

# Del olvido imposible a la nada indudable en las *Soledades* de Góngora

Joaquín Roses  
Universidad de Córdoba

A quienes nunca olvido,  
en toda la escala de los seres

¡Cuántas veces nos sentimos hastiados porque quisiéramos aprender un saber que nos lleve a olvidar lo que sabemos! Como no tengo la fortuna de ser tan olvidadizo, no he tenido más remedio que leer mucha bagatela crítica para encontrar algún brillante. Y es que, como afirmaba Melchora Romanos hace algunos años, «[l]as *Soledades* y su contexto crítico son un desafío a la imaginación y a la agudeza del peregrino lector»<sup>1</sup>. Por eso he querido olvidarme de aberrantes olvidos filológicos y zambullirme en el texto para encontrar su río del olvido.

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS SOBRE EL OLVIDO

Los estudios teóricos sobre la memoria son muy abundantes, en el ámbito de la filosofía, la psiquiatría, la historia o la literatura. No ha corrido la misma suerte la indagación sobre el olvido. Sin pretender trazar una síntesis de este fenómeno, quisiera recordar ahora dos aportaciones relativamente recientes sobre el asunto<sup>2</sup>.

La primera de ellas es la de mayor aplicación al campo de la creación literaria: me refiero al libro de Harald Weinrich titulado *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, que fue publicado en 1997 en Alemania y traducido al español dos años más tarde. Su autor

<sup>1</sup> Romanos, 1992, p. 1075.

<sup>2</sup> A las dos contribuciones que reseño a continuación debe añadirse un ensayo de planteamiento muy diferente pero lleno de sugerencias y chispazos intelectuales y vitales (los adjetivos no son contradictorios). Se trata del libro de Moreno, 2007, donde se pretende destacar los innegables valores positivos del olvido.

defiende la tesis siguiente: del mismo modo que hay un arte de la memoria<sup>3</sup>, hay un arte del olvido (*ars oblivionis*).

Todo su libro es un repaso cronológico a los hitos fundamentales de esa manifestación. Aparte de una anécdota sobre Temístocles (que prefería que Simónides, el inventor de la mnemotecnica, le enseñara a olvidar lo que quería olvidar), el autor nos recuerda las experiencias del homérico Ulises con los lotófagos y con las magas Circe y Calipso. Por supuesto, cita también la autoridad de Platón, quien en su diálogo *Menón* establece su teoría del aprendizaje como recuerdo; para el filósofo todo nacimiento significa olvido, el olvido está al comienzo de la vida y marca la pauta de la misma. Una idea esencial de este diálogo que nos será rentable posteriormente es la del menosprecio de la escritura. Weinrich no olvida en su revisión a los dramaturgos y poetas griegos, como Eurípides y Alceo (este último poeta del vino, un poderoso agente del olvido), y establece, con sentido común, que «[d]el olvido se desea sobre todo salud y curación cuando el padecimiento y el dolor agobian a un mortal. Porque poder olvidar la desgracia es ya la mitad de la dicha»<sup>4</sup>. Eso lo supo bien Ovidio, quien formaliza la idea en sus *Remedia amoris*, a los que volveré más tarde.

En la Edad Media destaca la lucha contra el olvido que Dante mantiene en miles de versos: al ser la muerte el principal agente del olvido, su *Divina comedia* constituye un rescate de la muerte mediante el monumento de la palabra. El privilegio de la memoria como arte comienza a declinar en el siglo xvi, a partir de los renovadores planteamientos de Michel de Montaigne, quien, al hablar de la educación y de las condiciones del maestro, formaliza su crítica a la memoria en la famosa frase «cabeza mejor bien sentada que bien llena»<sup>5</sup>. En España, Juan Huarte de San Juan será quien comience a considerar el entendimiento y la memoria como facultades incompatibles. Todo esto es muy atractivo, y Weinrich expone ejemplos posteriores del arte del olvido desde la Ilustración hasta nuestros días, pero no conviene que nos separemos de nuestro principal objeto de estudio, que son las *Soledades*.

La otra gran aportación teórica sobre el olvido la constituye un importante capítulo de un libro de conjunto sobre estas cuestiones del humanista francés Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Se trata de una compacta monografía que apareció en Francia en el año 2000 y fue traducida y publicada en España en 2003<sup>6</sup>. En su indagación sobre el olvido, más teórica y menos aplicada a la literatura que la de Weinrich, al que, por supuesto, cita, los tres conceptos fundamentales son «presencia», «ausencia» y «distancia». El autor propone tres enfoques sobre el olvido: 1. Destrucción de huellas. 2. Persistencia de huellas (olvido de reserva). 3. Olvido de rememoración: uso y abuso. Sea cual sea el enfoque elegido, cuando se estudia el olvido la palabra esencial, al menos desde Platón, es huella. La huella puede ser definida como presencia de una ausencia: es efecto presente y signo de su causa ausente. Lo que convierte en problemático el fenómeno de la huella es la distancia, pues toda huella es una representación presente del pasado ausente.

<sup>3</sup> Es clásico el libro de Yates, 1974.

<sup>4</sup> Weinrich, 1999, p. 40.

<sup>5</sup> Weinrich, 1999, p. 88.

<sup>6</sup> El capítulo que más nos interesa se titula «El olvido», pp. 539 a 591.

Para Ricœur, existen tres tipos de huella: 1. La escrita (es la huella documental o material, y se constituye en institución social para el archivo). 2. La psíquica (que es, al contrario, inmaterial, una impresión). 3. La cerebral (también material, como la escrita; pero en este caso se constituye en organización biológica para el cerebro). Es obvio que de todos los tipos de huella estudiados nos interesa especialmente la huella psíquica, aunque también utilizaremos (en algún momento) el concepto de huella escrita. Lo que pasa con esta última (y también sucede con la cerebral, de carácter material) es que al ser huella material no hay alteridad, no hay ausencia, porque toda ella es positividad y presencia. Por el contrario, la ausencia sólo es posible en la huella inmaterial o huella psíquica. Sin insistir más en conceptos tan abstractos, quisiera simplemente que se recordaran estas ideas cuando desarrolle mi análisis e interpretación de las *Soledades*, para comprobar hasta qué punto son pertinentes estos planteamientos en el poema de Góngora<sup>7</sup>.

Como dije, la exposición teórica de Ricœur es muy general, pero no por ello dejamos de encontrar observaciones que son útiles en el ámbito literario. Por ejemplo, su concepto de sueño como lugar de acción donde se produce la dinámica memoria/olvido, o su referencia a la literatura de la melancolía ligada a esa dinámica<sup>8</sup>. De sumo interés (y una muestra clara de la complejidad del asunto) es la siguiente cita de Heidegger: «Así como la espera de algo sólo es posible sobre la base del estar a la espera, de igual modo el recuerdo sólo es posible sobre la base de olvidar, y no al revés»<sup>9</sup>. O sea, que paradójicamente es el olvido el que hace posible la memoria, lo cual sólo puede ser explicado si consideramos que contra el olvido destructor hay un olvido constructor, que preserva.

#### UN PASAJE DE LAS SOLEDADES NO OLVIDADO (I, vv. 732-742)

En los textos de Góngora aparecen de vez en cuando palabras como «olvido», «olvidadizo» y derivados del verbo «olvidar», así como el topónimo «Leteo»<sup>10</sup>. Un

<sup>7</sup> La huella psíquica es marca afectiva. Para Ricœur comporta lo siguiente: 1. Instinto de supervivencia, persistencia, duración, permanencia. 2. Obstáculos para la rememoración. 3. Pertenece al pensamiento existencial frente al pensamiento objetivo, que es el saber. 4. Olvido profundo u olvido de reserva, porque el recuerdo se sustrae a la vigilancia de la conciencia.

<sup>8</sup> Ricœur, 2003, p. 570.

<sup>9</sup> Ricœur, 2003, p. 575.

<sup>10</sup> Para las búsquedas he utilizado las *Concordancias* de Núñez Cáceres, 1994. Recopilo aquí los resultados, que podrían ser útiles en un estudio complementario sobre el asunto, haciendo referencia al número de composición, datación y número de verso que figura en la edición de las *Obras completas* por Carreira. El sustantivo «olvido» aparece por vez primera en el soneto «Cantaste, Rufo, tan heroicamente» (n° 39, 1584): «del tiempo y del olvido haya victoria» (v. 7), donde se nos presenta a la memoria como vencedora del tiempo y del olvido. Dos años más tarde, el soneto atribuido «Generoso don Juan, sobre quien llueve» (n° 421, 1586) se cierra con los siguientes versos: «que al olvido hará vuestra memoria / ilustre injuria y valeroso ultraje» (vv. 13-14), que indican el poder de los libros contra el olvido, pues el soneto está dedicado al libro *El perfecto regidor*, de Juan de Castilla y de Aguayo. En otro soneto atribuido, el que comienza «—¿Qué es, hombre o mujer, lo que han colgado?» (n° 422, ¿1587-1588?), se dice «tu sentencia de olvido, y da la gloria» (v. 10), en clave burlesca contra Martín Alonso de Montemayor, que colgó un alfanje y una banderilla en la capilla de los condes de Alcaudete. Otra de las menciones más afortunadas es la que cierra el soneto «No en bronces, que caducan, mortal mano» (n° 66, 1588): «alma del tiempo, espada del olvido» (v. 14), aplicado a las hazañas bélicas del Marqués de Santa Cruz. También en tono burlesco, y jugando con la pareja ausencia-

estudio exhaustivo excede los términos de este trabajo, así que me limitaré, para empezar, a las dos únicas ocurrencias de la palabra en las *Soledades*. Curiosamente, la palabra aparece en dos versos contiguos (vv. 736-737) de la *Soledad primera*, y no vuelve a aparecer más. El fragmento en el que figura es uno de esos en que el locutor del poema parece penetrar en los pensamientos del peregrino, los cuales son finalmente interrumpidos por la música. Es el siguiente:

Al galán novio el montañés presenta      722  
 su forastero, luego al venerable  
 padre de la que en sí bella se esconde  
 con ceño dulce, y, con silencio afable,      725  
 beldad parlera, gracia muda ostenta,  
 cual de rizado verde botón, donde  
 abrevia su hermosura virgen rosa,  
 las cisuras cairela  
 un color, que la púrpura que cela      730  
 por brújula concede vergonzosa.  
 Digna la juzga esposa  
 de un héroe, si no augusto, esclarecido,  
 el joven, al instante arrebatado  
 a la que, naufragante y desterrado,      735  
 lo condenó a su olvido.  
 Este pues sol que a olvido lo condena,

olvido, encontramos el vocablo en el soneto atribuido que empieza «Señora doña Luisa de Cardona» (nº 425, anterior a 1594): «Si ausencia por allá no causa olvido» (v. 12). Ya en el siglo xvii, volvemos a encontrar el tópico de la escritura como enemiga del olvido (que habíamos visto en las composiciones 39 y 421) en el soneto «Este, que Babia al mundo hoy ha ofrecido» (nº 233, 1611): «hurta al tiempo, y redime del olvido» (v. 8), donde se afirma que el estilo del libro del doctor Babia salva del olvido a tres pontífices: Clemente VIII, León XI y Paulo V. Años después encontramos el soneto dedicado al conde de Lemos «Florido en años, en prudencia cano» (nº 312, 1617), cuyo verso «blasón del tiempo, escollo del olvido» (v. 11) muestra notables similitudes con el verso final de la composición 66, citado antes, y nos presenta de nuevo la pareja tiempo-olvido en posición bimembre. De los sonetos pasamos al romance «Manzanares, Manzanares» (nº 329, 1619), donde, como anota Carreira, el verso «de Pisuerga ilustre olvido» (v. 38) alude a la Plaza Mayor de Madrid, ilustre olvido del Fénix de Pisuerga (la de Valladolid, quizá). En otras composiciones encontramos, si no el sustantivo «olvido», determinados usos derivados del verbo «olvidar», así como el adjetivo «olvidadizo». Esto se ve en la letrilla «Que pida a un galán Minguilla» (nº 6, 1581), cuyo verso «Que olvide a la hija el padre» (v. 37) revela un uso meramente funcional, denotativo, sin relevancia. En la *Comedia venatoria* (¿1582-1586?) encontramos algunos ejemplos: «siempre olvidado, nunca arrepentido» (v. 18; parlamento de Cupido), aplicado al noble cazador que se cita en v. 17, que es olvidado porque ya no es amado, lo cual tiene su interés por la relación con el sentido que tiene el vocablo en las *Soledades*; menos destacada es la mención siguiente: «el cascabel no olvida su armonía» (v. 88; parlamento de Silvio), donde no se excede la denotación simple, pero se pone el verbo en relación con el sonido. Varias menciones posteriores en las obras teatrales se sitúan en la misma línea. Así, en *Las firmezas de Isabela* (1610): «Dios olvide el alma mía» (v. 2078; parlamento de Octavio), donde se presenta el olvido de Dios como condena, o las más convencionales de *El doctor Carlino* (1613): «y olvidadizo en pagar» (v. 844; parlamento de Casilda), «que se me había olvidado» (v. 1198; parlamento de Enrico), «Doctor, no me olvidés. Reina» (v. 1773; parlamento de Don Tristán). Mayor interés posee el uso del verbo en el romance a una dama de pelo negro, en alegoría de águila, «Ave del plumaje negro» (nº 383, 1622): «aun no olvidan el calor» (v. 40), pues la referencia a las cenizas de amor, que aun mojadas no olvidan el calor, pone de manifiesto la persistencia del amor frente al olvido, como sucede en el famoso pasaje de las *Soledades* que ocupa el siguiente apartado.

cenizas hizo las que su memoria  
 negras plumas vistió, que infelizmente  
 sordo engendran gusano, cuyo diente, 740  
 minador antes lento de su gloria,  
 inmortal arador fue de su pena.  
 Y en la sombra no más de la azucena,  
 que del clavel procura acompañada  
 imitar en la bella labradora 745  
 el templado color de la que adora,  
 víbora pisa tal el pensamiento,  
 que el alma, por los ojos desatada,  
 señas diera de su arrebatamiento,  
 si de zampoñas ciento 750  
 y de otros, aunque bárbaros, sonoros  
 instrumentos, no en dos festivos coros,  
 vírgines bellas, jóvenes lucidos,  
 llegaran conducidos. 754 (vv. 722-754)<sup>11</sup>

Jáuregui ya calificó este pasaje como «laberinto donde no hay oración que no se pueda entender lo de atrás adelante y lo de arriba abajo» y criticó la longitud de los períodos y el uso de palabras vanas<sup>12</sup>.

Más de 300 años después, cuando Dámaso Alonso publica su edición del poema, en 1927, lo incluye también entre los casi veinte «pasajes que ofrecen mayor dificultad»<sup>13</sup> y que necesitan, por tanto, notas complementarias. En la correspondiente al fragmento que estudiamos dice: «Uno de los pasajes más difíciles»; y aclara que para su versión en prosa ha seguido bastante fielmente la interpretación de Díaz de Rivas. Luego incorpora la interpretación de Pellicer: «que este Sol que le condenó a su olvido, hizo cenizas las plumas que vistió la memoria, que infelizmente (no como en la hoguera feliz del Fénix) engendran las cenizas un gusano sordo, cuyo diente, que en otro tiempo le solicitó con las memorias gloria, hoy como el arador le está causando pena molesta». Y finalmente concluye: «Salcedo Coronel más bien parece convenir con Pellicer que con Díaz de Rivas. La dificultad está en los versos 748 y 749 [los 741 y 742 de nuestra versión], y especialmente en el sentido de las palabras “minador” y “arador”. Ninguna explicación me satisface»<sup>14</sup>. En su edición de 1956, Alonso habla de «pasajes que resultan

<sup>11</sup> Todas las referencias a las *Soledades* remiten a la edición de Jammes, 1994.

<sup>12</sup> Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, pp. 69-70.

<sup>13</sup> *Soledades*, ed. 1982, p. 105.

<sup>14</sup> *Soledades*, ed. 1982, p. 184. Esta es la paráfrasis de Alonso: «El joven peregrino la juzga digna esposa, ya que no de un rey, por lo menos de un héroe esclarecido, e inmediatamente pasa al recuerdo de aquella otra belleza cuyo olvido y desamor eran la causa de sus desgracias, de su destierro y naufragio. Este sol de la hermosura de su dama, al representársela ahora, abrasó y redujo a cenizas las negras plumas de los recuerdos melancólicos que el joven tenía; pero (así como de las cenizas del ave fénix nace un gusano que luego vuelve a transformarse en ave) de estas cenizas abrasadas de sus tristezas, nació, como gusano roedor, un afecto triste de verse ausente y desdenado, gusano que empezó a morder lentamente el ánimo del joven, como un minador interno de la alegría que el recuerdo de su amada le había producido, hasta que creció tanto el gusano de su tristeza, que, como si se convirtiera de “minador” interno en “arador” externo, el joven sintió ya sólo clara, inmortal y patente su pena» (pp. 133-134). En su primera edición parcial del poema, Antonio Carreira reproduce la exégesis de Salcedo Coronel: «El joven al instante que vio tan soberana hermosura despertó en su

incomprensibles o que pueden ofrecer varias interpretaciones»<sup>15</sup> y, por consiguiente, en las notas a la versión en prosa reproduce la de 1927 y añade la larga y brillante exégesis de Díaz de Rivas que confesaba haber utilizado, y que por fin vamos a leer:

... contiene este paso varios afectos propios de un amante: primeramente viendo el peregrino la novia, tan hermosa, se acordó de su dama, que es propio de los amantes figurar luego la cosa amada en los vistos que ven. Luego dice que el sol de su dama (que lo olvidó), representándose la dulcemente en aquella ocasión, abrasó, e hizo cenizas las negras plumas de las memorias e imaginaciones melancólicas que antes tenía, y prosiguiendo en la alegoría del fénix, dice que después, de esta imaginación nació, como gusano, de las cenizas abrasadas de sus tristezas, un afecto triste de verse ausente de quien tanto amaba, el cual gusano y afecto, primero le fatigaba interiormente, pero luego creció tanto que las señales de su pena se conocieron exteriormente, y así dice que siendo primero este gusano minador interno de su gloria, después fué arador de su pena, porque de la manera que el arador surca por de fuera la tierra, así creciendo esta melancolía, exteriormente se dió a conocer<sup>16</sup>.

Estamos, por tanto, ante uno de los escollos de la lectura literal del poema; incluso un crítico como Karl Vossler, en *La soledad en la poesía española* (1941), señaló que tal vez sea el paso «más oscuro y más discutido» de las *Soledades*<sup>17</sup>. Para no perdernos en

memoria la de su ingrata dama por quien se vio desterrado y cuyo olvido y desdenes le ocasionaron el naufragio padecido». Después anota los versos 741-742: «El gusano, antes *minador* de la alegría que le produjo el recuerdo de la amada, fue luego *arador* que abrió en su rostro los surcos de la pena» (Góngora, 1986, p. 231). En su paráfrasis en prosa, Carreira lo cuenta así: «El joven, arrebatado al instante a la que lo condenó, naufragante y desterrado, a su olvido, la juzga esposa digna de un héroe, si no augusto, esclarecido. Este sol, pues, que lo condena a olvido, hizo cenizas las negras plumas que vistió su memoria, (*cenizas*) que infelizmente engendran sordo gusano cuyo diente, antes minador lento de su gloria, fue arador inmortal de su pena» (p. 258). Aunque es decididamente ambiguo, parece interpretar sol como la novia campesina. En su edición parcial, José María Micó y Antonio Pérez Lasheras anotan así el pasaje: «Al ver a la novia, tan bella, y digna sin duda de un héroe, el naufrago tiene un sobresalto y recuerda a la mujer que lo condenó, “naufrago y desterrado [*sic*]” (cf. v. 9) a su olvido. Los versos que siguen constituyen uno de los pasajes más difíciles y discutidos de las *Soledades*; no obstante, sí resulta fácil hacerse con el sentido general: el arrebatamiento ante la belleza de la novia anuló por un instante las memorias tristes del naufrago, pero acabó agravando de modo irremediable su nostalgia, produciéndole una pena hondísima». Los editores parecen olvidar el valor de «arrebatado a la que», con el sentido de ‘transportado a, enajenado hacia’. Luego, en la misma nota, aclaran: «Entre las dificultades del pasaje (¿cuál de las dos damas es el *Sol*?, ¿a qué tiempo nos remite el *antes* del v. 741?, ¿cuál es el sentido exacto de *arrebatado*?, ¿es *arador* una dilogía?) destaca la alusión a la metamorfosis del ave Fénix, de cuyas cenizas surgía un gusano que se convertía en una nueva ave» (*Soledades*, ed. 1991, p. 262). La nota es una síntesis de las observaciones del propio Micó al final de un trabajo suyo, publicado un año antes, donde estudia el soneto de 1594 «Descaminado, enfermo, peregrino» como clave para comprender la génesis de las *Soledades*; el crítico señala allí las relaciones entre ese soneto y el fragmento que nos ocupa (Micó, 1990, pp. 53-54; también en Micó, 2001, p. 64 y Micó, 2015, pp. 146-147).

<sup>15</sup> *Soledades*, ed. 1956, p. 41. Véase más fácilmente en Alonso, 1982, p. 549.

<sup>16</sup> *Soledades*, ed., pp. 193-194; Véase de manera más accesible en Alonso, 1982, pp. 706-707.

<sup>17</sup> Tomo la cita de Micó, 1990, p. 52 (luego en 2001, p. 63 y 2015, p. 146). Otro alemán, Hatzfeld, 1953, pp. 114-116, al comparar la segunda parte del *Quijote* con las *Soledades*, utiliza este pasaje para ilustrar el motivo de la belleza de la novia reflejada en la reacción de los protagonistas, que también aparece en el episodio de las bodas de Camacho, cuando don Quijote menosprecia los elogios de Quiteria acordándose de su Dulcinea del Toboso (II, XX). Señala también, y eso nos interesa, cómo en ambos casos la música hace volver a la realidad a los personajes. Por otra parte, y mucho más tarde, Gornall, 1982, pp. 22-23, utiliza el pasaje para apoyar su hipótesis de que las *Soledades* no propugnan el menosprecio de corte de manera

ese laberinto, creo que es el momento de leer la paráfrasis moderna más reciente, la de Robert Jammes:

La juzga digna esposa de un héroe esclarecido —si no agosto— el joven peregrino, en cuya memoria surge al instante el recuerdo de su dama, cuyo olvido y desdenes le ocasionaron el destierro y el naufragio. Este sol, pues, cuyo recuerdo se renovó en la mente del peregrino con la vista de la desposada, y que le había condenado a ser olvidado, hizo inmediatamente cenizas las negras y tristes plumas que su memoria acababa de vestir para volar hacia él, pero desventuradamente estas cenizas engendran un gusano que lo roe silenciosamente, y cuyo diente, que al principio era como un lento minador de su gloria [produciendo en él una melancolía íntima], termina siendo el arador inmortal de su pena [causándole un dolor vivo y evidente]<sup>18</sup>.

Aunque existen referencias tangenciales al pasaje en distintas aproximaciones al poema, Nadine Ly fue la primera persona que le dedicó un artículo completo, casi diez años antes de que apareciera la edición de Jammes<sup>19</sup>. Primero, señala las dos interpretaciones generales opuestas: por un lado, la oficial, la de Pellicer, Salcedo Coronel y Díaz de Rivas, quienes, con ligeras diferencias, coinciden en que la visión de la campesina transporta al peregrino hacia el recuerdo de aquella que lo ha exiliado de su esfera afectiva; por otro lado, la menos sancionada de Jáuregui, quien interpreta que la visión de la campesina suprime de la mente del peregrino el recuerdo de la que lo ha condenado al olvido.

Es necesario ahora hacer un excursus sobre esa interpretación. Para ello vamos a volver de nuevo a la edición de Jammes (aunque todavía no hayamos terminado con el análisis anterior de Nadine Ly). Al anotar el verso 734, Robert Jammes interpreta «arreatado a la que» como ‘atraído hacia ella’ y, al mismo tiempo, ‘embelesado’, ‘absorto’, ‘enajenado’, y recuerda que «[p]or haberlo entendido al revés, Jáuregui cometió un contrasentido fundamental sobre la trama narrativa del poema»<sup>20</sup>. Veamos ahora la interpretación de Jáuregui:

[el peregrino] no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca. Sólo hace una descortesía muy tacaña y un despropósito: que se olvida de su dama ausente, que tantas querellas le costó al salir del mar y se enamora desotra labradora desposada en casa de su mismo padre, donde lo hospedaron cortésmente, sin que sirva aquello de nada al cuento, sino para echarlo más a perder y rematarlo sin artificio ni concierto alguno<sup>21</sup>.

absoluta, sino que someten a revisión la dicotomía renacentista aldea/corte. Su interpretación no aclara los puntos oscuros del fragmento, aunque señala conexiones interesantes entre las palabras «agosto» y «esclarecido» (v. 733). El primer adjetivo es utilizado de nuevo aplicado al Príncipe (Conde de Niebla) que aparece en la escena de cetrería («En sangre claro y en persona agosto», II, v. 809); el segundo había sido empleado en la «Dedicatoria» al Duque de Béjar («¡Oh Duque esclarecido», v. 26).

<sup>18</sup> *Soledades*, ed. 1994, pp. 345-347.

<sup>19</sup> Ly, 1985.

<sup>20</sup> *Soledades*, ed. 1994, p. 344.

<sup>21</sup> Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, pp. 7-8. En nota, el editor moderno del *Antídoto* califica el error de Jáuregui como «garrafal». Jammes sigue comentando el fragmento: en la nota al verso 737 y siguientes dice: «La frase empieza con una alusión al mito de Ícaro (*sol, plumas, cenizas*), del cual se pasa al del Fénix (*plumas, cenizas, gusano*), que introduce una tercera serie de alusiones (*gusano, minador, arador*), mucho más difíciles de descifrar. El único en haberlas entendido correctamente es, como indicó D.

Como muestra expresiva de la importancia de este pasaje en la crítica gongorina debe señalarse la decisión de Jammes, quien, al exponer un resumen del argumento en la introducción a su edición del poema, al llegar al fragmento estudiado, le dedica una larga nota de dos páginas<sup>22</sup>. Jammes considera el error de Jáuregui y ofrece tres reparos a esa interpretación errónea: 1. Desmentida por el contexto del poema, que nos presenta un amor idealizado donde no cabe la infidelidad, como ratifican el «métrico llanto» y dos pasajes más de la *Soledad segunda* (vv. 636-637, 652-676). 2. La metáfora del sol no es apropiada para la labradora y su relación con el mito de Ícaro —constante en Góngora cuando la amada es de nivel social más alto que el del amante— será desarrollada en el «métrico llanto». 3. Mala lectura del término «arrebatado», que Jáuregui interpreta como ‘arrancado’; Jammes demuestra que tiene el sentido de ‘levantar hacia’. Para Jammes no hay «ninguna ambigüedad intencionada en este pasaje», lo cual supone una refutación a la teoría de Ly que había surgido casi diez años antes y que, después de este largo excurso, vamos a recordar ahora<sup>23</sup>.

Nadine Ly no opta por ninguna de las dos interpretaciones, ni la oficialista ni la de Jáuregui, y parte de la hipótesis de la ambigüedad de determinadas palabras y sintagmas: «arrebatado a», «este», «sol», «lo condena», «cenizas hizo», «fue», «la que».

Sobre «arrebatado a» señala cómo el sentido queda suspenso al final del verso 734, para completarse en el verso siguiente. Ello permite una lectura basculante, hacia atrás: «la que» [campesina] (v. 724); o hacia adelante: «la que» [amada que lo condenó al olvido] (v. 735). Todo ello lleva a la siguiente paradoja: la presencia del estímulo exterior suscita la representación del objeto amado, por lo que la ausencia es así cruelmente revivida y pasa a ser presencia de una ausencia. Pero la presencia de la campesina eclipsa momentáneamente la imagen del objeto, siempre presente en el recuerdo del amante: la presencia de la novia suscita por eso la ausencia de una ausente<sup>24</sup>. Debo aclarar aquí que yo no comparto esta última interpretación, pues, como intento demostrar en este trabajo, el recorrido previo del peregrino es un ejercicio de olvido, por lo que no es seguro que la amada esté siempre presente en el recuerdo del amante. Volviendo al análisis de Ly, según ella, tanto la confusión gramatical como la anfibología producen la figura insoluble de la ambigüedad. Por otro lado, la posición aislada y central de «al instante» construye otro sentido, por su relación con los versos

Alonso en una nota a su ed. de 1935 (pp. 294-295), Díaz de Rivas, a cuya interpretación me atengo yo también». Jammes reproduce luego la interpretación de Díaz de Rivas expuesta en el Ms. 3906 de la BNM, f. 228. Para los versos 741-742 sigue la anotación de Carreira, pero intenta resolver otra de las dificultades, la de la dilogía de la palabra «arador»: «El paralelismo *minador / arador* implica que este segundo término designa al campesino que ara la tierra (así lo entendió Díaz de Rivas) y no al ácaro que produce la sarna, como creyó Salcedo, engañado por la metáfora precedente del *gusano*: “Y como dijo *gusano*, por no repetirlo, puso ahora *arador*, que es cierto género de gusano molestísimo” (f. 154 v.). Esta interpretación deslucen el trozo, y le quita mucho del patetismo destinado a preparar el magnífico canto de amor de la *Soledad segunda* (vv. 116-171)» (*Soledades*, ed. 1994, pp. 344-346).

<sup>22</sup> *Soledades*, ed. 1994, pp. 27-28, nota 23.

<sup>23</sup> En las páginas siguientes, extracto los razonamientos y conclusiones de Ly, síntesis necesaria para comprender todo lo que sigue.

<sup>24</sup> Ly, 1985, p. 458.



anteriores y posteriores; de modo que es un sintagma clave para designar la ilusoria y provisoria estabilidad del instante<sup>25</sup>.

A partir de aquí, Nadine Ly encara la otra parte del fragmento, aún más inextricable (vv. 737-742), y repasa las tres lecturas posibles: 1. Pellicer, Salcedo Coronel y Díaz de Rivas. 2. Jáuregui. 3. La suya propia, una tercera lectura síntesis de la combinación de las dos anteriores. Veamos todo ello.

*Primera lectura*<sup>26</sup>. El sol sería una metáfora de la dama ausente. Esta interpretación se basa en la lectura del demostrativo «este» como sustituto de «la que... lo condenó a su olvido», ratificado todo ello por la repetición casi exacta del sintagma «que a olvido lo condena». El sol es al mismo tiempo tanto la amada como la imagen de ella restituida por el recuerdo. Los valores temporales son también importantes: «condena» (presente). Todo lo que sigue está en relación con la interpretación que le demos a «sol» ('amada' o 'imagen de la amada'). Alonso, siguiendo a Díaz de Rivas, considera que es la imagen lo que reduce a cenizas las plumas negras de los recuerdos melancólicos. Según esta hipótesis, «hizo cenizas» se deja interpretar como realización de un hecho llevado a su término pero atrapado en inmanencia ('redujo') y coetáneo del aumento del recuerdo; «vistió» declara un hecho anteriormente llevado a su término y atrapado en trascendencia ('había vestido'). De las cenizas así producidas por la quemadura del recuerdo solar nace entonces inmediatamente después el gusano oscuro y arador de la pena. Ante los versos finales del pasaje (vv. 740-742) se impone una doble primera lectura: el sol es la dama, pero también la imagen de la dama, lo que reenvía simultáneamente a dos tiempos diferentes: 1. Un tiempo anterior al encuentro entre el peregrino y la campesina, en que la dama había quemado su Fénix y había hecho nacer el gusano de la nostalgia («minador»), embrión de otro nuevo Fénix, sombra de la memoria; 2. Un instante en que el peregrino, viendo a la campesina, se representa la imagen solar de la dama que incendia las plumas del Fénix, de donde renace inmediatamente el segundo gusano («arador») que eternamente ocasiona su pena.

*Segunda lectura*<sup>27</sup>. Se deriva de la interpretación de Jáuregui. «Este pues sol» designaría, en una promoción literaria y metafórica destacable y sorprendente, que evidenciaría la modernidad de las *Soledades*, la belleza rústica. Ly justifica esta interpretación por la evolución en el texto de la figura de la novia campesina (de capullo de rosa a digna de un héroe y finalmente a sol). Además, la expresión («lo condena») adquiere pleno sentido puntual, presente, lo que explica la ausencia de posesivo en el sintagma «a olvido», frente al sintagma «a su olvido». Y la condena ahora sería a olvidar, lo cual sí tiene coherencia con la línea interpretativa que sostengo en este trabajo. La campesina quema el recuerdo de la amada, pero infelizmente ese recuerdo se regenera en forma de gusano. El verbo en pasado «fue» indica que esa acción se desarrollará y realizará indefinidamente.

*Tercera lectura*<sup>28</sup>. Calificada por Ly como *lectio difficilior*. Síntesis de las dos anteriores, ya que ninguna de ellas, practicadas separadamente, es incapaz de agotar el sentido del fragmento. La ecuación doble (sol = imagen + sol = amada) no sirve para

<sup>25</sup> Ly, 1985, p. 459.

<sup>26</sup> Ly, 1985, pp. 459-462.

<sup>27</sup> Ly, 1985, pp. 462-464.

<sup>28</sup> Ly, 1985, pp. 464-470.

explicar el empleo absoluto de «arreatado» ni la variación «a su olvido» / «a olvido», y anula el peso del demostrativo «este». La ecuación sol = campesina explica todos los versos menos el 741: «minador antes lento de su gloria». Si ese gusano acaba de nacer cómo puede explicarse el verso: el obstáculo es la palabra «antes».

Aquí es necesario realizar una digresión importante. Ni Nadine Ly ni Robert Jammes más tarde repararon en algo que hubiera evitado ese último obstáculo. Sorprendentemente, la primera redacción del poema aclara el «antes» del v. 741 y el «fue» del v. 742. Dice esa versión: «si minador fue lento de su gloria, / inmortal arador es de su pena». Jammes, que reproduce la versión primitiva de esos versos en nota, no ha detectado ni señalado tipográficamente el cambio casi imperceptible de «es» a «fue». Era fácil no advertirlo, pues el sentido de ese tiempo en la versión definitiva es presente: distancia con respecto a lo que se está narrando (reaparece el locutor), pero cercanía al momento de la narración. Así se entiende el «antes» (v. 741) y «después» (v. 742), donde el verbo «fue» no indica una acción anterior a la modificada por «antes», sino posterior<sup>29</sup>.

La tercera lectura se basa no en el valor anafórico del demostrativo «este», sino en su valor prospectivo del sustantivo «sol», que engloba como significante único actualizado por el demostrativo los dos significados anteriores. El sol de la novia repite el sol de la dama, el sol de su recuerdo repite a la dama misma y el mito solar del Fénix contamina toda la estrategia del texto. Esa lectura conlleva la interpretación de «las que» en tres modos posibles. Ello permite, a su vez, la doble lectura (puntual e intemporal) de «lo condena». El diente del gusano es minador por la dama ausente, es arador por el recuerdo de su imagen y por la visión de la novia campesina. Ly explica luego el proceso total de lectura, con la función de los versos anteriores (con presencias claras y distintas) y la de los posteriores (que restablecen las jerarquías, al hablar de «sombra» y «la que adora»).

Tras el importante artículo específico de Nadine Ly y la puesta al día del problema en la edición de Robert Jammes, que califica el punto de vista de la autora como original pero no del todo convincente, se han sucedido otras aproximaciones, siempre parciales, en ocasiones sugerentes y a veces disparatadas<sup>30</sup>. Por mi parte, me parece sorprendente

<sup>29</sup> Para los estudios genéticos de las *Soledades* en las últimas décadas, véanse Jammes (1984, 1994, 1995) y Roses, 2002.

<sup>30</sup> Halevi, 1995, p. 468, cuando estudia los ritmos de ascenso y caída en el poema, trae a colación los vv. 737-740 como constatación de la imposibilidad que tiene el peregrino de olvidar a su amada. Estoy de acuerdo en que el poder regenerativo de la memoria es acompañado por referencias implícitas a la escritura (como veremos más adelante), como si la incapacidad de olvido condujera a la escritura, lo que permite la composición poética. La imagen de la amada es como un laberinto del que el enamorado no puede escapar y su peregrinaje es como un río que siempre debe volver a sus orígenes en el vívido recuerdo de la amada. Él sólo puede escapar mediante el artificio, que Halevi identifica con el propio poema, siendo el río también (extrañamente y en devoto seguimiento de Beverley) la propia composición poética. Por último, Halevi también relaciona meta-retóricamente el empleo de redes, laberintos y ríos con el ritmo de ascenso y caída en el poema. Nelson, 1996, p. 609, utiliza el fragmento para demostrar la siguiente tesis: el peregrino poético es análogo al sujeto moderno, que se desvincula de su primitivo hogar, es decir, de las formas poéticas heredadas, con el propósito de construir por sí mismo un nuevo edificio retórico más individualizado. Siguiendo a Vossler, el crítico señala cómo la mirada anamórfica del peregrino subvierte sistemáticamente las distintas comunidades que va visitando, que son tópicos construidos mediante convenciones retóricas, y, lo más importante para nuestros propósitos, esa mirada divergente introduce elementos que sugieren la contingencia

que, siendo la polémica sobre este pasaje tan duradera y apasionada, tanto Ly como otros autores no hayan reparado en una alusión posterior a la novia labradora que quizá podría ratificar por distintos motivos su línea interpretativa. Al salir los dos novios, ella es descrita como «la esfera misma de los rayos bellos» (I, v. 760), que es tanto como decir el Sol. La misma metáfora, sustentada en la potencia calorífica del astro rey, aparece poco después: «virgen tan bella, que hacer podría / tórrida la Noruega con dos soles» (I, vv. 783-784). El uso de esa metáfora tan trillada (ojos = soles) no sería suficiente para abonar la hipótesis de Ly, pero la construcción metafórica aquí es más compleja, y la más gastada se incluye dentro de otra que establece la equivalencia entre la virgen y el sol, quien es, por tanto, no sólo sol, sino sol con dos soles. Un elogio similar, aunque compartido, aparece aplicado a otras mujeres, como las seis hijas del pescador de la *Soledad segunda*: «Ponderador saluda afectuoso / del esplendor que admira el extranjero / al Sol en seis luceros dividido» (II, vv. 239-241). Si volvemos a la novia labradora de la *Soledad primera*, también resulta extraño que Ly no haya utilizado otro pasaje: cuando termina el discurso de la «bárbara musa», la novia sale hacia la empalizada «cual nueva Fénix en flamantes plumas / matutinos del Sol rayos vestida» (I, vv. 948-949). Esa comparación enriquece y complica aún más la polémica.

#### LAS SOLEDADES COMO ARTE DEL OLVIDO

Para elaborar esta investigación he revisado la ingente bibliografía sobre las *Soledades* que he ido acumulando desde mis primeros contactos con el poema, hace ya unos treinta años. Durante todo el siglo xx y con gran profusión en los primeros años del siglo xxi se han ido sucediendo estudios particulares o interpretaciones comprensivas del texto. En todos ellos, las referencias a la dinámica olvido/memoria son mínimas, escasas. Salvo los minuciosos análisis sobre el pasaje comentado anteriormente, donde el motivo es central, puedo afirmar que no existe ni un solo artículo o capítulo de libro que se haya propuesto la indagación sobre el fenómeno, y mucho menos la determinación de su valor hermenéutico.

Lo que sí encontramos son referencias tangenciales, alusiones de paso, que (como es lógico) aparecen sobre todo en aquellos trabajos que pretenden definir la naturaleza del peregrino, protagonista del poema, el único personaje al que se le aplica (como hemos visto antes) el sustantivo «olvido» como una verdadera condena. En las siguientes páginas espigaré algunas de esas observaciones (que, repito, no aparecen vinculadas a ningún afán interpretativo) e intentaré darles coherencia para el propósito que guía mi

temporal y la definitiva ruina de cada una de esas comunidades. Tras el breve arrebatamiento, en el pasaje estudiado se plasma la destrucción anamórfica de la pastoral mediante la introducción de muerte e ironía trágica (gusano). Schmidt, 1996, pp. 167-169, que estudia las imágenes del ave Fénix, Ícaro y Faetón, relacionadas con lo solar, dedica tres páginas al estudio de este fragmento, cometiendo varios errores de interpretación y sin aportar nada relevante al debate. La más extensa de todas las aproximaciones al fragmento es la del italiano Diodato, 1997, pp. 241-260, quien dedica veinte páginas al debatido fragmento. Este autor sigue en la mayoría de esas páginas el minucioso análisis de Nadine Ly, pero termina aportando su propia conclusión, que él mismo califica de extravagante, y en la que resulta un factor decisivo el uso en el fragmento del significante «or», como en el verso 746 («templado color de la que adora»). De ello deriva una interpretación de la palabra «soledad» como edad del sol, que parece muy sugerente, pero no es nueva.

investigación. Simultáneamente, propondré mi propio análisis que nos lleve a una exégesis de la dinámica del olvido en las *Soledades*.

En 1952, Antonio Vilanova publica un extenso artículo sobre el peregrino de amor en las *Soledades*<sup>31</sup>. Desde el principio, la reconstrucción de un modelo posible para el personaje central del poema se inscribe en una defensa de su contenido narrativo, con lo que este planteamiento nos lleva a la importante cuestión del género del poema (ojalá tuviéramos espacio para incidir en ella, aunque no rehuiré algunas observaciones)<sup>32</sup>. En relación con el género del poema se encuentra el plan primitivo de las *Soledades* en cuatro partes, tal y como habían establecido algunos de sus comentaristas coetáneos. La propuesta más fiable es la de Díaz de Rivas, que hablaba de: 1. Soledad de los campos. 2. Soledad de las riberas. 3. Soledad de las selvas. 4. Soledad del yermo<sup>33</sup>. Ateniéndose a esta estructura, Vilanova escribe: «En la peregrinación del náufrago enamorado y errante, cuya huida del mundo le lleva a la soledad de la Naturaleza, Góngora había previsto sin duda el consuelo y el olvido en la pura soledad del yermo»<sup>34</sup>.

Aunque Vilanova no desarrolla esta intuición, que él presenta con certeza, creo que resulta rentable como punto de partida, pues si admitimos esa motivación todo el peregrinaje no sería sino un adiestramiento en el olvido, la ejecución vital de un arte del olvido (*ars oblivionis*)<sup>35</sup>. De ese modo, el héroe de la fábula tiene asignada ya, desde el comienzo, una misión narrativa: el olvido del amor, para cuya resolución va estableciendo conexiones con otros personajes que, como veremos, no siempre favorecen su propósito. A veces lo consigue brevemente en el sueño, pero el olvido de su pasado parece un afán imposible (como revela el pasaje estudiado anteriormente y otros del poema), por mucho que ese olvido sea la meta final de su camino. Sus pasos perdidos, su errancia, representan la formalización física de su propósito psíquico. El desamor no solo puede curarse con el olvido sino que ese proceso se desarrolla con mayor fortuna en soledad; solo en la verdadera soledad del yermo (si el proyecto inicial de las *Soledades* se hubiera cumplido) podríamos esperar un agotamiento (pero tal vez no un final feliz) de la misión del héroe. Esa es mi propuesta interpretativa.

Aunque es un tópico literario muy extendido, derivado de la propia realidad afectiva y antropológica, es legítimo preguntarse en dónde pudo Góngora inspirarse para convertir el olvido en la intención que guía a su peregrino, qué texto pudo sugerirle la

<sup>31</sup> Vilanova, 1952; más accesible en Vilanova, 1989.

<sup>32</sup> Algo de esto expuse en Roses, 1995.

<sup>33</sup> Para las tetratomías en las *Soledades*, véase Roses, 1994a.

<sup>34</sup> Vilanova, 1989, p. 418.

<sup>35</sup> El autor se limita a señalar los antecedentes del tópico, muy especialmente en Torquato Tasso, y exhibe otros ejemplos similares al de Góngora. Es el caso del soneto de Marino titulado «Nella sua uscita di Napoli», donde, según Vilanova, 1989, p. 433, «Marino funde el motivo petrarquista del peregrino de amor con la anécdota real de su alejamiento de la patria. Al igual que el peregrino errante de las *Soledades*, busca en tierras lejanas el consuelo y el olvido, sin que le abandone jamás la añoranza de su amor ni el odio de su adversa fortuna». Tampoco escasean precedentes castellanos, entre los cuales Vilanova aporta ejemplos de Francisco de Figueroa, como su canción XII, «donde compara el dolor de la ausencia y el pesar del olvido con el caminar de un peregrino ausente en la noche oscura» (p. 439), o de Francisco de Aldana (p. 440), en su soneto titulado «Reconocimiento de la vanidad del mundo» (Aldana, 1985, pp. 429-430), donde el poeta se compara con un peregrino que, tras mucho caminar, llega a la siguiente conclusión: «hallo, en fin, que ser muerto en la memoria / del mundo es lo mejor que en él se esconde, / pues es la paga dél muerte y olvido» (vv. 9-11).

idea de transformarlo en un oficiante del arte del olvido. Algunas pinceladas de esa idea ya aparecen en algunos poemas de los bucólicos griegos, como el «Idilio XXIII» atribuido por algún manuscrito a Teócrito, aunque es casi seguro que no es suyo. Se titula «El enamorado» y es un poema homoerótico en que el amante desdeñado pretende ahorcarse en la puerta de la casa del amado, y vaticina: «Voy al lugar a donde tú me has condenado, dicen que allá está para los enamorados el remedio común de sus pesares, allá está el olvido»<sup>36</sup>. El suicidio, que tiene tanta relación con el ofrecimiento de su vida al mar que hace el peregrino en el «métrico llanto»<sup>37</sup>, es un radical agente de olvido, pero es a la vez tanto una coronación del objetivo como una constatación de que la empresa ha desembocado en fracaso. El olvido aparece también en alguna composición atribuida a Mosco, como el «Canto fúnebre por Bión»<sup>38</sup>. Todo ello es llamativo, pero aparece muy desdibujado. No descubro nada si digo que la fuente más cercana a Góngora, con insultante obviedad, eran los *Remedia amoris* de Ovidio, y ello por razones tanto intrínsecas como extrínsecas. Empecemos con las primeras. En su librito, Ovidio recomienda, entre otras opciones, que el enamorado sufriente viaje para olvidar a la dama: el mayor tiempo posible (*lentus abesto*) y lo más lejos posible (*via longa*). Ambas condiciones, como sabemos, se cumplen en las *Soledades*. Dice además Ovidio: «Una vez que hayas partido, el paisaje, los compañeros de viaje y el largo camino te darán cien consuelos para tu pena»<sup>39</sup>. El retiro idóneo sería al campo, con amigos, para no cavilar en solitario. Todo lo cual aparece plasmado también en el poema de Góngora. Nos recuerda asimismo el poeta de Sulmona que «[d]el mismo modo que, si espolvoreas con azufre la ceniza ya casi apagada, se encenderá de nuevo y de tan poca cosa surgirá un enorme fuego (*e minimo maximus ignis*), así, si no evitas todo lo que pueda renovar tu amor, la llama que hace poco no existía, volverá a arder»<sup>40</sup>. Ya hemos visto cómo es eso precisamente lo que le sucede al peregrino en el pasaje más controvertido del poema.

Las razones extrínsecas tienen que ver con la difusión de las obras didácticas de Ovidio en la época de Góngora. Góngora había leído, sin duda, un texto que había sido traducido e imitado por poetas tan cercanos como Luis Barahona de Soto y, sobre todo, por Luis Carrillo y Sotomayor, cuya «Fábula de Acis y Galatea» había sido, como se demostró hace tiempo, un acicate para escribir el *Polifemo*. La edición de las *Obras* de Carrillo publicada en Madrid primero en 1611 y luego en 1613, que contenía el texto traducido de Ovidio, era un libro bien conocido por Góngora.

Sigamos ahora con el recorrido crítico. La cuestión del género preocupa también a Steven F. Walker, quien, más allá de la opinión de Dámaso Alonso, que definía a las *Soledades* como obra lírica y no épica, propone estudiarlas como una amplificación épica de temas lírico-pastoriles. Para ello destaca la función del viaje épico como refuerzo de un conocido tema pastoril: el corazón enfermo de amor consolado por la naturaleza, lo que se presenta dialécticamente en tres momentos: (1) el joven que es víctima de la desesperación amorosa al principio, (2) olvida su tristeza mediante la

<sup>36</sup> Teócrito, «Idilio XXIII: El enamorado», pp. 204-205.

<sup>37</sup> Tuve ocasión de estudiarlo hace veinte años en Roses, 1997.

<sup>38</sup> Mosco, «Canto fúnebre por Bión», pp. 302-310.

<sup>39</sup> Ovidio, *Remedios contra el amor*, p. 485.

<sup>40</sup> Ovidio, *Remedios contra el amor*, p. 507.

belleza consoladora del mundo pastoril de tal modo que (3) puede afrontar sus penosos recuerdos sin caer en el abatimiento<sup>41</sup>. Este proceso dialéctico puede ser resumido conceptualmente como recuerdo desesperado → intento de olvido → recuerdo melancólico. Esta última fase del proceso incluye los recuerdos reavivados por la visión de la novia (una especie de olvido de reserva, en la terminología de Ricœur) que son finalmente superados aunque generan un gusano en las cenizas de su memoria. Nada que no sepamos, pero lo interesante de la interpretación de Walker viene después, cuando nos recuerda que en lo que resta de la *Soledad primera* el peregrino no vuelve a ser mencionado, como si hubiera dejado de existir olvidada su propia pena entre las músicas, juegos y diversiones de la celebración<sup>42</sup>.

Añado, por mi parte, que lo mismo sucede antes, cuando el joven se esconde voluntariamente en una encina para contemplar a las serranas (I, vv. 267-270) o después, al final de la *Soledad segunda*, cuando el peregrino contempla desde el batel toda la escena de cetrería (II, vv. 706-712). Pienso que de ello se deduce que la condena al olvido afecta también a la relevancia del protagonista en la estructura narrativa del poema. Ahora bien, el proceso dialéctico de Walker tiene el mismo punto débil que todos los análisis parciales de la *Soledad primera* que pretenden establecer principios generales sin contar con que existe una *Soledad segunda*. Si ese proceso dialéctico nos muestra a un joven fortalecido, eso sólo puede afirmarse de su peregrinaje en la primera parte del poema: el «métrico llanto» del peregrino y las alusiones a su amada en otros pasajes de la segunda parte lo desmienten rotundamente, como demostró Jammes al rebatir la lectura que Jáuregui hacía del pasaje de la novia.

En cualquier caso, es preciso ahora extendernos más allá de los detalles sobre ese pasaje y determinar cómo las referencias críticas al olvido del peregrino pueden proyectarse en una interpretación general del poema. En ese sentido, la consideración de la naturaleza como consoladora y propiciadora del olvido ha constituido una línea crítica desarrollada en diversas direcciones. Para nuestros propósitos interesa especialmente otro trabajo de Nadine Ly, publicado diez años después del mencionado antes, cuya tesis principal es que «traicionando el legado de la tradición culta es como Góngora le rinde el homenaje más real y profundo»<sup>43</sup>. Esto tiene mucha relación con el olvido de un código, de un saber poético, así como con la dinámica presencia/ausencia que es central en nuestro análisis. Nadine Ly señala con acierto cómo en las *Églogas* I (para el caso de Salicio) y III de Garcilaso, aunque la dama está ausente ocupa casi la totalidad del texto. El caso de las *Soledades* es muy distinto, pues las referencias a la amada, como hemos visto, son mínimas; lo que predomina es el repertorio de acciones, personajes y objetos que sirven de consuelo al protagonista<sup>44</sup>. El amor que se muestra es el de otros personajes, por lo que podemos deducir que Góngora estaría proponiendo una nueva forma de presentación del tópico del peregrino de amor: mostrar por la ausencia. Así se comprende que Ly llegue a la conclusión siguiente: «El edificio textual de las *Soledades* reposa pues sobre fundamentos tópicos perceptibles [por la ausencia,

<sup>41</sup> Walker, 1981, p. 373.

<sup>42</sup> Walker, 1981, pp. 377-378.

<sup>43</sup> Ly, 1995, p. 354.

<sup>44</sup> Ly, 1995, pp. 358-359.

aclaro yo] pero zapados, vacíos»<sup>45</sup>. Este planteamiento, que para la estudiosa francesa es una manifestación de la renovación gongorina, nos permite etiquetar a la amada como huella que, según veíamos en los fundamentos teóricos, puede ser definida como representación presente del pasado ausente.

Son indudables las importantes repercusiones de este enfoque en la cuestión central del género. En un artículo que propone varios atisbos hermenéuticos de las *Soledades*, José Lara Garrido ha intentado abordar desde esta perspectiva lo inconcluso del poema, que él explica «porque el peregrino no había sido nunca para Góngora verdadero héroe de un *romance*, ni su historia se proyectaba con los ingredientes propios de un idilio sentimental. El amor sólo vivía en el vacío de la memoria»<sup>46</sup>. Considero que, de ese modo, tanto los viejos modelos que pretendían explicar la trama narrativa atendiendo a un peregrinaje de amor convencional como las últimas reconsideraciones sobre el carácter narrativo del poema se ponen en tela de juicio. Al mismo tiempo, si, como he sugerido hace un momento, el viaje hacia el olvido del peregrino finalizaría en una hipotética soledad del yermo, deben establecerse las conexiones pertinentes con la hipótesis de Robert Jammes que propone el *romance* de 1614 «Cuatro o seis desnudos hombros» como conclusión sinóptica del primitivo proyecto de las *Soledades*. En ese poema, el protagonista solitario recibe finalmente una carta de amor de la amada. El final feliz de ese *romance* convence a Jammes, pero dialoga paradójicamente con las ideas que planteo e intento fundamentar. El progresivo alejamiento de la amada, su ausencia del poema, se ve compensada por un despliegue natural, antropológico e incluso económico, como sostiene Lara Garrido, que convierte al peregrino no en sujeto amoroso, sino en «sujeto representativo de un descubrimiento, que a través de lo que ve y lo que escucha va a sufrir un proceso de convicción intelectual y de progresivo acercamiento emocional»<sup>47</sup>. Deduzco entonces que ese acercamiento tiende a borrar paulatinamente no sólo la huella psíquica de la amada de la mente del protagonista sino la huella de un modelo genérico de un poema que camina con pasos propios.

El hecho de que el peregrino ejercite su peculiar arte de olvido sobre la amada no significa que no retenga en su memoria las huellas del mundo de donde procede. Al contrario, no entenderíamos el juego de contrastes presente en muchas descripciones del poema si el protagonista no fuera la memoria misma del mundo cortesano<sup>48</sup>. Los ejemplos son tan conocidos que excuso su enumeración (una buena muestra la tenemos en la primera noche y el despertar del peregrino al día siguiente).

Entre las numerosas aproximaciones de las últimas décadas al poema de Góngora, una de las que me resultan más curiosas es la de Kenneth Krabbenhoft sobre la figura del peregrino, pues su planteamiento es muy atrevido<sup>49</sup>. Desde mediados del siglo xx ha predominado una explicación del trasfondo filosófico del poema que atendía casi exclusivamente a las ideas platónicas y neoplatónicas. Royston O. Jones lanzó la propuesta y sus hipótesis no han dejado de ser desarrolladas hasta nuestros días. No niego la pertinencia que tendría esta reconstrucción filosófica en materia tan platónica

<sup>45</sup> Ly, 1995, p. 359.

<sup>46</sup> Lara Garrido, 2003, p. 27.

<sup>47</sup> Lara Garrido, 2003, p. 8.

<sup>48</sup> Lo vio bien, entre otros, Callejo, 1986, p. 43.

<sup>49</sup> Krabbenhoft, 1996, pp. 1-12.

como la memoria, la huella y el olvido. Pero lo extraño del artículo de Krabbenhoft es su sagaz audacia al utilizar como sustento filosófico del poema la corriente estoica que, por cierto, tiene en Séneca, un cordobés como Góngora, su máximo exponente. Algo tan estudiado en Quevedo no ha sido convenientemente explorado en Góngora. El caso es que la aportación de Krabbenhoft ofrece un perfil más a la hipótesis que definiendo, pues, aunque el crítico no desarrolla el motivo del olvido, la relación del poema con el estoicismo lo vincula claramente al arte de la contención y del olvido del dolor, eje central de la filosofía senequista. Como afirma este estudioso, con cierta exageración, el peregrino de las *Soledades* se destaca como la más completa representación del sabio estoico en la poesía de Góngora, por sus virtudes morales de la *apatheia* y de la *ataraxia*, que lo alejan de un objeto inalcanzable y reorientan su intención y razón hacia objetos más apropiados, representados por el mundo social que vive en perfecta armonía con el mundo natural<sup>50</sup>.

Tras esta clarificación crítica, en la que no han faltado las argumentaciones, conviene ahora centrarse en el análisis y la interpretación de determinados pasajes del poema que ratifiquen nuestra hipótesis.

Las *Soledades* muestran por ausencia, por las presentes penas de amor del peregrino sospechamos cuáles fueron sus experiencias pasadas. En consecuencia, la cornucopia, la abundancia del mundo representado es también la huella de la nada. Dichas antítesis conceptuales paradójicas nos permiten aplicar un modelo de análisis que se sustenta en la dicotomía, como la englobada en la definición de huella. Por ello, el punto de partida es la oposición binaria del olvido frente a la memoria. Ese planteamiento destaca ya desde los primeros cuatro versos de la «Dedicatoria»: «Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa, / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados». He publicado algunas páginas sobre ellos y para la crítica sigue siendo un debate abierto<sup>51</sup>. No agotaré su caudal, pero sí quiero relacionarlo con estas páginas. Admitamos, por el momento, la lectura ortodoxa, que construye del siguiente modo: los «versos inspirados» son «pasos perdidos». En ese arranque se encuentra ya en esencia nuestra dicotomía: los pasos perdidos representan, por el valor de ese adjetivo, el concepto de olvido en la esfera del peregrino, frente a los versos inspirados que simbolizan la memoria en la esfera del poeta. Las *Soledades*, de ese modo, se ofrecerían como un rescate del ejercicio vital de olvido mediante el uso de la memoria escrita, o dicho de otro modo, una de las innumerables formas de la huella.

Si anteriormente he procedido al estudio del pasaje donde se cita dos veces la palabra «olvido», la táctica ahora será determinar otras equivalencias semánticas del concepto, mediante el análisis de palabras como «sueño» o «silencio».

Aristóteles, en una parte de su libro *De memoria et reminiscencia*, titulada *De anima*, decía que «el hombre es ese animal con párpado, especie de élitro o membrana tegumentaria (phragma) que sirve para proteger el ojo, pero sobre todo que permite, a intervalos, encerrarse en la noche del pensamiento interior y del sueño»<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Krabbenhoft, 1996, pp. 4-5.

<sup>51</sup> Roses, 1990 y 1992.

<sup>52</sup> Citado por De la Flor, 1994, p. 49.



Encerrarse en la noche es dormir, abandonarse al sueño (en el sentido físico, no psíquico). El sueño es identificado con frecuencia con el olvido. Tal y como lo describe Ovidio en el Libro II de las *Metamorfosis*, Leteo, el olvido, es un río que pasa por la cueva del sueño. Los pasajes implicados en las *Soledades* son varios, pero no todos nos interesan, al menos para este propósito<sup>53</sup>. Aunque constituye la mejor opción para el olvido, ni siquiera el sueño es sosegado, lo cual supone una constatación del fracaso inicial de la misión del héroe. Por eso es interrumpido en la primera noche por el ladrido de un perro (I, vv. 163-175) y es perturbado en la segunda por los trabajos con los árboles para preparar el escenario del banquete nupcial (I, vv. 677-700). Quizá lo más significativo sea la ausencia de menciones al sueño de la tercera noche, justo después de que el peregrino haya recuperado parcialmente los recuerdos de la amada (al haber recuerdos cercanos no hay olvido en el sueño, ni mención siquiera del mismo). En la cuarta noche, ya en la *Soledad segunda*, la descripción del sueño es reducida a un solo verso, y éste parece más profundo (no hay alusiones sonoras) (II, vv. 676). Es, sin duda, un bálsamo del peregrino como víctima del rigor del amor, es un descanso de los males expuestos en el «métrico llanto», enunciado unos versos antes.

Así pues, el sueño aparece asociado al silencio, y en ocasiones es interrumpido por ruidos o sonidos. No hay nada de extraño en ello. Pero, en buena lógica, si sueño y olvido se asemejan, la identificación sueño = silencio proyecta la ecuación olvido = silencio. Ahora bien, lo más llamativo es la contraposición buscada que el texto produce

<sup>53</sup> Casi todos ellos aparecen en la *Soledad primera*. En la invocación elogiosa al albergue, el término «sueño», identificado con el concepto de engaño o ideal, aparece marcado peyorativamente, ya que tiene como consecuencia el naufragio: «trofeos dulces de un canoro sueño» (I, v. 128). En la diégesis del poema, el sueño aparece por vez primera en el verso siguiente: «sueño le solicitan pieles blandas» (I, v. 164), que corresponde a la primera noche del peregrino. Aquí se alude a la actividad física, el dormir. En la descripción posterior del mismo comprobamos que no equivale al silencio, pues en numerosas ocasiones es interrumpido por diversos ruidos (el ladrido del perro a la hoja del árbol). Nos hallamos, por tanto, ante una representación del sueño por contraste, que ocuparía desde los versos 163 al 175, y en la que podemos detectar otras parejas conceptuales así formalizadas en la escritura: no pasado/presente; no lujo/austeridad; no preocupaciones del poder/descanso; no burla/realidad; no guerra/bucolismo; silencio/ruido, por ello «[d]e trompa militar no, o destemplado / son de cajas fue el sueño interrumpido» (I, vv. 171-172). Ciertamente, estas alusiones se refieren principalmente al dormir, pero también es posible interpretarlas como referentes al sueño psíquico. En cualquier caso, con mucha frecuencia en el poema, el sueño, como agente del olvido, es interrumpido para impedir el sosiego del héroe. Otras descripciones son más convencionales, como la mención al arroyo que «sueño le ofrece a quien buscó descanso» (I, v. 342), en la siesta del segundo día; o la invitación a dormir en la aldea, la segunda noche, puesta en boca del viejo serrano: «hoy te convida al que nos guarda sueño» (I, v. 521). Esa misma noche, es el sueño el que pone fin a la música y el baile: «Términos le da el sueño al regocijo» (I, v. 677), y en las descripciones posteriores (vv. 677-709) encontramos una serie de imágenes lumínicas que se contraponen a imágenes sonoras, en una nueva versión de la oposición conceptual silencio/ruido. Es significativo que no haya sueño explícito en la tercera noche, precisamente tras el extenso pasaje comentado por Nadine Ly, y justo después de que el peregrino haya recuperado parcialmente la memoria de la amada. En la *Soledad segunda* se reiteran algunas menciones, como en el verso «duro alimento, pero sueño blando» (II, v. 342), una referencia al sueño de la Edad de Oro, sobre camas de corcho, que remite a los versos 163-175, ya comentados, de la *Soledad primera*. Prestando servicio a las marcas cronográficas que consolidan la arquitectura narrativa del poema, la cuarta noche se describe con una breve descripción de tres versos (674-676) que cierra así: «mientras perdona tu rigor al sueño» (II, v. 676). En esta mención, se trata de un descanso para el peregrino víctima del rigor de la amada; el sueño, pues, como bálsamo de los males de amor. Para el motivo del sueño y sus variaciones, véanse los estudios de Sabat de Rivers, 1977, Gómez Trueba, 1999 y Alatorre, 2003.

entre silencio y escritura. Si el silencio es el olvido, la escritura es un modo privilegiado de memoria (la documental, según la tipología de Ricœur). Los ejemplos son muy reveladores.

En la *Soledad primera*, la noche antes de la boda, la aldea está sumida en la oscuridad, y solo un ruido se percibe en el silencio: «sólo gime ofendido / el sagrado laurel del hierro agudo» (I, vv. 689-690). No considero arbitraria la elección del laurel, emblema de la poesía. El arte de la palabra, la memoria escrita de índole poética, se queja del imperio del silencio, del sueño, del olvido; se rebela contra su tiranía. Frente a esta última, que contribuye al olvido de la desgracia del peregrino, el sonoro laurel del poeta deja testimonio de sus quejas. El pasaje muestra otros árboles, talados o mutilados parcialmente durante esa noche, cuyas caracterizaciones podrían consolidar esta exégesis. El árbol llamado aliso no es cortado por su tronco, pero sus ramas, calificadas como «frondosa pompa» (expresión que nos recuerda la esfera del artificio en la escritura) son arrancadas por los villanos. Mucho más significativamente, en el imperio de la noche, el silencio y el olvido, es talado completamente un «chopo gallardo, / cuyo liso tronco / papel fue de pastores, aunque rudo» (I, vv. 697-698); o sea, este árbol es el emblema de la escritura amorosa de los aldeanos, que es condenada al olvido definitivo en el silencio de la noche. En coherencia con este tipo de construcción antitética encontramos un pasaje similar en la *Soledad segunda*: se trata del largo almuerzo en la isla del pescador viejo, sus hijas sirven la comida en silencio, como indica el verso 348 («con silencio sirvieron»), que es inmediatamente roto por el sonido del arroyo contra las piedras, que suena como una tiorba, o el canto de las aves entre las yedras, que son comparadas con las nueve musas, multiplicadas en diversos coros que disimulan una culta lira bajo sus alas. Es, otra vez, la antorcha de la memoria, que sabe contraponer su juego de arte y sonido a la ley severa del silencio y del olvido.

Si esto es así, y si no me equivoco, conviene reformular toda esa serie de alusiones a la escritura, que aparece en las *Soledades*, y que ha sido considerada desde otras perspectivas o atendiendo a otros propósitos<sup>54</sup>. No se trata sólo de la escritura como metáfora absoluta, o del tan debatido tema de la realidad leída como cultura. Defiendo que hay que interpretar ahora esos pasajes como victoria de la memoria frente al olvido (en los casos de una escritura duradera), o como intento vano contra el mismo (en los casos de una escritura efímera). Pese a la lucha del peregrino contra el amor antiguo, la escritura más duradera es la del amor triunfante de los novios, cuyo índice máximo sería la previsión de su futuro realizada por una de las labradoras; al final de su discurso, esta «bárbara musa» (como la crítica la ha llamado a veces) desea para la pareja un epitafio que resuma en pocas palabras sus muchos años de felicidad: «Cisnes pues una y otra pluma, en esta / tranquilidad os halle labradora / la postrimera hora, / cuya lámina cifre desengaños, / que en letras pocas lean muchos años» (I, vv. 939-943). Es un ejemplo de escritura más o menos duradera sobre piedra<sup>55</sup> como prueba de amor eterno. El resto de los ejemplos es más conocido y pertenece a una escritura condenada a más pronta o más tardía desaparición, lo que ratificaría el triunfo del olvido en el ámbito del mundo natural. Así tenemos la escritura en el cielo realizada por las grullas: «caracteres tal vez

<sup>54</sup> Especialmente por Sánchez Robayna, 1983.

<sup>55</sup> Este ejemplo no fue citado por Sánchez Robayna.

formando alados / en el papel diáfano del cielo» (I, vv. 609-610); unas letras efímeras que tendrían su paralelismo en una de las estancias del «métrico llanto» del peregrino: «Audaz mi pensamiento / el Cenit escaló, plumas vestido, / cuyo vuelo atrevido, / si no ha dado su nombre a tus espumas, / de sus vestidas plumas / conservarán el desvanecimiento / los anales diáfanos del viento» (II, vv. 137-142). Las esperanzas amorosas del protagonista, caídas como Ícaro, no darán nombre a ninguna isla, sino que su memoria vivirá en el viento, que es tanto como decir en el olvido natural. El hecho de que ni la amada ni el enamorado tengan nombre conocido es muy indicativo de una pulsión olvidadiza. Aunque un poco más duraderos que esa escritura, los caracteres sobre arena no son menos efímeros, tal y como aparece en un fragmento del canto alterno entre Lícidas y Micón. Dice el último de ellos: «lee cuanto han impreso en tus arenas / (a pesar de los vientos) mis cadenas» (II, vv. 568-569). En contraste con ese predominio del olvido que todo lo borra, parece algo más permanente, aunque socavada por la erosión marina, la escritura sobre piedra: Dice Lícidas: «Esta en plantas no escrita, / en piedras sí, firmeza honre Himeneo» (II, vv. 598-599), a lo que responderá Micón: «Si fe tanta no en vano / desafía las rocas donde impresa / con labio alterno mucho mar la besa» (II, vv. 605-607).

Así pues, el fin último del peregrino es el olvido. Por si quedara alguna duda, el «métrico llanto» vuelve a darnos una clave valiosa. Nos recuerda en él su misión como héroe de la fábula: buscar la muerte para encontrar el olvido, caminando y navegando temerariamente, «solicitando en vano / las alas sepultar de mi osadía / donde el Sol nace o donde muere el día» (II, vv. 148-150). Al no conseguirlo, en el «métrico llanto» le ofrece su vida al mar, un elemento natural que veremos relacionado frecuentemente con el olvido y la nada: «tuyos serán mis años» (II, v. 125), «tuya será mi vida» (II, v. 132). Recuérdese, a este propósito, el motivo del suicidio, como aparecía en el idilio atribuido a Teócrito. Pretende el joven que su túmulo (una figura tradicional de la memoria) sea todo el mar y las montañas: «urna suya el Océano profundo, / y obeliscos los montes sean del mundo» (II, vv. 163-164), lo que contrasta significativamente con el posible epitafio de los novios (como vimos antes). Pero, sobre todo, es de una innegable profundidad la imagen que tanto gustó al poeta sevillano Juan de Arguijo: «líquido pues diamante / calle mis huesos [...]» (II, vv. 167-168); frente a los huesos que serán polvo pero polvo enamorado del famoso soneto de Quevedo, el peregrino reclama aquí la ejecución por el mar de la misión de su viaje: el olvido de la amada. Callar sus huesos es hacer muda cualquier memoria de su vida, condenarlo al olvido para olvidar a la amada. Por si fuera poco, después de su canto, el poeta nos dice que el mar se bebió mudo sus quejas (más olvido) y el viento se llevó otras (aún más olvido). Sólo se rescata algo por mediación de la ninfa Eco, en unos versos de innegable interés y que pueden ser objeto de una dilatada polémica: «Eco, vestida una cavada roca, / solicitó curiosa y guardó avara / la más dulce, si no la menos clara / sílaba [...]» (II, vv. 185-188). El eco (huella del sonido) cumple aquí la misma función del poeta, el rescate por la palabra («sílaba») (huella de la realidad) como reconstrucción parcial de una ausencia. Resulta apasionante esta identificación, pues en estos versos las *Soledades* podrían incorporar una reflexión sobre su propio estilo. La polémica, críticas y defensas sobre la *Soledad primera* y parte de la segunda, ya había surgido cuando Góngora escribe estos versos, y

es llamativo que el poeta hable de la dulzura junto a la falta de claridad (oscuridad) de las sílabas<sup>56</sup>.

Las conclusiones hermenéuticas anteriores, de no despreciable calado sobre el sentido de las *Soledades*, pueden aplicarse también a una serie limitada de motivos cuyo análisis consolidaría la hipótesis que propongo. Me refiero al funcionamiento de la dinámica memoria/olvido en la descripción que se hace de elementos naturales, objetos y animales, y que opera en dos sentidos. En algunos casos (son muchos, y convendrá determinar en qué sectores del poema), el poeta parece empeñado en dejar constancia de la historia de los elementos descritos, en apelar a una virtual memoria de los objetos; por contra, en otros casos, se sugiere o subraya el inevitable viaje de los mismos hacia el olvido o hacia la nada.

En la *Soledad primera* encontramos varios ejemplos del primer caso: la tabla que salva al peregrino y que fue antes una parte del barco y mucho antes un pino que resistía en la montaña al viento del Sur (I, vv. 15-21); la leche gruesa y fría que le dan al peregrino que nos remite al momento del día, el alba, en que la cabra fue ordeñada, y el cuenco que no ha olvidado la materia de boj de que está hecho, o la cuchara con que la come, de cuyo remoto inventor, Alcimedón, debe quedar constancia (I, vv. 145-152); la cecina que no sólo conserva la memoria de que fue antes un macho cabrío, sino de las proezas amoratorias del mismo (I, vv. 153-162)<sup>57</sup>; la galería que antes fue teatro donde los faunos celebraban sus fiestas (I, vv. 187-188); el sayal que un día lejano fue coraza de acero (I, v. 217); la miel procedente poéticamente del rocío (I, vv. 321-328); el arroyo del que se recuerda su origen en una fuente (I, v. 561); el queso que se elaboró de la leche prensada por las blancas manos de la vaquera (I, vv. 875-878). Aunque menos (y luego explicaré por qué) también encontramos esta forma de describir los objetos en la *Soledad segunda*: el barquillo de los pescadores que traslada al comienzo al peregrino y que antes fue roble (II, vv. 37-41); las mesas, de cuya materia, el alcornoque, debe quedar memoria (II, vv. 340-342); las escudillas donde comen, hechas de fresno (II, v. 347); el caballo, nacido y criado en el Guadalquivir (II, vv. 813-814); el baharí, ave cetrera cuyo lugar de nacimiento debe recordarse: la sierra de Cazorla, donde también nace el Guadalquivir (II, v. 857). Quizá una de las características más reveladora de esta serie sea la concentración de este procedimiento, salvo contadas excepciones, en los pasajes más optimistas e idílicos del poema (comida con los cabreros, los regalos para la boda, el banquete nupcial, almuerzo con el isleño venerable). Esto es así porque representan una confianza en la radiante materialidad de la existencia, que nos hace olvidar el olvido. Es una memoria que ancla los elementos a su temporalidad, pero también a su pura presencia sustentada en su origen, como si fueran a ser siempre eternos<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Así lo anota Jammes en su edición de 1994, p. 446. Para la oscuridad en Góngora, véase Roses, 1994b.

<sup>57</sup> El típico erudito Rafael Hornedo, ilustre precursor de tanto académico local de rancio postín, se preguntaba lo siguiente al respecto: «¿A qué vendrá el contarnos la vida y milagros del macho cabrío del que se sacó la cecina?» (Hornedo, 1927, p. 108). Pues esta es la respuesta a esa pregunta.

<sup>58</sup> Sobre estos procedimientos, véase Roses, 2014. En ese artículo, como hago en este, reelaboro algunas ideas esbozadas por vez primera para la conferencia plenaria leída en el *Sexto Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español*, celebrado en Santa Fe (Argentina), en 2006. Recojo también allí, como sucede en

Pero también existe una memoria dolorosa. Por supuesto, la del peregrino, contra la que debe luchar en cada momento, siguiendo el modelo de Ovidio ya señalado; y junto a la del desdichado náufrago, la de otros personajes. Por ello, sobre todos los ejemplos anteriores positivos, se destaca quizá el verso más negativo, la imagen de una memoria inagotable, agotadora, extenuante, la del político serrano que nunca puede olvidar (como le pasará al peregrino) las desdichas que el mar ha causado a su familia, la pérdida de su hijo. El verso es el último de su largo discurso: «cuya memoria es bueitre de pesares» (I, v. 502). Es la imagen misma de lo interminable, pues apela a una memoria, a unos recuerdos que roen constantemente el interior de la persona, a la manera del bueitre que picoteaba el hígado de Prometeo para seguir picoteándolo al día siguiente tras su cíclica y desgraciada regeneración.

Esto nos sirve de transición al polo contrario de la dinámica, el de los elementos que preconizan una destrucción, un viaje lento o veloz hacia el olvido y la nada. Con relativo sentido se ha dicho que las imágenes de violencia y destrucción se concentran en la *Soledad segunda*<sup>59</sup>. Pese a ello, no debemos olvidar el comienzo del poema, que arranca de una crisis, de un naufragio, de un barco roto y de un fracaso amoroso. En esos primeros compases del poema también es posible detectar sugerentes imágenes que revelan la pulsión de la naturaleza hacia la nada: la encina consumida por el fuego, «mariposa en cenizas desatada» (I, v. 89); la seca hoja arrancada de un árbol (I, v. 174), muerta, caída en el silencio de la noche (espacio del sueño y del olvido, no lo olvidemos) contra la que se rebela (en consonancia con la exégesis que defendí antes) el ruido, el ladrido embravecido del perro en la primera noche, que además despierta al peregrino del sueño y del olvido transitorio; el río, tan útil que orla de frutales sus orillas y representa la cornucopia, pero como la vida más plena, viaja sin remisión hacia la muerte, hacia el olvido, hacia el mar, donde «su orgullo pierde y su memoria esconde» (I, v. 211). Nótese la aparición por primera vez en el poema de la palabra «memoria», marcada aquí por su pérdida, justo antes de que el cabrero inicie su breve discurso sobre las ruinas. Resulta llamativo que también aparezca la palabra, en sentido negativo como hemos visto, en el último verso del discurso del político serrano sobre la codicia y la violencia de las navegaciones<sup>60</sup>. Además, las primeras palabras del discurso del cabrero, inmediatamente posteriores al verso citado, remiten de nuevo a la dinámica de la destrucción, cuando habla de las torres que ahora son ruinas y ni siquiera sobrepasan la copa de los árboles (I, vv. 212-213). La ausencia también es presencia, por eso todas estas imágenes de destrucción, tiempo, caos y olvido desaparecen en el remanso pastoril posterior, vuelven con redoblada concentración en el discurso de las navegaciones, y se ausentan de nuevo en los pasajes relacionados con la víspera de la boda y la fiesta nupcial del final de la *Soledad primera*. Sólo encuentro un caso en esta parte del poema, pero no pertenece a la acción propiamente dicha, sino a la imaginación poética contenida en una analogía: en la ya citada comparación de la novia con el Fénix, el poeta se remonta al lugar donde el pájaro lleva las cenizas de su padre, el Templo del

varios trabajos míos, las sugerencias siempre brillantes del maestro Jammes. Para este caso concreto, véase Jammes, 2012.

<sup>59</sup> Véase Chemris, 1989.

<sup>60</sup> La otra aparición no es relevante: «varada pende a la inmortal memoria» (v. 479). Se refiere a la nave Victoria. Pero sí lo será la posterior incluida en el pasaje de la visión de la novia, comentado antes.

Sol, a orillas del Nilo; ello propicia que Góngora hable del río «en cuya orilla el viento hereda ahora / pequeños no vacíos / de funerales bárbaros trofeos / que el Egipto erigió a sus Ptolomeos» (I, vv. 954-957). Es una imagen soberbia del olvido que vence al deseo de permanencia mediante el monumento, pues el vacío de las pirámides desmoronadas es ocupado por el inasible viento.

Como dije antes, la *Soledad segunda* es, en mayor medida que la primera, un poema de la violencia<sup>61</sup>. Ello es así desde su arranque, en que se muestra de manera muy original la muerte del arroyo, que bebe su ruina en el mar como una mariposa con ondas que se acerca al «farol de Tetis» o como un tierno novillo que se enfrenta a la fuerza de un toro. Más adelante, el Océano Atlántico será descrito como un «campo de sepulcros» (II, v. 403). Lo normal es que no se expliciten las imágenes que se remontan al origen de los objetos, porque, salvo algunos pasajes que recuerdan los momentos más agradables de la *Soledad primera*, lo que predomina aquí es la idea de conflicto, donde no se rehuye la exhibición de lo sanguinario. Así sucede en el relato de las proezas piscatorias de las hijas del isleño venerable o en el episodio de la cetrería, especialmente en el pasaje sobre la cuerva.

Es hora de recapitular. Junto al olvido como verdadero hilo narrativo, como misión del héroe que dota de sentido a la trama, existen, por tanto, dos importantes procedimientos que auxilian la tarea del poeta, que no es otra que conjurar el arte de la presencia: resaltar la memoria de los elementos, o destacar su deriva hacia la nada. Se trata de un movimiento que va de la proliferación a la aniquilación, ejecutado por un poeta sabio que es incapaz de imaginar un mundo sin imaginar también su disolución<sup>62</sup>.

#### CONCLUSIÓN

La escritura se revela, por tanto, como enemiga del olvido, un consuelo fugaz contra la nada. También la escritura vital, genética, procreadora, puede cumplir ese efímero consuelo. Así parece entenderlo Góngora cuando puebla sus *Soledades* con la abundancia de la materia en radiación de apariencia perpetua, y así parece explicitarlo cuando menciona, por única vez en todo el poema, el nombre del río del olvido, el Leteo: El coro II le canta a la novia y le desea: «que Níobe inmortal la admire el mundo, / no en blanco mármol por su mal fecundo, / escollo hoy del Leteo» (I, vv. 815-817). Se contraponen aquí los dos polos de la dinámica estudiada, la memoria y el olvido; Níobe los engloba a ambos, pues tuvo una descendencia prolífica, de siete hijas y siete hijos (esa escritura genética de la que hablaba antes), pero fueron todos asesinados y ella convertida en un escollo de un monte. Lo más importante es que el poeta sitúa este escollo en el infierno, donde está el Leteo, y que esa idea, como ya advirtió Díaz de Rivas, es exclusiva de Góngora. Creo que, de ese modo, puede quedar bien clara la relevancia que nuestro poeta le concede al olvido, como enemigo implacable de la abundancia y la dicha de una vida prolífica, en la que su hedonismo trascendental creía firmemente.

<sup>61</sup> Es la violencia de los procesos naturales y del dominio del ser humano sobre la naturaleza, que a esas alturas de la historia era relativamente controlada; no es la violencia atroz y aberrante de la guerra.

<sup>62</sup> Traduzco aquí la última frase del artículo de Chemris, 1989, p. 157.

Todas las *Soledades*, en consecuencia, no son sino una prodigiosa visión de la naturaleza que aparenta ser incorruptible, cíclica en sus simulados movimientos, un mundo de dicha pero también de conflicto que el poeta pretende rescatar mediante el artificio de la escritura, aferrándose principalmente a las huellas de lo que se ha ido, a la presencia de la ausencia. Contra el protagonista de su poema, que quiere olvidar y caer en el olvido (sin conseguirlo) Góngora enciende la antorcha de la memoria en una lucha abismal contra la sombra, en la que nos integra, en la que nos inscribe. Inútil tarea, pues camino de la nada, como el peregrino, el artífice y nosotros, y los que vengan, perderemos la memoria para siempre. Mientras tanto, sólo nos queda la palabra, cuyo uso secundario y abusivo, perpetrado por quien escribe estas líneas, espero que el lector sepa olvidar muy pronto.

### Referencias bibliográficas

- ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas*, vol. VI, *Góngora y el Gongorismo*, Madrid, Gredos, 1982.
- CALLEJO, Alfonso, «Tradición pastoril-piscatoria y menosprecio de corte en las *Soledades* de Góngora», en *Cervantes and the Pastoral*, eds. José J. Labrador Herraiz y Juan Fernández Jiménez, Cleveland, Cleveland State University, 1986, pp. 37-50.
- CHEMRIS, Crystal Anne, «Time, Space, and Apocalypse in Góngora's *Soledades*», *Symposium*, 43, 1989, pp. 147-157 (ahora como «Time, Space, and Apocalypse: the Falconry Scene», en *Id.*, *Góngora's «Soledades» and the Problem of Modernity*, London, Tamesis, 2009, pp. 87-103).
- DIODATO, Roberto, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Milán, Mondadori, 1997.
- FLOR, Fernando R. de la, «*Ars oblivionis* (Arte del olvido)», *Cuadernos hispanoamericanos*, 527, 1994, pp. 45-56.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986.
- , *Obras completas*, 2 vols., ed. y pról. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- , *Poesías selectas*, eds. Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991.
- , *Las Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.
- , *Soledades* [1927], ed. Dámaso Alonso, Madrid, Alianza, 1982.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GORNALL, John, «Góngora's *Soledades*: "alabanza de aldea" without "menosprecio de corte"?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 21-25.
- HALEVI, Yael, «The Rhythm of Góngora's *Soledades*. An Approach for Reading and Teaching», *Hispania*, 78/3, 1995, pp. 463-473.
- HATZFELD, Helmut, «The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora Exemplified by the Motif "Las bodas"», *Anales Cervantinos*, 3, 1953, pp. 87-119.
- HORNEDO, Rafael, «Sobre las *Soledades* de Góngora (1627-1927)», *Razón y Fe*, 81, 1927, pp. 97-110; 321-335.
- JAMMES, Robert, «Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: La primera redacción de las *Soledades*», *Criticón*, 27, 1984, pp. 5-35.

- , «La redacción de las *Soledades*», en Góngora, 1994, pp. 7-21.
- , «Apuntes sobre la génesis textual de las *Soledades*», en *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora* (reunidos y presentados por Jacques Issorel, como número monográfico de la revista *Marges*, 16), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 125-139.
- , «Góngora, poeta para nuestro siglo», en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, dir. Joaquín Roses, Madrid, AC/E, 2012, pp. 17-29.
- JÁUREGUI, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, estudio y edición crítica de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad, 2002.
- KRABBENHOFT, Kenneth, «Góngora's Stoic Pilgrim», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73/1, 1996, pp. 1-12.
- LARA GARRIDO, José, «Un nuevo encuadre de las *Soledades*. Esbozo de relectura desde la *Economica* renacentista», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry*, 9/2, 2003, pp. 5-34.
- LY, Nadine, «Poétique et signifiant linguistique: À propos d'un fragment des *Soledades*», *Bulletin Hispanique*, 87, 1985, pp. 447-470.
- , «Tradición, memoria, literalidad: El caso de Góngora», *Bulletin Hispanique*, 97, 1995, pp. 347-359.
- MICÓ, José María, «“Descaminado, enfermo, peregrino”», en *Id.*, *La fragua de las «Soledades»*, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 33-57 (luego en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 51-66; ahora en *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015, 133-149).
- MORENO, Rogelio, *La farmacia del olvido. Un ensayo filosófico*, Barcelona, RBA, 2007.
- MOSCO, «Canto fúnebre por Bión», en *Bucólicos griegos*, introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986, pp. 302-310.
- NELSON, Bradley J., «Góngora's *Soledades*: Portrait of the Subject», *Romance Languages Annual*, 8, 1996, pp. 608-614.
- NÚÑEZ CÁCERES, Javier, *Concordancias Lexicográficas de la Obra Poética de don Luis de Góngora*, recopiladas de la edición de R. Foulché-Delbosc por —, nota introductoria y revisión de Herbert E. Craig, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies/The Hispanic Society of America, 1994.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, traducción, introducción y notas por Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
- RICŒUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido* [2000], trad. Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003.
- ROMANOS, Melchora, «Contexto crítico de las *Soledades* de Góngora», en *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, vol. II, pp. 1067-1075.
- ROSES, Joaquín, «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», *Criticón*, 49, 1990, pp. 31-49 (ahora como «Sobre el ingenio y la inspiración en época de Góngora» en *Roses*, 2007, pp. 157-185).
- , «La *Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez Portichuelo (selección anotada e introducción)», *Criticón*, 55, 1992, pp. 91-130 (ahora en *Roses*, 2007, pp. 187-243).
- , «La sustancia poética del mundo: de los cuatro elementos a las *Soledades*», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994a, vol. 3, pp. 1023-1036 (ahora en *Roses*, 2007, pp. 19-42).



- , *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, prefacio de Robert Jammes, London/Madrid, Tamesis (Serie A, «Monografías», 155), 1994b.
- , «El género de las *Soledades* y las descripciones cronográficas», en *Autour des «Solitudes». En torno a las «Soledades» de Luis de Góngora*, eds. Francis Cerdan y Marc Vitse, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, pp. 35-50 (ahora en *Roses*, 2007, pp. 43-67).
- , «Pasos, voces y oídos: el peregrino y el mar en las *Soledades* (II, vv. 112-89)», en *Da Góngora a Góngora*, ed. Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 181-195 (ahora en *Roses*, 2007, pp. 79-95).
- , «Proceso de escritura y estilística de variantes en las *Soledades* (algunos ejemplos)», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, Málaga, Universidad (Colección Thema, 22), 2002, pp. 343-374 (ahora en *Roses*, 2007, pp. 97-130).
- , *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga (Colección Thema, 52), 2007.
- , «La *descriptio* diacrónica en las *Soledades*», en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2014, p. 215-233.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, *El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, London, Tamesis, 1977.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Góngora y el texto del mundo», *Syntaxis*, 1, 1982, pp. 35-43 (luego en *Id.*, *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1983; ahora en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 43-56).
- SCHMIDT, Rachel, «Challenging the Order of the Sun in Góngora's *Soledades*», en *Imagining Culture: Essays in Early Modern History and Literature*, ed. Jonathan Hart, Nueva York, Garland, 1996.
- TEÓCRITO, «Idilio XXIII: El enamorado», en *Bucólicos griegos*, introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986, pp. 203-206.
- VILANOVA, Antonio, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, CSIC, 1952, pp. 421-460 (ahora en *Id.*, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 410-455).
- WALKER, Steven F., «Góngora's *Soledad primera*: An Epic Amplification of Pastoral Themes», *Romance Quarterly* 28/4, 1981, pp. 371-381.
- WEINRICH, Harald, *Leteo. Arte y crítica del olvido* [1997], trad. Carlos Fortea, Madrid, Siruela, 1999.
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria* [1966], trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974.

\*

ROSES, Joaquín. «Del olvido imposible a la nada indudable en las *Soledades* de Góngora». En *Criticón* (Toulouse), 129, 2017, pp. 243-268.

**Resumen.** En este ensayo se examina la presencia del olvido en las *Soledades* de Góngora. Para ello se parte de algunos fundamentos teóricos sobre la memoria y el olvido y se retoma un controvertido debate crítico en torno a los versos 732-742 de la *Soledad primera*. Tras el análisis y la interpretación de algunos pasajes del poema donde funcionan conceptos como sueño, silencio, noche, memoria y nada, se propone la siguiente exégesis: la misión del protagonista es conseguir el olvido de sus penas de amor mediante un peregrinaje dilatado en el tiempo y en un ámbito natural lejano pero lleno de vida; en esas circunstancias fijadas por la tradición clásica al menos desde Ovidio, pero contrapuestas al prodigio de la vida circundante que Góngora describe y narra, tanto la naturaleza como la escritura aparecen en determinados fragmentos del poema como aliados de la memoria y rebeldes a la fuerza del olvido. Todo se conjura entonces contra la tarea del peregrino,

por lo que, desconociendo cuál sería la continuación del poema según un proyecto original que sitúa su final en la soledad del yermo, debemos concluir que en los versos que nos han llegado la misión del héroe parece abocada al fracaso.

**Palabras clave.** Góngora Luis de, olvido, memoria, sueño, nada

**Obras estudiadas:** Soledades (Luis de Góngora)

**Résumé.** Examen de la présence de l'oubli dans les *Solitudes* de Góngora. À partir du rappel de quelques fondements théoriques sur la mémoire et sur l'oubli, on reprend le débat critique concernant les vers 732-742 de la *Première solitude*. Après une analyse et une interprétation de concepts comme ceux de sommeil, silence, nuit, mémoire et néant, on propose l'exégèse suivante : le protagoniste est chargé de parvenir à l'oubli de ses peines d'amour par le biais d'un long pèlerinage dans le temps et au sein d'un monde naturel lointain mais plein de vie. Dans le cadre de circonstances fixées par la tradition classique au moins depuis Ovide, mais en réelle opposition avec le miracle de vie du milieu que Góngora décrit et raconte, la nature aussi bien que l'écriture apparaissent dans certains fragments du poème comme des alliés de la mémoire en rébellion contre la force de l'oubli. Tout se conjure alors contre l'entreprise du pèlerin ; et puisque nous ignorons quelle aurait été la fin d'un poème dont la dernière étape devait porter le nom de solitude du désert, force est conclure que, selon les seuls vers conservés, la mission du héros semble vouée à l'échec.

**Mots clés:** Góngora Luis de, oubli, mémoire, sommeil, néant

**Œuvres étudiées:** Solitudes (Luis de Góngora)

**Summary.** This essay examines the presence of oblivion in the *Solitudes* of Góngora. First at all, I consider some theoretical foundations about memory and forgetfulness and I return to a controversial critical debate about the verses 732-742 of the first *Soledad*. After the analysing and interpretation of some passages of the poem where concepts like sleep, silence, night, memory and nothing are recurrent, I propose the following exegesis is proposed: the protagonist's mission is to obtain the forgetfulness of his love's sorrows through a long pilgrimage along time and in a far but natural environment full of life; in those circumstances fixed by the classical tradition at least since Ovid, but opposed to the prodigy of the surrounding life that Góngora describes and narrates, both nature and writing appear in certain fragments of the poem as allies of memory and rebellious to the strength of oblivion. Everything seems to conspire against the task of the pilgrim. As we don't know what could be the continuation of the poem, which according to an original project should end in the loneliness of the wilderness, we must conclude that, in the verses that have come to us, the mission of the hero seems doomed to failure.

**Keywords:** Góngora Luis de, oblivion, memory, sleep, nothing

**Works studied:** Solitudes (Luis de Góngora)

**El autor:** Doctor en Literatura Hispánica (1991) por Brown University (EE.UU.). Desde 1992, Profesor Titular de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Córdoba (España), acreditado al cuerpo de Catedráticos de Universidad en 2014. Director de la Cátedra Luis de Góngora. Comisario de la Exposición «Góngora, la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo» (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012). 28 años de docencia en todas las épocas de la literatura española e hispanoamericana. Experto en Góngora y su proyección en la poesía española e hispanoamericana. Autor de los libros *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII* (1994) y *Góngora: Soledades habitadas* (2007) y de unos 60 artículos. Coordinador y editor de más de 20 volúmenes colectivos. Conferencias y docencia en España, Estados Unidos, Francia, Italia, México y Argentina. Organizador de más de 30 congresos y seminarios dedicados a temas literarios hispánicos.

jroses@uco.es