «agua muerta» donde también culmina la emoción. La correspondencia es magistral. Me parece que este corto análisis ha señalado, en fondo y forma, el sentido de estabilidad y orden que hemos considerado fundamental a nuestra primera categoría poética. Se ha señalado también el caso de apropiación o humanización del paisaje ilustrando la necesidad del poeta de encontrarse fuera de sí. En lo que queda de este ensayo, voy a explorar las manifestaciones que he considerado cardinales del segundo tipo de poesía, haciendo referencias esporádicas al poemilla de arriba como punto de contraste. El poeta representativo es, por supuesto, Góngora; el Góngora de las *Soledades*.

I. «Lo que no es» en la poesía de Góngora

La manifestación más extrema de una visión del mundo como posibilidad es la admisión, junto a la descripción de lo que es, de lo que no es. Doy un ejemplo: (dice del gallo) «no de oro / ciñe, sino de púrpura, turbante». El lector reconocerá la fórmula característicamente gongorina de «no A, sino B» (a veces expresada como «sino A, entonces B»). La negación de la posibilidad («no de oro») implica la presencia de lo que no es (cresta amarilla) conjuntamente con lo que es (cresta púrpura). La fórmula, pues, sirve para establecer la presencia de lo que carece de presencia («lo que no es») yuxtaponiéndolo al objeto descrito. La cresta del gallo es púrpura. Esto es un hecho empírico que no admite ninguna otra posibilidad —ni verde, ni azul, ni amarillo. La negación de esta posibilidad («no de oro») parece, pues, innecesaria y hasta absurda. Aquí la lógica de lo actual está firmemente arraigada al hecho empírico. Góngora sustituye esta lógica por una poética basándose en la ecuación metafórica, cresta = turbante. Este sería el silogismo poético: como *(a)* cresta=turbante, y *(b)* turbante puede ser de oro, entonces *(c)* cresta puede ser de oro. Opino que el silogismo no es más que una excusa, un molde poético que hace aceptable la expresión de una visión que de otra manera rompería el fundamento de la realidad actual.

El uso de «lo que no es» tiene generalmente en Góngora una aplicación funcional: establece un contraste a través del cual el término actual («lo que es») queda encarecido. En el ejemplo anterior no podemos decir que la negación de la cresta amarilla realza en ningún sentido la posesión de la cresta púrpura. En el siguiente ejemplo en-

contramos la misma técnica usada de manera más eficaz: (descripción del canto de los marineros):

—invidia de sirenas,
convocación su canto
de músicos delfines, aunque mudos—
(Vv. 533-535; Soledad, II.)

Aquí también la negación, desde la perspectiva de lo actual, parece absurda: los delfines no cantan, no tienen voz—esto es obvio, no hay que decirlo. Pero al negarle voz a los delfines, al llamarlos «mudos», toda su afición musical queda concentrada en los oídos (3). La ausencia de un sentido tiene un afecto aumentativo sobre la presencia del otro. Los delfines, «aunque mudos», son convocados por el canto de los marineros. La conjunción «aunque», que se podría traducir, «a pesar de ser», en este contexto no tiene sentido, pues la cualidad de mudo no afecta en nada al oído, «aunque» pues adquiere un efecto antitético al que normalmente tiene. El encarecimiento es sutil y se logra a través de contraste de términos opuestos (ausencia de voz, presencia de oído). A veces el encarecimiento es el resultado de una comparación de elementos análogos. Por ejemplo: (descripción de la especie del clavo) «clavo no, espuela sí del apetito». El efecto del clavo es similar al de la espuela: ambos punzan o perforan. Aquí, al igual que en el primer ejemplo de esta sección el movimiento es doble: primero se admite la posibilidad y luego se rechaza. La diferencia está en la complicación conceptual de este ejemplo. La segunda acepción de la palabra clavo (la pieza de metal punzante) le sugiere al poeta que el clavo (especia) es como un clavo del apetito—que tiene un efecto estimulante. Una vez admitida esta comparación, el autor la rechaza por una superlativa: «clavo no, espuela sí». El resultado es que la identidad verdadera («lo que es») ha sido rechazada (convirtiéndose en «lo que no es») para ser sustituida por una superlativa.

Veamos ahora un ejemplo en que la expresión de «lo que no es» se hace acumulativa, desarrollando gradualmente el sentimiento expreso:

Muera, enemiga amada,
muera mi culpa, y tu desdén le guarde,
arrepentido tarde,
suspiro que mi muerte haga leda,
cuando no la suceda,
o por breve o por tibia o por cansada,
lágrima antes enjuta que llorada.
(Vv. 151-157; Soledad, II.)

(3) De la misma manera, en el poema de Machado: «El amor de piedra sueña *mudo*». La mudez niega toda posibilidad de sonido exterior, intensificando la actividad interna del soñar.

La estrofa entera describe un anhelo —o sea, una posibilidad futura—. El protagonista espera de la amada un suspiro que le haga su muerte más fácil, ya que una lágrima sería esperar demasiado. El anhelo tiene dos posibilidades de satisfacción: suspiro y lágrima: uno probable y otro improbable. Es la improbable (la que no será) la que recibe la atención y el énfasis artístico del poeta: «o por breve o por tibia o por cansada, / lágrima antes enjuta que llorada». Culminando la estrofa con una descripción de lo que no será, el poeta subraya la naturaleza incierta de la esperanza del amado. Estas dos líneas ofrecen una magnífica ilustración del tema aquí discutido. En primer lugar, la lágrima deja de ser antes de ser, o sea, su falta de existencia es doble: es una lágrima seca y no llorada. La existencia de la lágrima queda doblemente implícita en la doble negación: *es* una lágrima seca y no llorada. Aquí la paradoja de la negación gongorina se hace más evidente que en los otros casos. En segundo lugar tenemos una serie de adjetivos que como un abanico de posibilidades (o breve, o tibia, o cansada) describen la lágrima «que no es». A esta paradoja se le agrega la ironía de que sea precisamente esta serie de posibles atributos la causa (notar la reiteración de «por») de la sequedad, o «no ser», de la lágrima.

Antes de terminar, quiero mencionar otros dos usos de la negación en las *Soledades*. El primero es puramente retórico. Es simplemente un recurso por medio del cual el interlocutor rehusa describir o narrar un incidente, y al hacerlo lo describe o lo narra.

De firmes islas no la inmóvil flota
en aquel mar del Alba te describo,
cuyo número —ya que no lascivo—
por lo bello, agradable y por lo vario..., etc.
(Vv. 481-484; Soledad, I.)

Este recurso no es de ninguna manera propio sólo a nuestro poeta. Fue usado abundantemente en la literatura de la Edad Media, y aparece catalogado en los libros de retórica de la época con el nombre de *occupatio* (ver, por ejemplo, la *Ars Versificandi* de Matthiew de Vendôme y el *Documentum de Arte Versificandi* de Gaufred de Vinsauf). El segundo uso es ornamental y aparece muy a menudo en las *Soledades*. Es el uso del circunloquio negativo: declaración de lo que no es para expresar lo que es. Un ejemplo será suficiente:

entre crespos buscaba caracoles,
cuando de tus dos soles
fulminado, ya señas no ligeras
de mis cenizas dieron tus riberas.
(Vv. 559-562; Soledad, II.)

Las señas «no ligeras» es el circunloquio que expresa la profusión de cenizas de que el amante se jacta. Este tipo de negación tiene escaso valor funcional, siendo más bien un rebuscamiento ornamental. Evidencia nuestro caso demostrando la necesidad del poeta de expresar y rechazar lo meramente posible. El circunloquio negativo adquiere en las *Soledades* una gran variedad de formas: «no sólo», «no pocas», «no más», etc.; pero la que más conspicuamente delata la visión peculiar del poeta es la forma, «no pues de otra manera».

retrógrado cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado:
no pues de otra manera...

(Vv. 20-22; Soledad, II.)

La conciencia de otras posibilidades aquí se hace evidente.

II. El sentido de transformación en la poesía de Góngora

El lector de las *Soledades* está consciente del alto grado de transformación en que se encuentran las cosas. Difícil es hallar una estrofa entera donde la descripción sea estática. Por eso, en lo que prosigue de este ensayo, voy a citar solamente aquellos ejemplos representativos y de interés a nuestro tema. En el primer ejemplo, la transformación consiste en una acumulación de tres posibilidades:

El sileno buscaba
de aquellas que la sierra dio bacantes
—ya que ninfas las niega ser errantes
el hombro sin aljaba—;
o si—del Termodonte
émulo el arroyuelo desatado
de aquel fragoso monte—
escuadrón de amazonas, desarmado,
tremola en sus riberas
pacíficas banderas.

(Vv. 271-280; Soledad, I.)

Las jóvenes serranas o son bacantes, o son ninfas, o son amazonas. La velocidad de transformación es vertignosa. Las tres posibilidades pertenecen a una misma categoría: la mitológica. La transformación más interesante es la segunda («la que no es»), pues ofrece un claro ejemplo de cómo en Góngora el plano real se confunde con el ficticio y viceversa. El poeta primero establece la comparación entre las serranas (término real) y las ninfas (término ficticio)—comparación que se

basa en similaridades estereotipadas: la vida rústica, la afición a la música, etc. A través de la comparación, el término ficticio absorbe al término real. Una vez aceptado que *son ninfas,* el hecho de que no tengan aljabas al hombro las descalifica. En otras palabras, la metáfora se ha vuelto realidad: las serranas han dejado de ser ninfas metafóricas con una existencia basada en similaridades, para convertirse en ninfas verdaderas que exigen todas las cualidades que definen a la ninfa, incluyendo la aljaba al hombro. Queda, pues, claro por este ejemplo que en el arte gongorino la transformación no es un mero recurso metafórico designado a realzar ciertas cualidades del término real y así a afirmar su identidad, sino que expresa la posibilidad de un verdadero cambio de identidad del término real al término imaginario; o, si se quiere, que el término imaginario se concibe como posibilidad real.

La capacidad de transformación de las cosas sugiere la existencia de una base universal común a todas ellas. Sobre esa base la multiplicidad de cualidades forma continuamente nuevas combinaciones. Esto no es más que una conjetura intuitiva mía, una cierta sensación, que se hace más aguda en los casos de transformación que envuelven una inversión de cualidades. Veamos un ejemplo:

En la plancha los recibe
el padre de los dos, émulo cano
del sagrado Nereo, no ya tanto
porque a la par de los escollos vive,
porque en el mar preside comarcano
el ejercicio piscatorio, cuanto
por seis hijas, por seis deidades bellas,
del cielo espumas y del mar estrellas.

(Vv. 208-215; Soledad, II.)

Podemos prescindir de la primera posibilidad («no ya tanto / porque..., etc.»); lo que nos interesa es la segunda, o sea, las últimas dos líneas. Las seis hijas son primero comparadas a las nereidas marítimas y su padre a Nereo. Entonces, tácitamente, se sustituyen las nereidas por la diosa Venus. Venus implica el lucero que lleva su nombre, como también la espuma marítima de donde nació. Así, pues, a través de una concatenación de transformaciones, llegamos por fin a las ecuaciones, hijas=espumas, hijas=estrellas. La base que permite esta serie de transformaciones es la esencia marítima de los diferentes elementos: hijas del pescador, nereidas, Venus, espumas y estrellas del mar. De la misma manera, he sugerido una esencia o base común a las numerosas transformaciones que llenan las páginas de las *Soledades.* El último verso presenta también una ecuación basada en la in-

versión de términos: espumas del cielo=estrellas de mar. Como vimos ya, la referencia directa es a Venus; a través de ésta, a las hijas del pescador. Venus, pues, sirve de base a la ecuación. Pero los dos términos de la ecuación son más que mera perífrasis del nombre de la diosa. Aún divorciada de la referencia a Venus, la ecuación mantiene una coherencia intrínseca que resulta del sentido radical de comunión entre sus elementos: el mar es un cielo y el cielo un mar, las espumas son estrellas y las estrellas espumas. El perfecto balance estructural, la bimembración, tan típica de esta clase de inversión gongorina, ofrece a la ecuación una apoyatura formal que subraya su coherencia intrínseca y su independencia del término a que hace referencia (en este caso Venus).

El ejemplo siguiente es uno de los momentos mejor logrado en el largo poema. Aquí el genio de Góngora queda manifiesto:

Mira que la edad miente,
mira que del almendro más lozano
Parca es interior breve gusano.

(Vv. 609-611; Soledad, II.)

En él último verso, en un magnífico acto de compresión poética, el más elevado eslabón de la jerarquía universal, la Parca, queda magistralmente reducido a la categoría de «un breve gusano». Por encima del mismo Júpiter, rey de los dioses, los antiguos colocaban la Parca como símbolo del destino de la creación. Es, podríamos decir, el símbolo de mayor abarcamiento, de mayor trascendencia, la dirección misma, el propósito, de la creación. La palabra «interior» en un momento la destituye, la comprime contra lo terrestre, la inserta dentro de una corteza de almendro en una humillante inmanencia de gusano. «Breve» es usado con su doble sentido de escasez de tamaño y tiempo. El pensamiento expreso en los tres versos, la naturaleza innata de la muerte, aparece, pues, reproducido por la violenta compresión de la metáfora, Parca=gusano. Esta ecuación produce un efecto nihilista—lo más trascedente y lo más insignificante aparecen como términos intercambiables. Pero en la comparación misma se vislumbra un terreno sólido que contradice el nihilismo que la comparación implica. Es la esencia común que hace posible la comparación de extremos. Pero esta esencia común es justamente el nihilismo. Estamos así frente a una paradoja que no admite solución. Si se compara la Parca con el gusano de la misma manera que se compara una cara con una rosa—y eso es lo que se ha hecho—, tenemos que el nihilismo que es común a la primera comparación tiene tanta validez como la hermosura que permite la segunda comparación. O sea,

que el *nihil* aparece como una cualidad sustancial que permite la comparación entre dos cosas que la tengan en común de la misma manera que la hermosura es una cualidad sustancial. Esta, pues, es la paradoja: si el *nihil* es la medida de comparación, entonces la esencia común es la nada; o, si se quiere: la nada es una esencia común. El resultado es un efecto de confrontación sin fin en que la nada refleja la esencia y la esencia la nada y la nada la esencia, etc., como dos espejos enfrentados. No creo probable que Góngora haya estado consciente de las implicaciones de esta metáfora; pero esto no resta pertinencia a este análisis, ya que nuestro propósito es estudiar su peculiar visión y sería ingenuo esperar que el autor se la hubiese formulado intelectualmente. Si he afanado demasiado sobre esta metáfora es por parecerme ser la imagen más importante de la obra de Góngora en lo que respecta a un entendimiento de su visión poética.

A menudo encontramos en las *Soledades* transformaciones que el hombre, y no la naturaleza, ejecuta. Frecuentemente es el canto o baile de un simple serrano el que afecta el cambio: más blando que el canto de un ruiseñor, las largas dulces quejas de un pescador pueden «ondas endurecer, liquidar rocas». El motivo, por supuesto, tiene una larga tradición que se remonta a las leyendas de Orfeo. La transformación consiste en un intercambio de cualidades, sólido a líquido y líquido a sólido, similar al que vimos más arriba entre el cielo y el mar. Pero aún las actividades prosaicas de la vida doméstica quedan elevadas a un alto plano estético:

> *Nieve hilada, y por sus manos bellas*
> *caseramente a telas reducida,*
> *manteles blancos fueron.*
>
> (Vv. 343-345; Soledad, II.)

La nieve es convertida en hilo, el hilo en telas y las telas en manteles, todo por efecto de sus «manos bellas». Lo que hay que notar y subrayar es que las transformaciones naturales son enteramente iguales a las efectuadas por el quehacer estético o humano. Y esto viene a confirmar el primer punto que establecimos al principio de este ensayo: que el tema central de esta visión estética es reflejar el estado de fugacidad o transformación continua del mundo natural. Desde este punto de vista, el arte refleja a la naturaleza, pero también la naturaleza refleja al arte: por eso, por donde quiera en las *Soledades* vemos la fuerza natural operando estéticamente. Este ejemplo es explícito:

No es sordo el mar: la erudición engaña.
Bien que tal vez sañudo
no oya al piloto, o le responda fiero,
sereno disimula más orejas
que sembró dulces quejas
—canoro labrador— el forastero
en su undosa campaña.

(Vv. 172-178; Soledad, II.)

Encontramos, pues, entre la naturaleza y el arte el mismo efecto de espejo frente a espejo que acabamos de ver más arriba. La visión estética de la naturaleza es en Góngora parte integral de su visión general del mundo: no es mera herencia renacentista.

Antes de terminar esta sección quiero ilustrar el uso de la transformación como simple recurso poético. El uso de un nombre de árbol como sinécdoque de barco o bote es uno de los más comunes en las *Soledades*. La primera ocasión en que ocurre es casi al principio del poema: «Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto / piadoso miembro roto..., etc.» (vv. 15-17). En este caso, como en la gran mayoría, la sinécdoque es sólo un rebuscamiento ornamental: la descripción del pino es irrelevante: su enemistad con el viento Noto constituye más bien un paréntesis digresivo, ya que no afecta en nada nuestra impresión del barco. Sin embargo, encontramos a veces la misma sinécdoque usada, a pesar de su desgaste, con magistral efecto poético:

... trágicas ruinas de alto roble,
que —el tridente acusando de Neptuno—
menos quizá dio astillas
que ejemplos de dolor a estas orillas.

(Vv. 384-387; Soledad, II.)

Aquí el «roble» es más que una mera perífrasis del gran barco descrito; es también lo que es: roble. La descripción del árbol, en contraste con el ejemplo anterior, afecta la descripción del barco. Como en ningún otro sitio barco y árbol se hacen uno. En un momento, toda la majestad y soberbio estruendo de la caída del árbol pasan al naufragio del barco. Y esta magistral transferencia le presta a la escena toda un aire de grandeza trágica que se concretiza en el lenguaje poético («trágicas ruinas», «el tridente acusando», «ejemplos de dolor») y que halla su contraparte exacta en los términos de la tragedia antigua: alto roble=hybris, tridente acusando=némesis, trágicas ruinas=catástrofe, ejemplos de dolor=catarsis, orillas=el auditorio. La transformación

aquí, aunque completa, está sólo implícita (4). Y ya para cerrar esta sección quiero hacer notar que el sentido de una comunión sustancial no sólo se vislumbra en los casos de transformaciones, sino (como, por ejemplo, en la líneas, «menos quizá dio astillas / que ejemplos de dolor») en las comparaciones de cosas pertenecientes a categorías sumamente desimilares.

III. El sentido de relación en la poesía de Góngora

Laboriosamente he tenido que seleccionar los ejemplos que estudiaremos a continuación. La enorme abundancia y variedad de casos han requerido la actividad selectiva como en ninguna otra sección. Esta profusión indica la importancia del sentido de relación en el poeta. Como dijimos al principio, transformación y relación son sentidos inseparables propios de la visión del mundo como posibilidad y opuestos al sentido de identidad. Comparemos dos ejemplos: «Las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean.» La relación es estática, bien definida, como vimos anteriormente, por la preposición y el contraste de colores. Los términos de la relación, crepúsculo y cipresal son identidades fijas. A nadie se le ocurriría, por ejemplo, que el poeta ha tratado de sugerir por medio de la palabra «ascuas» que el crepúsculo es un hogar o un fogón. Ahora veamos estas líneas de Góngora:

> *... alado roble,*
> *no hay tormentoso cabo que no doble,*
> *ni isla hay a su vuelo fugitiva.*
>
> (Vv. 394-396; Soledad, I.)

La isla ha perdido su identidad de isla y ha entrado en carrera náutica con el barco. La relación es dinámica. El espacio entre los dos términos ha sido dramatizado por el concepto de persecución. A diferencia de la palabra «ascuas», la palabra «fugitiva» afecta una transformación y un encarecimiento de la relación.

> *... desotro escollo al mar pendiente;*
> *de donde ese* teatro de Fortuna
> *descubro, ese voraz, ese profundo*
> *campo ya de sepulcros...*

(4) Un poco más adelante, en el mismo pasaje (ls. 400-403), la transformación se hace explícita:

En la Soledad segunda encontramos otra vez la transformación de una isla en objeto marino:

Yace en el mar, si no continuada,
isla mal de la tierra dividida,
cuya forma tortuga es perezosa:
díganlo cuantos siglos ha que nada
sin besar de la playa espacïosa
la arena, de las ondas repetida.

(Vv. 190-195; Soledad, II.)

El efecto es antítetico al anterior: extrema lentitud. Estas dos presentaciones de la isla ejemplifican el gusto de Góngora de tratar posibilidades extremas y opuestas. Sobre todo se insistirá más adelante. La relación física entre isla y tierra firme se llena de dinamismo como consecuencia de la transformación. Pero hay que notar que la intensidad de la imagen proviene precisamente del hecho de que la transformación no es completa. La isla se ha convertido en tortuga; pero tortuga que, a pesar de esforzarse por siglos, no avanza. La estaticidad del término real (isla) se encuentra en oposición a la movilidad del término imaginario (tortuga). La intensidad de la imagen proviene de esta magistral tensión. Aumentando la tensión tenemos el implícito, pero marcado contraste entre tiempo y espacio: la tortuga tiene «siglos» nadando y sólo un pequeño estrecho que salvar. Pero no llega nunca. La frustración es molesta. Y como si quisiera subrayar esa molestia, el poeta cierra la estrofa con un pequeño detalle describiendo el fácil y repetido oleaje que continuamente llega a la playa. La transformación en este ejemplo, como en el anterior, es de índole activa —o sea la transformación resulta en una acción («fugitiva» en el primer ejemplo, «que nada sin besar la arena», en el segundo) donde radica la nueva relación—. Sin embargo, me parece obvio que la relación es siempre cardinal, aunque *en presentación* aparezca como consecuencia de una transformación. En otras palabras, el autor percibe el dinamismo en la relación, y hace uso de una transformación para expresarla. No todas las relaciones dependen de una transformación para cobrar vigor. Las líneas siguientes, por ejemplo, describen la costumbre del viejo pescador de levantarse con el alba:

muchos ha dulces días
que cisnes me recuerdan a la hora
que huyendo la Aurora
las canas de Titón, haya las mías,
a pesar de mi edad...

(Vv. 392-396; Soledad, II.)

El hábito cotidiano ha quedado dramatizado: La Aurora huye de las canas de su marido Tritón para encontrar las del pescador, «a pesar de (su) edad». La implicación es evidentemente la de un triángulo amoroso. Tendremos ocasión de estudiar el sentido geométrico en Góngora más adelante en esta sección. Basta decir que la situación triangular aquí sugerida está presentada linealmente, como un movimiento entre dos puntos: el punto A correspondiendo a Tritón; el punto B, al viejo marino, y la línea, en movimiento de A a B, a la Aurora. Marcan los dos puntos, además de la igualdad de sexo, el detalle de las canas.

El fenómeno de inversión, que estudiamos ya en relación al sentido de transformación, es usado eficazmente por Góngora para lograr diferentes efectos de relación:

el eco, voz ya entera,
no hay silencio a que pronto no responda.

(Vv. 673-674; Soledad, I.)

La relación normal entre el eco y la voz ha sido invertida: el eco, que corresponde al período del silencio y responde al período de la voz, es ahora voz y responde al silencio. El responder al silencio implica una reacción instantánea, sin pausa, que aumente considerablemente el caótico bullicio de los festejos serranos, y que, al final de cuenta, anula al silencio. La inversión de relaciones es a veces simplísima:

el congrio, que viscosamente liso,
las telas burlar quiso,
tejido en ellas se quedó burlado.

(Vv. 93-95; Soledad, II.)

Un mero cambio de actividad a pasividad afecta la nítida ironía. El lector se dará cuenta de la potencialidad irónica de este recurso de inversión.

En los casos de dos o más relaciones interconectadas, a menudo podemos percibir un definido sentido de dirección, caracterizado por una precisión casi geométrica, similar a la que ya vimos más arriba en el ejemplo de la Aurora:

caballo que colérico mordía
el oro que suave lo enfrenaba,
arrogante (y no ya por las que daba
estrellas su cerúlea piel al día,
sino) por lo que siente
de esclarecido y aun de soberano
en la rienda que besa la alta mano,
de cetro digna.

(Vv. 816-823; Soledad, II.)

He colocado el paréntesis para eliminar la posibilidad de «lo que no es», que en este caso no nos interesa. Los demás versos contienen dos ejemplos, cada uno ilustrando una de las dos maneras de dirección: paralela y contraria. Los primeros dos versos ofrecen uno de los ejemplos más bien logrados de dos relaciones en dirección contraria. Esta sería la expresión directa de las relaciones: «caballo mordía colérico el oro» y «oro enfrenaba suave el caballo». Como el lector puede ver, los varios elementos de las dos relaciones están en perfecta correspondencia antitética los unos con los otros: caballo-oro, mordía-enfrenada, colérico-suave, oro-caballo. El esquema de cada relación es, por supuesto, sujeto-verbo-objeto; la antítesis marcada por una inversión de sujeto-objeto: caballo-oro (en la primera relación), oro-caballo (en la segunda relación). Sin embargo, hay que notar que es precisamente en las palabras de menor importancia, en los adverbios, donde estriba la oposición de las dos direcciones. Y, es más, ya que la cualidad colérica está más que implícita en la acción de morder, el adverbio «colérico» tiene un papel más bien retórico, guardando la correspondencia formal. Podríamos, pues, concluir que todo el choque antitético de los dos versos depende de la inconspicua palabrita «suave». Si se omitiera ésta, si los versos leyeran: «caballo que colérico mordía el oro que lo enfrenaba», tendríamos una acumulación de energía algo nebulosa y sin dirección definida. Es en estos minúsculos aciertos donde se manifiesta más límpidamente el sutil sentir de nuestro poeta por su lengua poética. Los últimos cinvo versos ofrecen un ejemplo de relaciones concatenadas en una misma dirección. Las relaciones son tres: cetro-mano, mano-rienda, rienda-caballo. En cada caso, el primer término de la relación transmite al segundo término la cualidad que caracteriza la relación, en este caso la arrogancia o soberbia: cetro→ mano, mano→ rienda, rienda→ caballo. La transmisión, pues, se efectúa a través de los cuatro términos: centro→ mano→ rienda→caballo. Y este es el esquema de la dirección. Sin embargo, la presentación de esta dirección es retrospectiva. Primero se nos dice que el caballo es arrogante, y luego se persigue la ascendencia o génesis de esta arrogancia. Para efectuar esta presentación retrospectiva, el poeta invierte los términos de las tres relaciones: el caballo «siente» la rienda, la rienda «besa» la mano, la mano es «digna» del cetro. Este, pues, sería el esquema de las relaciones de acuerdo a la presentación: caballo→ rienda, rienda→ mano, mano→ cetro. La transmisión de la soberbia es descendente, de arriba a abajo, de cetro a caballo; pero la presentación es ascendente, de caballo a cetro. Los dos tipos de direcciones que acabamos de estudiar en el ejemplo de arriba, hay que notar, hacen uso de los mismos elementos: la fuerza animal y el artificio humano (freno, rienda). En el

primer ejemplo fuerza y artificio representan direcciones contrarias, estableciendo un contraste enérgico; en el segundo, fuerza y artificio desarrollan el mismo concepto, la arrogancia, siguiendo una misma dirección. Aquí podemos ver una vez más la necesidad gongorina de tratar su material poético de modo casi contradictorio, admitiendo la posibilidad simultánea de relaciones opuestas. Antes de examinar un nuevo ejemplo, quiero señalar el uso de la personificación o prosopopeya como modo de relación. En algunos de los ejemplos anteriormente citados, el lector quizá ha observado el encarecimiento de la relación entre dos términos a través de una acción que no le es natural al término activo. Así, en el ejemplo de arriba, la rienda «*besa* la alta mano». Este es uno de los más acertados ejemplos de personificación en las *Soledades:* «besa» no sólo vivifica la relación entre rienda y mano, sino que subraya la altanería de la mano por ser precisamente la acción de un inferior ante su rey. El uso de este recurso es, generalmente, mucho más arbitrario. Repito estas líneas para que el lector compare: «díganlo cuantos siglos ha que nada / sin *besar* de la playa espaciosa / la arena...». Aquí, el uso del verbo besar vigoriza la relación, pero no tiene valor funcional con respecto a la metáfora isla-tortuga.

Veamos este segundo complejo de relaciones múltiples:

Éfire, en cuya mano al flaco remo
un fuerte dardo había sucedido,
de la mano a las ondas gemir hizo
el aire con el fresno arrojadizo;
de las ondas al pez, con vuelo mudo,
deidad dirigió amante el hierro agudo:
entre una y otra lámina, salida
la sangre halló por do la muerte entrada.

(Vv. 480-487; Soledad, II.)

Tenemos, en primer lugar, un contraste de relaciones temporales. Usando la mano de Éfire como punto espacial fijo, las relaciones mano-remo, mano-dardo, se suceden como destellos de luz, con una rapidez hipnótica. El simple contraste adjetival («flaco remo», «fuerte dardo») no representa un caso de direcciones contrarias. Este último generalmente requiere la doble acción verbal. El segundo grupo consiste de dos relaciones muy claramente definidas que siguen una misma dirección: la dirección del arpón. El sentido geométrico aquí es evidente. La primera relación conecta la mano y las olas. Entre estos dos términos encontramos un tercer elemento, el aire, que aparece como una materialización de la relación. En su vuelo de la mano a las olas, el arpón hace «gemir» al aire. Así como el aire materializa la relación,

su gemir la dramatiza. La presentación es tan definitivamente plástica que parece sugerir el movimiento recto de un lápiz de un punto A («mano») a un punto B («ondas»), el lápiz siendo el arpón, y la línea trazada, el aire gimiente. La segunda relación conecta las olas con el pez. Aquí el elemento intermedio, aunque tácito, es el agua. El vuelo del arpón es «mudo» y ocurre bajo el auspicio de una deidad marina enamorada de Éfire (5). Tenemos, pues, que la segunda relación, a pesar de continuar la dirección lineal de la primera, queda bien definida, y hasta contrastada, con respecto a ésta. Quizá una representación visual esclarezca las correspondencias:

ÉFIRE:

mano —aire, gimiente→ ondas

DEIDAD:

ondas —agua, muda→ pez

El tercer grupo de relaciones es un caso de relaciones contrarias. El punto final de la dirección lineal que vimos arriba es el pez. En el penúltimo verso de esta estrofa se especifica qué parte del pez: «entre una y otra lámina». Es este lugar específico, por donde el arpón ha atravesado la carne, el que servirá de punto fijo a las dos nuevas relaciones. La sangre se relaciona con el agujero en la acción de salir; la muerte se relaciona con el mismo en la acción de entrar. El efecto de direcciones contrarias es evidente. Lo que hay que señalar es que la muerte está vista dinámicamente: como proceso que se efectúa en el tiempo; y plásticamente: como sustancia material que entra en el pez de la misma manera que la sangre sale de éste. Que la muerte aquí coincide con el arpón, eso lo sabemos. Pero sostener que la muerte aquí *es* el arpón, que es *solamente* una perífrasis del arpón, eso equivaldría a robar la imagen de toda intensidad. La presentación dramática, plástica —¡y hasta geométrica!— de la muerte corresponde a la sensibilidad peculiar de nuestro poeta. Los versos que prosiguen a los citados describen la lucha entre Éfire y la fiera «herida» (l. 489), y no es hasta el día siguiente que los pescadores hayan el cuerpo muerto del enorme pez (ls. 507-509). La muerte, pues, no ocurre en el momento en que el pez *muere,* sino en el lapso de tiempo que dura su agitada condición *moribunda.*

Hasta aquí hemos estudiado varios ejemplos de una manifestación descriptiva del sentido de relación en las *Soledades.* Hay otra manifestación que podríamos llamar narrativa, ya que aparece como un recurso

(5) Estos versos son narrados por el viejo pescador. El verso «deidad dirigió amante el hierro agudo» me parece típico de la incredulidad paternal ante la hazaña de la hija. La alusión de carácter supersticioso y el tono ligeramente celoso también me parecen típicos. Este verso es uno de los poquísimos casos de caracterización que podemos encontrar en las *Soledades.*

estilístico de la narración. Me refiero al entrelazamiento de episodios contiguos. A menudo encontramos que el final de un episodio y el principio del siguiente se relacionan entre sí dinámicamente. El ejemplo más sencillo es este:

> *... siendo en tanto*
> *la vista de las chozas fin del canto.*
>
> (Vv. 188-189; Soledad, II.)

Así se efectúa la transición entre el episodio de la barcaza donde el forastero cantaba sus infortunios y el nuevo episodio de la isla (morada de los pescadores) que será el núcleo de la «Soledad» segunda. El fin del primer episodio coincide con el «fin del canto», «la vista de las chozas» *es* «el fin del canto». La continuidad se mantiene ininterrumpida porque la transición ha sido expresada metafóricamente «canto» y «chozas», elementos a ambos lados de la metáfora, corresponden, respectivamente, al primer y segundo episodio. La incongruencia sensorial entre vista y oído («la *vista* de las chozas fin del *canto*»), al violentar la metáfora, da vigor a la relación.

La relación usada de esta manera, como recurso narrativo, aparece también uniendo incidentes dentro de un mismo episodio. Como en los versos:

> *Apenas reclinaron la cabeza,*
> *cuando, en número iguales y en belleza,*
> *los márgenes matiza de las fuentes*
> *segunda primavera de villanas,*
> *que —parientas del novio aún más cercanas*
> *que vecinos sus pueblos— de presentes*
> *prevenidas, concurren a las bodas.*
>
> (Vv. 616-622; Soledad, I.)

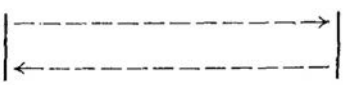
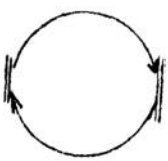
La presentación del segundo grupo de serranas se efectúa con relación al primero. Esta relación se fija a través de la fórmula adverbial «Apenas... / cuando...». La delicada congruencia que caracteriza los primeros cuatro versos de esta estrofa deriva, en gran parte, de esta relación; «reclinaron la cabeza» en sí denota una acción delicada y uniforme (el singular asegura esta uniformidad). Pero más importante aún es la delicada armonía que el adverbio «apenas» establece entre los dos grupos. A través de éste, el reposo del primer grupo implica la imperceptibilidad de la llegada del segundo. «Apenas», pues, tiene un doble papel: además de fijar la relación como adverbio de tiempo, acentúa la delicadeza de la acción como adverbio de modo. Por último, la congruencia de los dos grupos («en número iguales y en belleza»)

anula toda posibilidad diferencial, evitando así cualquiera fricción que podría romper la delicada armonía de la escena.

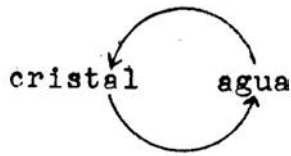
Al terminar la sección anterior, señalé en el último ejemplo allí estudiado, de manera pasajera, una comparación de categorías desimilares. Los versos que aquí vemos presentan otro caso: «parientas del novio aún más cercanas / que vecinos sus pueblos». Quiero dedicarle más atención y señalar su conexión con el tema de esta sección. Las dos categorías que se comparan son distancia y parentesco, o, para ser más concreto, espacio y sangre. Estas dos categorías, sin embargo, son dos relaciones: entre parientas y novio (sangre), y entre los pueblos de éstas y el de éste (espacio). Se han comparado, pues, dos *relaciones* de categorías desimilares. El concepto de cercanía, aplicable a ambos, ha permitido la comparación. Lo que hay que notar es cómo una relación afecta a la otra. Al entablarse la comparación nos vemos forzados a concebir la relación sanguínea en términos de la relación espacial —pero sin dejar de ser sanguínea—. Se crea así una tensión similar a la que vimos más arriba al transformarse la isla en tortuga que nada fija. El parentesco se ha hecho plástico, capaz de ser medido con una cinta métrica; pero permanece interior abstracto, incapaz de ser medido. Estas logradas tensiones delatan la más fina sensibilidad sensorial. Notemos, por último, cómo Góngora resuelve la tensión que ha creado. La palabra «concurren» en un instante disuelve las distancias. Las serranas se han movido desde sus diferentes pueblos al pueblo del novio: de los extremos de las relaciones espaciales al centro fijo de todas ellas. Así, pues, al desaparecer la relación espacial, desaparece también la tensión entre ésta y la relación sanguínea.

IV. El movimiento circular en la poesía de Góngora

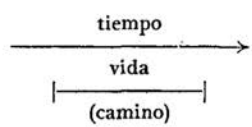
Al estudiar el sentido de transformación hemos observado cómo el arte y la naturaleza aparecen enfrentados como dos espejos, reflejándose mutuamente. En la misma sección también hemos visto cómo el dicho sentido sugiere una esencia o base común a todas las cosas. Estas dos observaciones se anticipan ya al tema de esta sección. El movimiento entre espejos puede ser representado por el diagrama:

(1)  o, lo que es igual, (2) 

De la misma manera, la ecuación poética agua=cristal («al concente se abaten cristalino / sedientas las serranas») y su antítesis, cristal=agua («cristal – agua al fin dulcemente dura») representan otro círculo cerrado:



El sentido de transformación implica, pues, un regreso a la identidad del objeto inicial, que pasa a ser, una vez completado el círculo de transformaciones, también objeto final. Este movimiento circular es esencialmente idéntico al movimiento continuo de la naturaleza. Dámaso Alonso, muy acertadamente, ha dejado bien expresa esta idea: «No nos engañe lo pegadizo, lo adjetivo novelesco que se pueda suponer en una obra como las *Metamorfosis*. El valor céntrico de la obra de Ovidio es el ser la Historia Universal de este cosmos, imagen acrisolada de todas las contingencias del mundo real» (6). Ya al comienzo de este ensayo he señalado cómo esta actitud estética es el resultado de la visión del mundo como posibilidad. El movimiento circular será mejor comprendido si lo comparamos con el movimiento rectilíneo que caracteriza la segunda forma de visión poética. Otra vez nos referimos al poema de Machado citado en las primeras páginas. Como en tantos otros poemas suyos, el momento descrito es el crepúsculo. Esta predilección obedece a dos razones: su preocupación temporal y su peculiar manera de expresarla. Sobre esta última, basta decir que el crepúsculo le permite expresar el tiempo en términos espaciales, o sea como paisaje. Pero lo que nos interesa ahora es la preocupación misma. Machado concibe el tiempo como una línea recta que se extiende infinitamente; un trozo de esa línea es la vida humana. El más recurrente derivado poético de este concepto es la metáfora del camino. Esta sería la representación visual del concepto:



Es justamente en la desigualdad de las líneas donde reside el efecto lírico de su poesía. La dulce melancolía que caracteriza su obra es

(6) *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, 1960, p. 100.

esencialmente un sentimiento de pérdida: pérdida de lo vivido, y, finalmente, de la vida misma, en el tiempo. El momento del crepúsculo suscita el sentimiento de la pérdida parcial o diaria, y, por extensión, de la pérdida total o muerte. La recurrencia del día después de la noche no forma parte de esta visión. De la misma manera, la metáfora del río que corre hacia el mar (concepto rectilíneo de tiempo y vida) no incluye en Jorge Manrique —el poeta más admirado por Machado— el movimiento inverso de evaporación marítima y lluvia que completaría el círculo natural. Tanto Manrique como Machado ven la muerte como un fenómeno total —la aniquilación absoluta de la identidad individual—. La otra perspectiva, la natural o cíclica, acoje a la muerte como un fenómeno natural —ingrediente necesario del ciclo vital—. Cito las pertinentes palabras de Karl Jaspers: «La visión del hombre pretrágico es completa en su auto-contenimiento. Se percata del sufrimiento humano y de su mortalidad. Encontramos aquí profundo pesar y también profundo gozo. El sufrir es aceptado como parte del inacabable ciclo de vida y muerte, muerte y resurrección, y transformación eterna» (7). Esta es la visión que hallamos en el mismo centro de las *Soledades.*

He contado a lo largo del poema hasta cuarenta alusiones al sol y al movimiento solar. Este acopio me parece ser una manifestación directa del enfoque circular, ya que son poquísimas las alusiones a los dos días físicos que dura «la trama» del largo poema. Son más bien un *leitmotiv* de la recurrencia natural. También se manifiesta este enfoque en algunas de las metáforas usadas por Góngora. Doy dos ejemplos:

¿Qué mucho, si el candor bebió ya puro
de la virginal copia en la armonía
el veneno del ciego ingenioso
que dictaba los números que oía?

(Vv. 631-634; Soledad, II.)

. . . . . .

el borni, cuya ala
en los campos tal vez de Meliona
galán siguió valiente, fatigando
tímida liebre, cuando
intempestiva salteó leona
la melionesa gala,
que de trágica escena
mucho teatro hizo poca arena.

(Vv. 764-771; Soledad, II.)

(7) KARL JASPERS: *Tragedy Is Not Enough.* Trad. K. W. Deutsch, The Beacon Press, 1952, p. 29. (Mi traducción al español.)

En el primer ejemplo, Leucipe y Cloris («la virginal copia») han bebido el veneno del Amor en la canción de los marineros. Este dios «dictaba los números que oía». La versión rectilínea del episodio sería representable por el diagrama:

$$\text{marinero} \xrightarrow[\text{(amor)}]{\text{canción}} \text{pescadora}$$

La versión gongorina:

El segundo ejemplo admite dos representaciones. La primera, rectilínea, corresponde al movimiento físico:

$$\text{leona} \longrightarrow \text{galán} \longrightarrow \text{borní} \longrightarrow \text{liebre}$$

La segunda, circular, corresponde al movimiento de intención, o sea a la ironía:

Por último, quiero hacer notar que aún el contenido total de las *Soledades* puede ser considerado como una expresión del concepto circular. La profusión natural, la superabundancia que ha llevado a Dámaso Alonso a comparar el poema con la cornucopia, subsigue al naufragio («Del Océano, pues, antes sorbido») y al salvamento («y luego vomitado») del mancebo protagonista. La correspondencia en las mitologías agrícolas es, por supuesto, la muerte y resurrección de la diosa terrestre. Conviene tener en mente a lo largo del poema el episodio que le sirve de introducción. Al hacerlo, quizá la profusión natural dejará de parecernos el resultado del capricho y la exageración. La implicación ritual

de este comienzo se hace explícita en la forma de acción del mancebo al alcanzar la costa:

Besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que le expuso en la playa dio a la roca:
que aún se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas.

(Vv. 29-33; Soledad, I.)

El agradecimiento es expresado ritualmente, en tono reminiscente a las libaciones de la antigüedad.

He encontrado algunos casos, no muchos, en que los elementos opuestos no están reconciliados a través de un movimiento circular como en los ejemplos de arriba (voz y oído se encuentran en el Amor; caza y cazador, en el galán). Cuando esto ocurre, el resultado es de abierta contradicción. Quizá el ejemplo más conspicuo sea el que abre la «Soledad» segunda:

Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no sólo en poco vaso,
más su ruïna bebe,
y su fin, cristalina mariposa
—no alada, sino undosa—,
en el farol de Tetis solicita.

Muros desmantelando, pues, de arena,
centauro ya espumoso el Océano
—medio mar, medio ría—
dos veces hulla la campaña al día,
escalar pretendiendo el monte en vano,
de quien es dulce vena
el tarde ya torrente
arrepentido, y aun retrocediente.

En la primera estrofa el río llega a su fin «con sediento paso», «precipitándose»; en la segunda, como «dulce vena» que ante su fin vacila «aún retrocediente». En la primera estrofa el mar es más bien el elemento pasivo, quedando restringida su única acción a la primera palabra, «Éntrase»; el río es el elemento activo. En la segunda, se invierten los papeles. Al «sediento *paso*» del riachuelo, tenemos la imagen antitética del Océano: «Centauro ya..., dos veces *huella* la campaña al día.» Y así como el riachuelo «de su roca natal se precipita», en la segunda estrofa tenemos al Océano «escalar pretendiendo el monte en vano». El papel activo del río ante su fin necesariamente

implica el suicidio. Esta implicación se hace patente en el plano metafórico: «con *sediento* paso... mucha sal no sólo en poco *vaso,* mas su ruina *bebe*», y también, «y su fin... solicita». Aún el papel pasivo, en la segunda estrofa, está expresado en términos de esta metáfora: «el tarde ya torrente *arrepentido*». Hemos, pues, visto cómo Góngora presenta, en estrofas consecutivas, dos posibilidades opuestas y extremas del mismo episodio. Estamos frente a un caso especial, y por eso dado con muy poca frecuencia en las *Soledades,* en que la visión del poeta aparece completamente desnuda. Especial por su extremismo, y de ahí su desnudez. En los ejemplos anteriores Góngora logra revestir su visión de un molde circular, reconciliando los contrarios a través de la lógica poética. Aquí el molde circular se rompe y quedamos, finalmente, frente a frente con una contradicción que no alcanza reconciliación. Y es que, desde este punto de vista, la reconciliación no es necesaria, porque esencialmente no hay contradicción. La visión del mundo como posibilidad en su grado más puro (completamente divorciada de la lógica de lo actual) no concibe de la contradicción. Los contrarios pueden existir simultáneamente, porque *no hay* contrarios. El río que avanza ávido hacia el mar y el río que vacila retrocediente son dos posibilidades del mismo río. El lector aceptará sin dificultad la doble naturaleza del río, ya que en su vida habrá tenido alguna ocasión de observarla. Pero objetará con toda razón a la manifestación *simultánea* de estos dos aspectos del río, ya que, por ser antitéticos, se anularían mutuamente. Podríamos concluir que la visión del mundo como posibilidad (en forma pura), es necesariamente irracional. La locura que se le imputaba a Góngora antes de nuestro siglo no es ninguna ficción: la encontramos en el centro de la obra misma, empapando la visión del poeta. El error imperdonable consistió, como mencionamos al principio, en llenar el vocablo de una intención detractora. Quizá convenga parafrasear lo ya dicho, tratando de simplificar. El poeta que ve el mundo como actualidad, al igual que el hombre común y corriente, está consciente de la co-existencia *latente* de posibilidades contrarias en una misma cosa. El poeta que ve el mundo como posibilidad admite la co-existencia *patente,* o sea la manifestación simultánea de contrarias en una misma cosa. La primera es una visión «normal» del mundo; la segunda, «anormal», o sea irracional.

Conclusión

Quiero terminar este ensayo con algunas palabras sobre fondo y forma. La diferencia entre «latente» y «patente» que acabamos de ver equivale a una diferencia entre aprehensión conceptual y sensorial.

El primer poeta comprende que el río puede ser manso y tempestuoso porque ha articulado intelectualmente dos percepciones visuales bien diferentes entre sí, es más, contrarias. Percibir las posibilidades latentes del río, pues, requiere el acto *intelectual.* El segundo poeta las percibe patentemente, como manifestaciones *sensoriales* simultáneas, ya que, desde su punto de vista, lo tempestuoso del río implica su mansedumbre, y viceversa (8). De la misma manera, Machado y Góngora, ambos se percatan del flujo temporal, el primero conceptualmente y el segundo sensorialmente. (No implico de ninguna manera que la experiencia conceptual sea más fría que la sensorial: el pensamiento temporal de Machado está empapado de emoción). Esta diferencia básica en el modo de visión tiene su corolario en el modo de expresión. La temporalidad aparece en Machado como lo expresado; en Góngora, como la expresión. O sea, lo que es fondo en la poesía de Machado, es forma en la de Góngora. Para esclarecer, recurro otra vez a la representación gráfica:

mundo exterior		*poeta*		*poesía*
posibilidades latentes	⟶	aprehensión conceptual	⟶	expresión conceptual (fondo)
posibilidades patentes	⟶	aprehensión sensorial	⟶	expresión sensorial (forma)

Una vez establecido que la temporalidad constituye la forma de las *Soledades,* hay que aceptar que no hay más nada. El fondo o concenido es un gran vacío. Por «contenido» entiendo lo que ha sido su significación tradicional: sentimiento y pensamiento. Ni lo uno ni lo otro aparece propiamente en el centro del largo poema. Estos dos ingredientes son fundamentales en la vida del hombre: en su visión y construcción diaria de su mundo. Ya se ha observado al principio de este ensayo cómo la visión gongorina difiere de la del hombre corriente; de ahí la exclusión de lo que normalmente consideramos fundamental. En el caso de la vacuidad, al igual que en la locura, tenemos que acatar el fallo de los críticos de los siglos anteriores y re-

(8) Este pasaje desarrolla la idea: «Hago referencia a los lenguajes primitivos bajo la autoridad de Freud *(Cuadernos,* vol. IV, núm. 10)... Los egipcios primitivos, aparentemente, escribían el mismo signo para designar los conceptos "joven" y "viejo", especificando a cuál se referían por medio de un jeroglífico adicional. Este no se pronunciaba en el lenguaje hablado, aunque quizá era indicado por medio de un gesto. 'Fue sólo gradualmente que aprendieron a separar los dos términos de la antítesis y a pensar en uno sin compararlo conscientemente con el otro.' Cuando un egipcio primitivo veía a un bebé, automáticamente lo conectaba en su mente con un viejo. Tuvo que aprender a desconectar los dos términos cuando su lengua se volvió más civilizada.» WILLIAM EMPSON: *Seven Types of Ambiguity.* Ohio, 1964, p. 219. (Mi traducción.)

Notemos la última oración: en la introducción de este ensayo se ha observado la correspondencia entre el primer tipo de visión y la civilización.

chazar firmemente declaraciones como esta de Dámaso Alonso: «En la poesía de Góngora, flores, árboles, animales de la tierra, aves, pescados, variedad de manjares... pasan en suntuoso desfile ante los ojos del lector. El símbolo más fiel de esta poesía es la cornucopia. ¿En qué estaban pensando los que dijeron que las *Soledades* estaban vacías? Tan nutridas están que apenas si en tan poco espacio pueden contener tal variedad de *formas*. Están cargadas de *vida:* recargadas» (9). La lista al principio del párrafo escasamente puede ser considerada un recargamiento de «vida»-«vida» como la conoce el hombre. De «formas» sí.

Ya se ha señalado en la introducción la naturaleza intrínsecamente afirmativa de la expresión artística. Esto es cierto, dijimos, aunque lo expresado sea un vituperio total. Y es que el deseo de actualizar, de construir una estructura autosuficiente para expresar lo que sea es afirmativo en sí, y es, en última cuenta, el arte mismo. Lo que se expresa es una mera posibilidad. Que el poema sea revolucionario o antirrevolucionario, que exprese un ataque o un elogio: eso carece de relevancia estética. Es un poema solamente si adquiere una estructura poética. Podríamos, pues, avanzar esta fórmula: el fondo nos presenta una posibilidad de ser; la forma, la actualidad. Aplicando esta fórmula a las *Soledades,* encontramos que Góngora expresa su visión del mundo no como fondo o mera posibilidad, sino plasmada en la actualidad de la forma. Existe, pues, una paradoja irónica en la expresión de la visión gongorina: el mundo como *posibilidad* aparece como la única *actualidad.*

EDGAR PAIEWONSKY CONDE
17 St. Mark's Place
NEW YORK 3, N. Y.
Apt. 1

(9) DÁMASO ALONSO: *Las Soledades.* Madrid, 1956; p. 28. (El subrayado es mío.)