

Una estrofa invisible: la representación métrica del sentido amoroso en el final de la *Soledad primera* de Luis de Góngora¹

Pablo Hoz Canabal
(Universidad Nacional Autónoma de México)

1. El Barroco hispánico: un laboratorio lírico

En los *1001 años de la lengua española*, Antonio Alatorre explica que en el siglo XVII no había una sola manera de ser barroco, sino que existían tantas formas de serlo, como autores ingeniosos en la época. El estilo de Lope de Vega en el teatro; el de Cervantes en la prosa; y el de Góngora en la poesía diferían uno de otro, pero en esencia partían de la misma inquietud: encontrar caminos artísticos nuevos para recrear una tradición agotada por su reiteración. Es relevante considerar lo anterior para apreciar la producción literaria de ese momento de manera integral, y no desde el enfoque del retorcimiento o la abundancia de recursos, que es el lugar común cuando pensamos el Barroco hispánico.² Por lo tanto, resulta mucho más fructífero y realista comprender la estética barroca desde la revolución que cada una de sus diferentes producciones culturales expresa para establecer un sistema literario coherente en sí mismo. En pocas palabras, este luminoso momento en la literatura española marcó un antes y un después, no sólo por la valiosa cantidad de ingenios desperdigados por el amplio territorio que le pertenecía a la Corona de Castilla, sino por la considerable experimentación dentro de sus aportaciones artísticas: lo que conocemos como Barroco es un largo peregrinaje de intentos, producto de un fuerte diálogo directo e indirecto entre la tradición clásica y los autores, por un lado; y por otro, los poetas y el gusto del público oyente que, paulatinamente, esperaba agudas y más complejas obras:

Pese a los detractores del vulgo, era un hecho que la gente se había aficionado a la literatura, captaba mucho y tenía ya sus exigencias. Gran parte de la enorme producción literaria del siglo XVII respondió lo mismo al “gusto” del vulgo que a su capacidad de comprender y sentir una literatura sofisticada. Esa capacidad se fue afinando al correr de los años por el intenso contacto con toda suerte de obras literarias; sólo así podemos explicarnos el éxito masivo de un Calderón de la Barca (Frenk, 84).

¹ Agradezco para la escritura de este artículo la generosidad de Mariana Ozuna, mi maestra querida; también la amabilidad y la paciencia de Jorge Gutiérrez Reyna, profesor y amigo. Agradezco también el acompañamiento y los comentarios de Martha Tenorio, quien, en una clase, compartió la idea de la “octava real de pareados” en la última parte de la *Soledad primera*; idea que, tiempo después me enteré, le sugirieron Jorge Reyna y David Huerta en alguna conversación sobre el *Primero sueño* de sor Juana, con el nombre de “estrofismo invisible”. Este trabajo es una exploración de ese fenómeno a partir de los diversos comentarios que todos ellos me han compartido en diversos momentos; principalmente Martha Tenorio en el seminario de doctorado que organicé hace algunos años en El Colegio de México para terminar de leer las *Soledades*.

² Tenorio explica en *Gongorismo en nueva España. Ensayo de restitución* que esta crítica literaria frecuente y repite los comentarios que Marcelino Menéndez Pelayo elaboró sobre la poesía de Góngora. Por ejemplo, Emilio Carilla afirma que: “con todo, es evidente que abunda lo efímero y vacío en aquella lluvia de versos que inundó la época. [...] Algunas veces se ha explicado esa fecundidad como una consecuencia del empobrecimiento: la retórica, que suplanta a la poesía (en Tenorio, 424).” La autora hace un recuento minucioso de todo lo que los críticos de la literatura han dicho al respecto de “gongorismo” y “culteranismo” en la primera parte de su investigación, asimismo cuestiona las diversas aproximaciones y propone una idea de gongorismo que me resulta sensata.

De acuerdo con lo anterior, Luis de Góngora configura una gramática lírica compleja en el ámbito de la poesía hispánica, lo que se refleja en sus *Soledades*. Esta obra, como el resto de su producción literaria, es resultado de un trabajo minucioso y atento: el ingenio del artista fragua agudezas conceptuales lógicas y creativas. Para ello, los componentes que conciertan su escritura cumplen con una función vital en el sentido de su obra. Cada elemento desempeña un papel indispensable para redondear sus composiciones en muchos de los temas que desarrolla en su poesía, desde el elemento más sencillo como lo pueden ser las diéresis (en lo métrico) hasta aquellos más complejos, como puede ser la erudición (en el contenido). Todos los niveles que constituyen el mensaje literario son trabajados con una considerable atención: en Góngora, difícil será hallar un cabo suelto.

En el trabajo de investigación que aquí planteo, estudiaré la elección y el uso de la métrica en las *Soledades* de Góngora, en conjunto con la rima, como eje coordinante de la narración, para dar cuenta de la manera en que el autor construye el sentido amoroso de los pastores desposados en el final de la primera parte de su historia. Considero que el poema gongorino es el resultado de una serie de innovaciones que el cordobés propone a partir de la forma, en este caso, la silva: “Una enorme, dilatada, torrencial tirada a-estrófica de versos (Huerta, 98)”, que Guido Gómez de Silva define en su *Diccionario internacional de literatura y gramática* sencillamente como una “forma poética española, de versos de 11 y de 7 sílabas” (“Silva”). De manera puntual, pienso analizar los últimos 8 versos de la *Soledad primera* como una pequeña muestra ejemplar de la cohesión y congruencia poética entre la expresión y el contenido con el que todo poema, como criatura retórica, debe contar en esencia, en la lírica conceptista del Barroco hispánico. Esta cohesión cierra y cifra de manera sensible la circunstancia narrativa de la boda entre los dos pastores y propone desde la estructura misma de los versos una concepción grandilocuente del amor entre los humildes zagales.

A pesar de que la silva es un modelo métrico no estrófico, Góngora ordenó, en diferentes ocasiones a lo largo de su extenso poema, combinaciones específicas de versos heptasílabos y endecasílabos para estructurar “estrofas invisibles” a partir de la rima. Éstas perfilan o estructuran el sentido narrativo del poema. Por lo tanto, mi hipótesis en este trabajo es que en los últimos ocho versos de la *Soledad primera*, el escritor andaluz organiza una especie de octava real de pareados para desenvolver una atmósfera de significados solemnes en torno al evento amoroso de los humildes cabreros; de esa manera, también “encadena” una serie de características líricas pertenecientes al género de la épica, para construir una idea del amor propia. Este tipo de invenciones no resulta extraño si consideramos que Luis de Góngora utilizó muy conscientemente su conocimiento de la tradición y las novedosas formas italianas para acrecentar el mundo lírico de la lengua española de manera muy versátil en cuanto a los temas y las formas. Respecto a eso, sabemos que

Con el Polifemo, una de sus obras maestras (escrito en octavas reales, suntuoso metro italiano), Góngora llevó a su perfección la fábula mitológica “seria”, pero él fue también el iniciador de la fábula “burlesca”, con sus composiciones sobre Hero y Leandro y sobre Píramo y Tisbe, historias lacrimosas narradas por él en tono de farsa (y escritas en castizo metro de romance). Por ejemplo, Leandro muere ahogado, y Hero, al ver su cadáver a la orilla del mar, se arroja a las peñas desde una torre. Muriendo como dos huevos, dice Góngora: él pasado por agua y ella estrellada (Alatorre, 203).

Tanto las *Soledades* como la *Fábula de Polifemo y Galatea* han sido estudiadas con esmero desde el siglo pasado³; considero relevante aproximarnos al análisis del uso “estrófico” dentro de la silva gongorina, no solamente porque permitiría comprenderla desde otro de sus elementos, sino porque esta manera de escribirla marcó la pauta para entenderla y reproducirla, como podemos observar en el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. Aunque el uso de la silva en Góngora sí se ha estudiado, no se ha examinado a detalle cómo la distribución de otros componentes (la rima, el orden de los heptasílabos y endecasílabos) cierra y abre ciclos narrativos dentro del poema y les otorga profundidad semántica a partir de la forma, como podremos observar en el episodio de la boda de los pastores. Robert Jammes aclara en la “Introducción” a su edición de las *Soledades*:

El mejor ejemplo del refinamiento —tan delicado que llega a ser casi imperceptible— con el que Góngora dota sus recursos estilísticos al tema tratado en este poema, se encuentra, a mi juicio, en la versificación: cuestión compleja que no ha sido examinada nunca con la debida atención (fuera del estudio de D. Alonso sobre los acentos y las bimetraciones), y sobre la cual me limitaré como en todo lo que procede, a esbozar algunas perspectivas (143).

Considero significativo que observemos, identifiquemos y analicemos el uso métrico dentro de las *Soledades* de Góngora, para seguir explorando la interpretación en torno a la relación entre la *dispositio* y la *elocutio*, de las que habla Jammes, dentro del poema, y desechar por completo las ideas que afirman, todavía, que el poeta barroco únicamente se preocupaba por la expresión ornamental de sus textos y no por el sentido, que es parte fundamental del fenómeno literario. Sentido que en Góngora ofrece hondura y solicita una lectura cuidadosa y atenta.

2. Hacia un pequeño esbozo de la estructuración interna de la silva gongorina

Después de ya casi un siglo de estudiar la poesía de Góngora, sabemos que, como dice Antonio Carreira: “Es el gongorismo, una revolución lingüística y poética, sin la cual nada de lo escrito en el siglo XVII puede explicarse satisfactoriamente (312).” Su influencia dejó un legado profundo no sólo en la literatura, sino en la historia misma de la lengua española. A pesar de ello, la complejidad de sus versos ha ocasionado que, incluso los estudios más “abarcadores”, dejen de lado alguno de los elementos que la componen, o que los filólogos no exploren con detalle parte de sus características, como la ejecución métrica de la silva en las *Soledades*. Demostrar este punto es indispensable, porque el uso de una forma métrica (y de cualquier elemento de la tradición de la literatura clásica) está cargado de contenido: nos ayuda a configurar el sentido mismo de la obra. Entonces, ¿qué entendemos al respecto de lo que Jorge Gutiérrez Reyna llama el “estrofismo invisible”?⁴

³ Dámaso Alonso estudió la obra desde la estilística en sus *Estudios y ensayos gongorinos* (1955) y *Góngora y el Polifemo* (1960); Robert Jammes en *La obra poética de don Luis de Góngora* (1987) y Antonio Carreira en sus *Gongoremas* (1999), desde la filología; Mercedes Blanco desde el problema del género poético en *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica* (2012); Jesús Ponce Cárdenas desde el clasicismo en *Escolios gongorinos. Biografías, anotaciones y defensas* (2023).

⁴ Compartido en comunicación personal. De igual manera, es una idea que siempre suele explicar en sus cursos universitarios sobre el *Primero sueño* de sor Juana.

La mayoría de los autores a continuación coinciden en que el poeta cordobés creó su propio lenguaje poético para explorar la realidad a través de la experiencia estética. Eso involucra siempre la elección del metro. Dámaso Alonso en sus *Estudios y ensayos gongorinos* subraya con ahínco que es un poema principalmente inclinado hacia lo formal,⁵ es decir, que Góngora le da mucha mayor importancia a la decoración que al sentido argumental: todo en el poema gira en torno a la acumulación ornamental, estos rasgos “contribuyen dentro de la trama general, lo mismo que la palabra escogida y resplandeciente dentro del verso, a dar a la poesía de Góngora su sabor pomposo ornamental y recargado (86).” Sin embargo, en esto el filólogo suele ser ligeramente ambiguo, porque después afirma también que esos elementos “lujosos” son parte constitutiva de la coherencia del poema, y la trama se fortalece con su uso (con lo que estoy completamente de acuerdo); así, el poeta elabora con aquello que parecía “inconexo a primera vista, una perfecta trabazón lógica, una absoluta cohesión gramatical (89).”

La crítica y los análisis de Alonso iluminaron la obra de don Luis, pero también ayudaron a mantener cierto sesgo en el ambiente intelectual. Así podemos apreciar cómo parte de la interpretación que continúa vigente tiene que ver con el “colorismo” y el adorno siempre en torno a un mismo objetivo: la suntuosidad de la poesía a través de la figura que embellece, como sostienen Díez de Revenga y Florit Durán en el libro que dedican al análisis de la escritura barroca. Aunque ellos ya no contraponen el culteranismo y el conceptismo en la poesía seiscentista y los definen más acertadamente como caras de la misma moneda, consideran aún que Góngora sigue siendo culterano (uno conceptista) lo que los lleva a pensar que la complejidad de su poesía (el rebuscamiento sintáctico y retórico) otorga pomposidad a la lengua para escucharse elegante:

Con un sentido muy espléndido y generoso de la belleza, se procura conseguir con la palabra el efecto estético más brillante, colorista, suntuoso, y se logra con un cultivo muy trabajado de la imagen y de la metáfora. La creación de un lenguaje poético, con una sola finalidad, la estética, es lo que más convenció, ya en nuestro siglo XX, a los poetas de la generación del 27 que consiguieron restablecer el prestigio de Góngora después de siglos de ostracismo intelectual (29).

Una de las formas más comunes de aproximarnos a la poesía de Góngora tiene que ver con las percepciones de este tipo, que no fueron formuladas en un sentido negativo, cabe mencionar, pero si estimularon un sesgo. Aunque me resultan parcialmente ciertas, hay que matizarlas para que respondan mejor a la actividad lírica de nuestro autor. La percepción de

⁵ Como explica José Lara Garrido en su artículo “Adiós al Góngora del 27”, los análisis formalistas de Alonso en ocasiones pueden únicamente reducir la poesía de Góngora a una serie de fórmulas poético-matemáticas que arrebatan a la lírica de la honda e inteligente sensibilidad que caracterizó al cordobés (y que sostiene el quehacer artístico de los grandes poetas). Debemos tener cuidado con quedarnos con la reducción y “la limitación del entendimiento de la poesía gongorina a los planos de estilo y la retórica, como un inmenso almacén en que se yuxtaponen cultismos, alusiones, hipérbatos, sinédoques y metonimias, metáforas e imágenes, perífrasis alusivas y paronomasias. Góngora, mientras tanto, se esfuma y su grandeza lírica queda reducida en cualquiera de sus obras maestras (328).”

Con lo anterior, quiero señalar que es indispensable aproximarnos atenta y cuidadosamente a las obras con este tipo de análisis estilísticos para que, por un lado, no reduzcamos la creación poética a una serie de fórmulas y estructuras vacías, “deshumanizadas”; y, por otro, no interpretemos tan abstractamente la poesía desde sus elementos formales, como para hacerla expresar algo que no dice.

que “el auténtico valor de las *Soledades* está, pues, en lo puramente plástico y sensorial, y en algo profundo que no es, en manera alguna, el concreto hecho representado (Orozco, 141)” no me resulta correcta. Góngora tenía un sentido estético que respondió a sus inquietudes y a sus propias reglas, una de las cuales fue el cuidado de la construcción de su discurso poético: el uso de figuras retóricas era minucioso y perfeccionista, cierto, casi como el trabajo de un orfebre —como escribe Jammes—, pero no era superficial. Sus lectores

veían o creían sólo ver el enorme amontonamiento y el aparente desorden, y no las normas internas que lo regían, ni tampoco la secreta causa de esta segmentación idiomática y conceptual. Góngora, nunca satisfecho, trató de ampliar el ámbito de la expresión humana y de la experiencia estética (Alonso, 228).

Hasta el momento, podemos concluir de lo anterior que Góngora fue un poeta meticuloso en la escritura de versos: su técnica poética alcanzó una calidad notable. De acuerdo con eso, no podemos pensar que el uso de cualquier forma métrica en su poesía es azaroso, como ya he escrito. Si tenemos en cuenta que el poema en los Siglos de Oro es una criatura artística que engarza casi de forma indisoluble tanto el contenido de la palabra como la disposición de los elementos que lo configuran, Góngora no podría favorecer un componente sin que los demás sean afectados por éste. Como menciona Carreira:

En la lírica tampoco caben fórmulas ni rellenos, como en la épica, y los contenidos conceptuales, desempeñan una función mucho más reducida que en la épica, el teatro o el ensayo: la forma se hace sentido y el sentido remite a la forma. En ningún género se puede alcanzar mayor densidad y perfección, y en ningún poeta como en Góngora se da tal abundancia de poemas perfectos, donde nada sobra ni falta (301).

Debería llamarnos la atención que Góngora decidiera escribir sus *Soledades* —una de las obras con las que se coronó como poeta— en silva; no sólo por las figuras retóricas que pudo usar para “embellecerlo”, sino por las características líricas de la forma para fortalecer el sentido interno de la obra, porque “en la construcción de su lengua, en su engarce gramatical, hay una claridad y exactitud casi matemáticas (Orozco, 142).” Al respecto del uso de la silva, los especialistas señalan que en esta construcción lírica Góngora (y sus contemporáneos como Quevedo y Lope) encuentra mayor libertad en todos los sentidos (rítmico, métrico, sonoro, sintáctico, etc.). Como afirma Alonso “[en las *Soledades*] Góngora se propuso fingir una fábula —un pretexto lírico— sin antecedentes directos; eligió una forma cuyas estrofas ampliables o reducibles a voluntad permitían los mayores atrevimientos y complejidades sintácticas (78).” A lo que Carreira agrega que la silva era lo más cercano que se tenía en ese entonces del verso libre, por lo que el escritor podía extenderse, tanto como deseara, con una soltura musical casi experimental, por la posible continuidad del verso y la flexibilidad en la separación de las rimas:

La novedad temática de las *Soledades* no podía darse sin una gran novedad formal. La silva, que hasta Góngora nunca había rebasado los 200 versos, es una forma elástica, que se ajusta al contenido. Su elasticidad es doble, horizontal y vertical: en cuanto al ritmo (la mayor parte de los endecasílabos contienen dentro un heptasílabo), y en cuanto a la rima (que puede alejarse hasta 14 versos) (Carreira, 232).

Este último punto me resulta sugerente, porque implicaría que Góngora utilizó la tensión que había entre las “normas métricas” que “impone” la silva y esa libre disposición de las mismas para estructurar la obra a partir de la organización de los versos y de la rima en busca de una nueva musicalidad (sonora y plástica, si se me permite la sinestesia), como afirman Carreira, Jammes y Alonso: “Así también en las *Soledades* la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos (Alonso, 86).”

Toda esta explicación es relevante porque como he explicado, la silva no está (de)limitada por un esquema en particular; no tiene estrofas, eso es parte de su esencia y su atractivo para los escritores setecentistas. Muy probablemente por esa libertad los poetas la utilizaron como una forma de experimentar dentro del verso. Esa es la razón por la que el término de “estrofismo invisible” me parece adecuado, porque esta organización versal responde, en momentos, a ciertas características que nos permitirían encerrar ciclos narrativos o meditativos dentro de un poema más fluido y extenso, pero sin terminar de ser una división esquemática fija ya predeterminada como lo sería el soneto. Por esa razón, para distinguir los episodios, necesitamos la musicalidad de la rima, combinada con una disposición puntual de los endecasílabos y los heptasílabos (en ocasiones, incluso, repetida en el mismo ciclo, como si tuviera estrofas). Un ejemplo de lo anterior son los últimos ocho versos de la *Soledad primera*, como podremos apreciar más adelante.

La invisible forma del amor
Llegó todo el lugar, y despedido,
casta venus, que el lecho ha prevenido
de las plumas que baten más süaves
en su volante carro blancas aves,
los novios entra en dura no estacada:
que, siendo amor una deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma (Góngora, *Soledades*, vv. I, 1084-1091).⁶

En los últimos ocho versos con los que cierra la *Soledad primera*, Góngora tratará el amor desde el tópico *militia amoris*: los pastores, ya desposados, sostendrán las batallas de amor que se esperan una vez concluida la bucólica ceremonia y la rústica celebración de las nupcias⁷:

Llegaron todos los del lugar con los desposados, y, una vez despedidos, Venus (pero una Venus casta), que ha preparado la cama con las plumas más suaves de los cisnes que tiran de su carro, introduce a los novios en este blando lecho —estacada, si quieren, pero suave: puesto que Amor es una deidad alada, la hija de la espuma había preparado, y con razón, a las batallas de amor un campo de pluma (Jammes, n. 1084).

⁶ Para facilitar la ubicación de los versos gongorinos, señalo el nombre la obra y el número de verso. En las citas de las *Soledades* utilizaré la edición de Robert Jammes; para todos los demás poemas de Góngora que cite a lo largo de este trabajo utilizaré la edición de Antonio Carreira, ambas referidas al final de este trabajo, en “Obras citadas.”

⁷ La lectura de Góngora, particularmente la de sus obras mayores, no es sencilla. Muchos de nosotros no nos detendríamos en su estudio si no fuera por la guía de algún profesor, en mi caso con Martha Tenorio. Por lo que reproduzco la prosificación que Robert Jammes hace de estos versos en su edición de las *Soledades*. Pienso que no hay forma más clara de explicarlas que como lo hace él.

Para que pueda explicar la representación amorosa de la bucólica pareja en los versos que acabamos de leer es necesario desarrollar cómo es que podemos apreciar episodios estróficos dentro de las *Soledades*. Lo anterior es esencial en mi análisis, porque, en sentido estricto, la silva no es, como ya he mencionado, un sistema delimitado por estrofas; pero imaginar dentro de la tirada de versos endecasílabos y heptasílabos una octava real imaginaria —como marco métrico y narrativo— permite la lectura de una confrontación amorosa desde su estructura formal, a partir del uso de endecasílabos pareados (como una reelaboración de la octava real y de su carga de significado) y figuras retóricas de contradicción.

El primero que de alguna manera planteó la delimitación de estrofas en el poema fue Dámaso Alonso, en la erudita edición que realizó; a pesar de eso, él dividió las *Soledades* en estrofas como un elemento “didáctico” para que se entendieran los periodos sintácticos y fuera más sencilla la comprensión de la obra para un público con mucho menos herramientas que nosotros para leer a Góngora. Es decir, él tomó un criterio de edición; por esa causa, llegó a separar rimas o tropos, dejándolos como un elemento inconexo. Jammes escribió considerando lo anterior (y yo comparto completamente su postura) que la rima juega un papel consustancial en la ejecución del poema, junto con la disposición versal, no sólo como una característica sonora, sino como rasgo estructurante de la trama:

Es indudable, en efecto, que la continuidad observada en todas las copias era, para Góngora, un elemento fundamental de su concepción de la silva, como lo demuestra un examen más detenido de las rimas: se ve que para él no debía haber pausas en la lectura, porque en muchos casos el efecto de estas pausas sería separar dos rimas y, por consiguiente, transformar en versos sueltos los que Góngora concibió como versos asonantados (146).

A lo largo de su estudio, continúa con esa misma idea en la que el poeta español encontró la rima como un elemento indispensable dentro de la creación lírica, con mayor razón en una forma tan “suelta” como la silva. Para ello, Jammes en varios de sus estudios, principalmente en la “Introducción” de su edición del poema, expuso algunos de los posibles esquemas métricos que podían ceñirse a estrofas, a partir de la repetición de la rima y de la reiteración del esquema versal, con lo que Carreira también concuerda: “No olvidemos que las *Soledades* no son un caligrama, sino algo de naturaleza sonora. Pero que existen las pausas a fin de periodo, con o sin interlineado mayor, no se puede dudar. (278).

De igual manera, el poeta David Huerta, en un breve artículo de divulgación (apenas dos páginas), se enfocó en el cómputo de los versos que él consideraba estrofas. A pesar de ser un escrito breve, el poeta mexicano enuncia sin ningún temor su parecer: Góngora no hizo una silva en el sentido tradicional de la palabra, sino que adaptó el sistema de ésta para encerrar episodios o lapsos en la trama. Como él explica, tanto en la primera como la segunda *Soledad*, hay “libres elaboraciones, variaciones y reacomodos de la estancia petrarquista engastados en el torrente magnífico de los versos en silva. Se trata de arreglos y disposiciones formales prácticamente inventados por Góngora” (98).

Como podemos observar, el episodio final está encerrado en sus propias rimas de pareados. A diferencia de Lope o algunos otros escritores que solían escribir sus silvas así, esto no es un factor común en Góngora; es decir no lo hace todo el tiempo. De hecho, el cordobés llega a separar las rimas una cantidad considerable de versos: “los hay con distancias de 7, 8 y más de 10 versos, lo cual hace inconcebible una pausa entre las frases

(Jammes, 149).” Entonces, él llega a recurrir esta disposición siempre que quiere cerrar alguna sentencia o terminar algún ciclo narrativo con un epifonema, por lo que podemos aseverar que, en ocasiones, puede ser una forma de acentuar un clímax dentro de sus historias (en el caso de sus poemas narrativos). Para reforzar la idea de que tenemos un zurcido invisible dentro de la silva, un tejido inconsútil de versos, observemos que los pareados que reproduce son endecasílabos, también a diferencia de los versos contiguos anteriores. Nuestro poeta suele ser muy diverso en el uso de los heptasílabos y los endecasílabos, no suele repetir sin reparo unos u otros. ¿Entonces qué sentido tendría que Góngora dispusiera una tirada de ocho versos de endecasílabos pareados para concluir la primera parte de sus *Soledades*?

Sabemos que el amor es uno de los grandes temas del arte, por lo menos de la literatura occidental. En los Siglos de Oro el tratamiento que se le da en la poesía oscila principalmente entre los tópicos petrarquistas y los lugares comunes de la tradición grecolatina. Respecto a este último punto, así como Virgilio es uno de los grandes ejemplos para escribir poesía épica o bucólica, Ovidio es otro de los escritores que dejó una constelación de imágenes líricas que espoleó la imaginación de la producción literaria en el Renacimiento y el Barroco. Sus obras eran leídas con gusto y su tradición mitográfica reproducida con profusión. En palabras de Alatorre: “En estos tiempos, cualquier lector ordinario conocía más o menos directamente las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio, el gran transmisor de los mitos griegos (203).”

El amor fue uno de los intereses más cultivados en la producción ovidiana; *El arte de amar*, las *Heroidas* o los *Remedios de amor* son algunos ejemplos de su afición por escribir y reflexionar sobre el tema, desde un afán didáctico hasta una intención jocosa.⁸ Una de las construcciones metafóricas que más agradó fue la del amor como una batalla, en la que la esencia de la metáfora es el amante como un soldado y el amor como una contienda. Aunque la tradición elegíaca griega ya había propuesto tal concepción, Ovidio sofisticó una elaborada alegoría en donde la seducción era sinónimo de conquista bélica. Con el tiempo, el tópico se fue robusteciendo con un imaginario más amplio, debido a que los autores buscaban formas ingeniosas de relacionar el amor y la guerra.

La literatura erótica latina formuló una concepción alegórica del amor como combate desigual entre un dios guerrero todo poderoso y un enamorado vencido. Dentro de tal ficción alegórica, el motivo amoroso de la milicia de amor o *militia amoris*, ya cultivado en el epigrama griego y en la elegía romana, llegó a ser un lugar común omnipresente en la poesía de Ovidio (Llamas, 79).

La imagen de Cupido como un guerrero, con su arco y sus flechas de oro o de plomo, se relaciona con el esfuerzo por conquistar el amor o el destino inevitable y trágico del enamorado, quien pierde su libertad y sosiego debido a un corazón enardecido de pasión. Además, la fortaleza, la valentía, la persuasión, las estrategias y ardides que debe usar el amante para ganar la atención o el afecto del ser amado facilitan la creación de metáforas que vinculan la victoria en el afecto con la victoria en la guerra. Ejemplos de estas metáforas son la figura del esclavo de amor o la amante representada como una fortaleza que debe ser

⁸ En el estudio introductorio que Quiñones Melgoza escribe a su edición de los *Amores* de Ovidio explica que algunos críticos de la literatura consideran que su *ars amoris* es una sátira sobre las prácticas sentimentales de su época, por ejemplo.

conquistada, entre muchas otras.⁹ Ovidio inicia sus *Amores* con Cupido, quien altera el metro de la composición y, por lo tanto, el tema del que va a escribir el autor; posteriormente, se pregunta por medio de una hipálage qué sucedería si Venus, la diosa del amor, cambiara sus atributos y labores con Minerva, la diosa de la guerra: “¿Qué sería, si las armas Venus quitase a rubia Minerva; / si rubia Minerva avivase encendidas teas (I, I, vv. 7-8).” La figura retórica de la que echa mano el poeta latino resulta magnífica porque en el intercambio discursivo de atributos¹⁰ es donde mejor puede cifrar la paradoja que encontramos en la relación contradictoria entre la pasión y la contienda, como también hará Góngora. Versos más adelante, escribe lo siguiente:

Todo amante es soldado, y sus campamentos tiene Cupido:

Ático, créeme, todo amante es soldado.

La edad que a la guerra es apta también al amor se adapta,
da asco un soldado anciano, da asco un senil amante.

Los años que el general pide en sus valientes soldados,
esos pide en su socio galán la bella amante.

Soldado y amante velan. En tierra ambos yacen: guarda uno
las puertas de su amada; otro, las de su jefe (I, IX, vv. 1-8).

Como mencioné en este trabajo, particularmente en la literatura de la Antigüedad todo tema requería una forma de tratarse: las preceptivas poéticas y la retórica grecolatina solicitaba el *decorum*, que no es otra cosa que la congruencia entre el contenido del asunto y su expresión. Horacio lo explicó así en su *Poética*: “Un asunto cómico no admite que lo traten con los versos de la tragedia; y a su vez se indigna de que la narren en versos de andar por casa, y de que casi está a la altura del zueco, la cena de Tiestes (vv. 89-93).” Con lo anterior no sugiero que en la literatura moderna no haya una imbricación entre la sustancia y la estructura del arte, sino que está menos determinada o hay un mayor espacio para la experimentación o la ruptura con la tradición clásica (la ambigüedad es un denominador común en el arte del siglo xx). Durante los Siglos de Oro, la forma métrica predilecta para escribir épica culta era la octava real; y los temas asociados por antonomasia a este género eran las narraciones heroicas o bélicas. Sin embargo, como apreciaremos a continuación, Góngora, como suele ser su estilo, juega con los márgenes y los contornos de la tradición poética y explora siempre formas ingeniosas de utilizarla, sin por eso negar los preceptos líricos de su contexto artístico.

De acuerdo con lo que Fernando de Herrera escribió en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*: “Sin duda alguna fue autor de las estancias o rimas octavas Juan Boccaccio, y el primero que con aquel nuevo y no usado canto celebró las guerras (565).” A pesar de ello, es llamativa la introducción de ese metro en la lírica castellana, porque tanto como Garcilaso como Boscán la utilizaron para narrar episodios amorosos y pastoriles. Ya para los escritores del siglo XVII, la octava real se asociaba principalmente a temas cultos y cantares épicos, pero no solamente a eso. Góngora aprovecha la posible alternancia del metro para sostener la

⁹ Por ejemplo, Ovidio nos dice: “Escucha al que será por muchos años tu esclavo / escucha al que sabrá amarte con lealtad sin mezcla (I, III, vv. 5-6).”

¹⁰ Recordemos que, como nos aclara Helena Beristain en la definición de “hipálage” que explica en su *Diccionario de Retórica y poética*: “En la tradición grecolatina la hipálage fue muy usada, estaba considerada entre los *schemata* o figuras de construcción. A veces se presenta un fenómeno doble, en un juego de dos sustantivos y sus correspondientes adjetivos intercambiados.”

dialéctica amorosa de los pastores a partir del diálogo erótico entre el significado de los versos y su estructura.

El esquema métrico de la octava real es el siguiente: ocho endecasílabos con una disposición en la rima ABABABCC, únicamente los últimos dos versos son pareados. Sin embargo, en el caso de la “octava invisible” de la soledad, todos son pareados, como si las batallas de amor también se reflejaran en el enfrentamiento de cada verso con su par, uno después del otro; pero también en la unidad que estos forman en pareja, semejante a la alianza que los dos enamorados tienen en el encuentro. No hay que perder de vista que la milicia amorosa tiene que ver con un enfrentamiento pero afectuoso. Entonces tenemos que por un lado, la rima intenta simular en la reiteración de sus sonidos finales, el encuentro de los novios (suaves/aves; espuma/pluma); por otro lado, tenemos el uso del endecasílabo para encerrar este episodio. Mantener versos pareados, no implica que se tenga que utilizar el mismo metro; sin embargo, sí lo exige la conformación de la octava real, que igualmente se utiliza para narrar líricamente la guerra, que en este caso es de amor. Entonces los endecasílabos sirven también como esa estacada que delimita y repite formalmente la imagen poética de la *militia amoris* en la escena.

Los elementos poéticos que conforman esta estrofa acentúan la oscilación metafórica que la milicia de amor propone: la tensión contradictoria entre la sutileza amorosa y la enérgica confrontación de la guerra. Dos campos opuestos, pero que se interceptan en la búsqueda de la victoria. Góngora encierra el ciclo de la batalla de amor en una estrofa invisible de versos idénticos en cantidad silábica, como la igualdad que existe entre los esposos. Esta confusión de la contienda la encontramos en la estructura de los versos, que funcionan como un marco retórico que delimita la escena, pero que también aumenta el sentido, debido a la carga semántica que contiene la historicidad de los tópicos y también de la combinación reiterada de esa estructura: cada componente lírico en comunicación con los otros fortalece el concepto de *militia amoris*. Como parte de esta estructura mezclada, considero las figuras retóricas de contradicción o contraposición que el cordobés utiliza con ingenio y de las que tanto gusta el Barroco: oxímoron, hipálage, litote. Así como hay un aparejamiento de versos endecasílabos, hay una integración de términos disímiles que al trabajar juntos expresan una tensión beligerante. A través de los tropos, Góngora proyecta la próxima lucha de los dos amantes. El oxímoron requiere que dos términos (regularmente un sustantivo y su adjetivo), que no pertenecen al mismo campo semántico porque son antitéticos, elaboren un nuevo sintagma nominal al vincularse. En “casta Venus” hallamos una oposición de palabras que expresa formal y semánticamente la ternura del duelo, del enfrentamiento pasional, porque el oxímoron exige no sólo la diferencia en el sentido de los términos, sino la proximidad simultánea de las palabras para que pueda cifrarse como oxímoron.¹¹

Otra de las figuras que simboliza el encuentro entre los amantes es la hipálage “a batallas de amor campo de pluma”. Al escritor español le gusta reelaborar esta imagen poética; en otras composiciones ya ha usado esencialmente la misma idea: “Cama de campo y campo de batalla / fingiendo sueño al cauto garzón halla (*Fabula de Polifemo y Galatea*, vv. 255-56)” o “Coronad el deseo / de gloria, en recordando; / sea el lecho de batalla campo blando (“¡Que de invidiosos montes levantados!”, vv. 52-54). Como señalé unos párrafos

¹¹ En el soneto “Es hielo abrasador, es fuego helado”, Francisco de Quevedo nos ofrece un magnífico ejemplo de lo que es un oxímoron como centro configurador de un poema. Este tipo de figuras contradictorias son consideradas por Beristáin como barrocas por excelencia.

atrás, en la hipálage hay una transferencia o traslación del sentido de las palabras que regularmente se da a partir de un intercambio de adjetivos; sin embargo, en este caso, hay un desplazamiento semántico en la combinación de términos: los campos son a las batallas como las plumas del lecho son al amor. Mas en esta unión amorosa, todo se encuentra combinado, como los amantes en el tálamo nupcial. La metáfora eleva su complejidad con el uso de la metonimia, que también es un tropo de traslación: designa el objeto (el lecho), por el material de su fabricación (plumas). De esta manera, Góngora mantiene en la imagen poética una relación congruente y sutil entre el lugar de la batalla amorosa, la diosa del amor —representada por sus aves— y también las alas de Cupido.

Una de las ventajas del uso de las figuras retóricas antes mencionadas es que promueven una atmósfera de ambigüedad: cierta confusión entre el uso del metro, la esencia de las figuras retóricas, los adjetivos que determinan a los objetos y el significado de los versos. Por ejemplo, en el caso de la litote “en dura no estacada”, es decir en “no dura” (por lo tanto, suave), la caracterización del objeto es determinada negativamente: desde lo que no es. Lo anterior implica que haya cierto grado de ambigüedad en el proceso de identificación que nosotros hacemos de la realidad concreta, que es determinada mediante la negación de lo contrario que es un objeto: algo no duro es suave. Sin embargo, la ambigüedad se pronuncia con la traslación metafórica de la estacada como un lecho. Explicaré con más detenimiento: la litote implica que se subraye un término por aquello que no es; de acuerdo con lo anterior, la manera adecuada de usar este tropo con el objeto “estacada” sería “no suave”, porque las estacadas son duras. Pero aquí tenemos una litote de la metáfora que relaciona el espacio delimitado con estacas para defender en la guerra con la cama, que es el espacio de las batallas de amor. Por lo tanto en la palabra *estacada* tenemos una traslación metafórica de su significado al término *lecho*. Por lo que la litote, no determina a *estacada* como ‘hilera de estacas clavadas en tierra verticalmente como a cinco centímetros de distancia unas de otras, aseguradas con listones horizontales, y que se colocaba sobre la banqueta del camino cubierto, en los atrincheramientos o en otros sitios,’ sino como *lecho*. Bajo estos términos, tiene sentido que la litote sea “en dura no estacada”, es decir, en suave estacada, cuando el autor habla del tálamo nupcial.

La ambigüedad propiciada por el autor a través de todos estos elementos líricos representa de manera formal el sentido mismo de los versos: la lucha amorosa que la pareja de zagales sostendrá a lo largo de la noche como conclusión de las nupcias celebradas en la última parte del poema. Esta lucha se encuentra también representada en el aparejamiento de la rima (pareada) o la tradición del metro (octava real) —que se usaba para narrar temas bélicos—, en un esquema poético que lo permite por su flexibilidad (la silva), y del que también Góngora intenta sacar el mayor provecho todo el tiempo. No es gratuito, por lo tanto, que él jugara con los sentidos de las palabras y las formas de representación retórica para exhibir ese movimiento oscilatorio entre el amor y la guerra, una *militia amoris* pastoril.

3. Conclusión

Me parece que a partir de esto, aunque el poeta no delimita una definición de amor, sí nos permite apreciar la importancia que él le da a la sencillez y la libre elección que los amores de la corte no contemplaban, en la mayoría de los casos porque eran matrimonios arreglados. Creo que en este contacto con la naturaleza, con lo sutil y verdaderamente necesario, Góngora nos comparte la inclinación de sus deseos amorosos hacia lo verdaderamente sencillo y necesario. Una concepción amorosa de varias que desarrolló a lo largo de toda la diversidad de su poesía. Con este análisis tampoco busco reducir burdamente

la explicación de versos pareados a la descripción de un encuentro en pareja, a la ecuación pareja igual a pareados, sino subrayar la profunda consciencia poética de Góngora, por utilizar con ingenio los medios líricos a su alcance para transformar la literatura de su época con los mismos elementos que su tradición literaria le exigía. El detalle se encuentra en el delicado trabajo de combinar todos los elementos que expliqué para modelar en este episodio un concepto poético complejo razonado.

La estructuración de esta “octava real invisible” —esta “división” completamente imaginaria en la disposición concreta del sistema a-estrófico de la silva— nos permite también observar la maleabilidad que el autor de la *Fábula de Polifemo y Galatea* encontró en la esencia del metro que utilizó, una libertad con la que fue posible que él nos exhibiera una imagen poética del amor no sólo desde la semántica de los versos, sino desde su estructura formal. Al respecto, David Huerta concluye la nota que dedica a la reflexión del estrofismo en las *Soledades* con una falsa disyuntiva: o Góngora transgredió la forma tradicional en que se escribían las silvas o en realidad en la naturaleza formal de este metro se encontraba la posibilidad de crear “estrofas”:

una de dos: o las Soledades gongorinas no son una silva estricta, pura, y Góngora transgredió con toda consciencia la regla autoimpuesta. O bien la silva es una forma todavía más libre de lo generalmente aceptado: en ella es posible dar hospitalidad a formas estrictas y regulares, es decir, a su negación aparente (99).

Al final, Huerta se inclina por su segunda conclusión, con lo que no estoy totalmente de acuerdo porque ambas afirmaciones no sólo no son excluyentes una de la otra, sino que son lógicamente necesarias para que Góngora haya podido crear sus *Soledades*. Es decir, como era constante en el escritor andaluz, él advirtió la potencialidad de la silva y, a partir de eso, explotó un recurso de este metro, sin que, necesariamente, fuera lo que los poetas hubieran hecho con regularidad. De esta manera, otorgó a su historia una libertad poética que le permitió crear un mundo literario tan complejo como lo exigía la realidad convulsa y cambiante del arte en la España de los Siglos de Oro y la sofisticación de sus lectores.

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1982.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Blanco, Mercedes. *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- Carilla, Emilio. "Literatura barroca y ámbito colonial." *Thesaurus*, XXIV 3 (1969): 417–25.
- Carreira, Antonio. *Gongoremas*. Madrid: Ediciones Península, 1998.
- Díez, Francisco, y Francisco Florit. *La poesía barroca*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Egido, Aurora. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Gómez de Silva, Guido. *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Góngora y Argote, Luis de. *Antología poética*. Antonio Carreira ed. Barcelona: Crítica, 2009.
- . *Soledades*. Robert Jammes ed. Barcelona: Castalia Ediciones, 2016 [1613].
- Herrera, Fernando. "Anotaciones." En Antonio Gallego Morell ed. *Garcilaso y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972 [1580]. 307.
- Huerta, David. "Números de los campos y riberas." *Revista de la Universidad de México* 139 (2015): 98–99.
- Jammes, Robert ed. "Introducción." En Luis de Góngora y Argote aut. *Soledades*. Barcelona: Castalia Ediciones, 2016.
- Lara Garrido, José. "Adiós al Góngora del 27." En Rafael Bonilla Cerezo ed. *La hidra barroca: varia lección de Góngora*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de cultura, 2008. 321–35.
- Llamas, Elena. "Milítat omnis amans. Las guerras de amor en la literatura medieval francesa y su herencia latina." *Cuadernos del CEMYR* 13 (2005): 79-112.
- Orozco, Emilio. *Introducción a Góngora*. Barcelona, Editorial Crítica, 1984.
- Ovidio. *Amores*. José Quiñones Melgoza trad. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Tenorio, Martha. *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*. México: El Colegio de México, 2013.