

## “MAL HAYA EL QUE EN SEÑORES IDOLATRA”. LAS FORMAS DE LA POESÍA Y EL PODER.

Ángel Luis Luján  
Universidad de Castilla-La Mancha

Es habitual en los estudios de lírica establecer una época de corte en el periodo romántico, que deja dividida la historia de la poesía en dos etapas. No es de las causas menos importantes en el establecimiento de ese corte el cambio de carácter de las relaciones entre el poder y la palabra poética, que dejan de ser fluidas y, en consecuencia, se empieza a rechazar como verdadera poesía toda aquella creación que establezca algún contacto con el poder establecido, para bien o para mal<sup>1</sup>. Esto desembocará, como es bien sabido, en la concepción de una poesía pura, que se aparta conscientemente de toda implicación social, para la cual se puede tomar como lema lo que Rubén Darío dijo en su introducción a *Prosas Profanas*: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte – oro, seda, mármol – me acuerdo en sueños...”. La pregunta que se impone entonces es qué significa para la poesía ese corte, y qué ocurre con la lectura de la poesía una vez que se establece como su límite ideal el rechazo a toda relación con las realidades de su tiempo. Una manera efectiva, a mi parecer, de ahondar en estas cuestiones es echar la vista atrás y centrarnos en una época en que la poesía estaba presente en todos los aspectos de la vida social, y en concreto pretendo usar como guía para esta reflexión a un autor que ha sido considerado normalmente como esteta y no como hombre implicado en los debates políticos de su tiempo: Luis de Góngora, que, sin embargo, no rehuyó acercarse al poder y a la corte a través de su poesía, ni a denigrarla tampoco por medio del verso. ¿Qué hace entonces de él un modelo que será reivindicado por los defensores de la poesía pura de principios del siglo XX?

Para situar la discusión empezaré por definir o al menos acotar los tres términos que aparecen en esta relación: poesía, poder y forma.

Estamos acostumbrados a llamar poesía sólo a la lírica subjetiva, es decir, la que heredamos del Romanticismo dejando de lado gran parte de la poesía anterior, que como he señalado antes pasa a ser poesía de circunstancias<sup>2</sup>. Es poesía romántica, en su versión más difundida entre el lector medio, aquella que se centra en el “yo” como individualidad y como subjetividad y elimina de su esfera de contenidos todo lo que tenga que ver con el ser social del hombre. Hay que hacer notar que esta revolución poética se hace, nominalmente, en nombre de la libertad expresiva y creativa, y, en consecuencia, se decide derogar las constricciones formales que un poder externo ejercía sobre la escritura, considerando a la época precedente (clasicismo) como esclava de reglas y normas de composición que reflejaban un *statu quo* conservador con respecto a la creación. Desaparecen los géneros

---

<sup>1</sup> En el volumen coordinado por Fernando Cabo Aseguinolaza, *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, se recogen varios artículos que tratan de este cambio de paradigma, o de sus consecuencias: Jean-Marie Schaeffer, “Romanticismo y lenguaje poético” (págs. 57-83); Dominique Combe, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” (págs. 127-153); y Karlheinz Stierle, “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin” (págs. 203-268).

<sup>2</sup> Th. W. Adorno tiene que empezar su “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” disculpándose por entrar en un terreno que no admite en principio un acceso sociológico; “lo más delicado, lo más frágil va a ser hollado”, llega a decir (*Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid, Akal, 2003, págs. 49-67).

literarios más ocasionales, como las alabanzas, los epitalamios, los natalicios, o si no desaparecen se agrupan en una rama menor de la poesía. Fruto de esta tendencia hacia la esencialidad y la subjetividad es el hecho de que la poesía pasa de ser un género literario definido por las prácticas discursivas de una sociedad a ser un componente existencial de la realidad, como lo acaba considerando Staiger en su teoría de los géneros<sup>3</sup>, y como defenderá nuestro Juan Ramón Jiménez al asegurar que hay una poesía que escapa a todo intento de codificación literaria<sup>4</sup>.

El poder, entendido en el sentido amplio de ideología dominante que tiende a conservar los privilegios de los que lo ejercen, supone el término negativo en relación a la poesía a partir del Romanticismo, en el doble sentido que hemos visto de rechazo temático y de rechazo a aceptar las formas acostumbradas y canonizadas. En cualquier caso, este carácter eminentemente negativo del poder surge como interpretación ideológica en un determinado momento del proceso histórico, y no ha tenido que ser constante a lo largo de la historia, porque de hecho “poder” indica en principio una relación neutra, que puede constituir incluso objeto de admiración, como ocurre en la filosofía de Hegel. Sea como sea, la disputa entre literatura y poder viene de largo, empezando por la expulsión de los poetas de la República platónica, el rechazo de San Agustín a los espectáculos teatrales y las obras paganas, y así podíamos seguir. No obstante, si nos fijamos bien, esta prohibición afecta principalmente a los géneros que se consideran miméticos: narrativos o dramáticos, y apenas a la poesía. De hecho, Platón recomienda que se sigan practicando los cantos de alabanza a héroes y dioses, poemas puramente líricos. Y lo mismo ocurre en cualquier sistema con censura, donde la poesía pasa bastante indemne. Esto demuestra que la decisión romántica de separar la poesía de la esfera social no es sólo producto caprichoso de un momento histórico, sino que refleja una constante y un carácter ineludible de la lírica, aunque no la caracteriza por completo.

Por otra parte, a pesar de ese rechazo, el poder siempre ha intentado salvar la distancia y apoderarse de la palabra poética en su beneficio. Al fin y al cabo lo que pretendía Platón al alentar la creación de himnos de alabanza a los dioses y las virtudes era instaurar una poesía dirigida, y el poder usa actualmente muchas veces la poesía como marca de prestigio: que un político diga que está leyendo poesía contribuye a señalarlo como una persona más sensible y más culta. Detrás de esto hay una terrible ambivalencia, porque la poesía ha resultado siempre un escándalo en sí para el poder, debido a su inutilidad práctica, sobre todo en las sociedades industrializadas y de mercado. Según Adorno, tal gratuidad de la poesía pone en evidencia a la sociedad capitalista en que todo tiene un valor práctico<sup>5</sup>. Desde otra perspectiva completamente distinta, la heideggeriana, la poesía constituye el lenguaje auténtico del ser, donde se desvela la verdad y donde el hombre existe de manera auténtica, en contraposición al lenguaje gastado diariamente que se convierte en hablaturías tranquilizadoras. La poesía sería el lenguaje inquietante que despierta al hombre de su olvido existencial, y por tanto sería incómodo para cualquier poder establecido.

---

<sup>3</sup> Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, estudio preliminar y versión de Jaime Ferreiro Lemparte, Madrid, Rialp, 1966.

<sup>4</sup> Véase a este respecto la crítica a una definición esencialista de la poesía y la literatura en general que aparece en el ensayo “Cero: peor que una ideología muerta es un zombi o un fantasma” de *Poesía y poder* del Colectivo Alicia Bajo Cero (Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997, págs. 23-29).

<sup>5</sup> Las reflexiones de Seamus Heaney sobre el valor de la poesía encierran la misma idea. Véase su libro *De la emoción a las palabras: ensayos literarios*, Barcelona, Anagrama, 1996.

En realidad, lo que hace la poesía, como cualquier manifestación artística, es definir por su misma práctica y su mismo significado las facetas del poder a las que apoya o a las que se opone. Es decir, da luz a aspectos del poder que quizá no eran visibles ni para él mismo. Por ejemplo, una poesía individualista a ultranza y trascendentalista como es la poesía del simbolismo o modernismo define por contraposición un poder que representa la opresión sobre el individuo. En el periodo que nos interesa en especial, la época en que se desarrolló la obra de Góngora, estamos en una sociedad preindustrial, en la que no existen medios de comunicación a gran escala y la única manifestación real del poder son las artes<sup>6</sup>: la escultura, la arquitectura, la música, la pintura, y también la poesía. En este momento histórico sí se puede decir con toda contundencia que el arte definía el poder, para exaltarlo o para oponerse a él (a través de la sátira o de la burla). En las sociedades industriales los medios de comunicación de masas: los periódicos, la radio y la televisión asumen la función de propaganda (a favor o en contra del poder) que habían tenido las artes, y éstas se ven obligadas a retirarse a una función más pura, y prestarse a una degustación más formal. Son desarmadas como medios de comunicación válidos con respecto al poder.

En cualquier caso, siempre ha existido, como mediador entre el poder instituido y la literatura, un espacio intermedio que podemos llamar “poder literario”. En los Siglos de Oro tal poder podía estar representado por una figura de éxito como Lope de Vega que hace explícita esta función en su “Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo” al decir de las obras dramáticas que “como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto”. Su discurso de defensa de la monarquía establece claramente la pauta para los autores de éxito. En los tiempos modernos este poder es más impersonal, y aunque hay figuras emblemáticas se disuelve en un entramado de intereses: editoriales, premios, críticas literarias en los periódicos de amplia tirada, subvenciones del Estado a las empresas culturales, etc. En toda época el poder literario impone una serie de formas y de cauces que el poeta debe respetar para ser tal, y cuya ruptura supone excluirse de la circulación literaria o luchar por reinventarla. Veremos cómo la nueva poesía que crea Góngora en las *Soledades* y el *Polifemo* levanta una gran polémica precisamente porque se presenta como un alegato contra las normas literarias establecidas, a las que pretende sacar de quicio, y además amenaza con extender su lenguaje poético a toda la esfera literaria, desplazando del centro de atención ese estilo claro y popular cuyo modelo era Lope, y que podemos calificar en ocasiones, y con puntualizaciones, de demagógico.

Así llegamos a la noción de forma, la más compleja de las tres, y que ya se nos ha ido apareciendo. En principio, “forma” es una categoría ontológica, que se opone a sustancia: todo tiene que tener una forma para que sea cognoscible, no hay nada que sea percibido y que no tenga forma. Lo que ocurre es que el término se ha especializado para designar todo aquello que otorga o presenta una estructuración muy concreta a través de las leyes de la proporción, la simetría, etc.<sup>7</sup> Consideramos formado lo que está sometido a cierta regulación, lo que implica, de alguna manera, confundir “forma” con “norma” o “leyes”: las leyes de la simetría y la proporción sobre todo, lo que se puede cuantificar y medir. De alguna manera se puede decir que las formas vienen impuestas desde fuera al

---

<sup>6</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1996.

<sup>7</sup> Véase Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 1990.

poema y son reflejo de un poder formador en determinado sentido. De esta manera se entiende que la revuelta romántica contra las formas sea una rebelión contra las imposiciones del poder, y lo mismo se puede decir, con más razón, de las vanguardias. El poder, tenderá en general a conservar las formas conocidas y establecidas por tradición como una manera de reconocimiento del orden de las cosas, principalmente cuando las formas artísticas son, en las sociedades preindustriales (como ya he dicho), la expresión visible del poder. La monarquía absoluta del Barroco no tiene más medio de aparecer que a través de la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía, el teatro, etc. Las formas tradicionales de representar el poder deben ser respetadas, como símbolo de la continuidad de ese mismo poder. No obstante, como señala Maravall, la búsqueda de novedad consustancial al hombre, e inevitable en épocas de crisis espiritual como el Barroco, encuentra un espacio apropiado en la esfera del arte, para que encerrada ahí quede desactivada en la esfera de la práctica y no afecte a la política. Así, el ansia de novedad y de renovación que tiene la gente se sacia en un plano meramente imaginario y simbólico y no afecta a la situación social real. Por ello se puede decir que el Barroco no es un arte que rompa totalmente con las formas tradicionales, como hace la vanguardia, sino que las lleva a su extremo, las retuerce y les da giros novedosos, pero en el fondo respeta las formas. De hecho, Góngora sigue escribiendo en los moldes tradicionales, aunque poniendo a prueba sus límites: crea un nuevo lenguaje pero no formas poéticas nuevas. Una ruptura radical como la de la vanguardia, que pone realmente a la poesía fuera de toda forma, y por tanto, fuera de toda relación con el poder, se convierte paradójicamente en una exaltación de la forma como único medio de existencia de la poesía. Y este es el destino natural de la poesía desde el romanticismo. Sobre todo en el simbolismo la poesía se ha convertido en pura forma y como tal se ha estudiado desde entonces, y, es más, como forma que emana directamente de la expresión del espíritu individual y no de la sociedad en que tal espíritu se desarrolla. Dos de los más destacados estudiosos de la literatura del siglo XX argumentan que la poesía sólo puede abordarse desde el punto de vista estilístico y como expresión de la individualidad, y no como un discurso social que refleja un mundo más o menos objetivo, como sí lo hace la novela. Me refiero a Bajtín y a Sartre<sup>8</sup>. En España en particular, el auge de la estilística en los años 50 supone el establecimiento de un estudio de la poesía como forma y como expresión de estados psicológicos, y aún somos herederos de esta dicotomía entre poesía personal de evasión y literatura comprometida. Prueba de ello el debate que sigue vivo sobre la poesía social de los años 50. Sin embargo, el creador de la estilística en su versión española, Dámaso Alonso, fue capaz de escribir un libro que habla de un mundo hundido, de un mundo en ruinas, de un mundo deformado en definitiva: *Hijos de la ira*.

Se puede sacar en conclusión, de este rápido recorrido, que si la poesía tiene que encontrar su especificidad como discurso social lo debe hacer desde lo que se le reconoce como más específico: como forma y como expresión de la individualidad. No se trata de utilizar estas categorías para sustraer a la poesía de los discursos sociales sino de reivindicar tales rasgos como características de su existencia social en medio de otros géneros discursivos. En este sentido son iluminadoras las ideas de todo el pensamiento dialéctico,

---

<sup>8</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriükova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989; y Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1976. Una crítica sobre la noción de “compromiso” según la entiende Sartre puede verse en Theodor W. Adorno, “Compromiso”, en *Notas sobre literatura*, págs. 393-413.

que empiezan con Hegel reconociendo que la forma es la manera de aparición de la verdad en la historia o en el proceso dialéctico. Esta idea de “forma” como manifestación de un momento de verdad está recogida por el más grande teorizador de la estética desde un punto de vista dialéctico, Theodor W. Adorno. La tesis central de Adorno es que la poesía opone a la sociedad reificada y administrada la posibilidad de que otro mundo sea posible, un mundo sin constricciones objetivas<sup>9</sup>. En esta oposición es fundamental la noción de “forma” (el arte sólo existe en cuanto forma, según él), y ésta se define como la mediación hacia el contenido y su concordancia: mediante ella toda obra se separa de lo meramente existente. La forma, con esa capacidad de irradiar la coherencia de su contenido, se opone a lo que simplemente está ahí y puede ser considerado un objeto más, y de esa manera constituye un despliegue de la verdad del objeto. Así la forma atenúa la extrañeza de la relación del objeto con lo otro y a la vez la conserva, representando lo antibárbaro del arte; por la forma la poesía participa en la civilización, a la que critica mediante su misma insistencia. De esta manera, frente a la lectura romántica que hacía de la forma lo que constreñía e impedía el libre desenvolvimiento, para Adorno, la forma representa el momento de libertad, ya que “lo que en las obras se rebela contra aquello que las acomete desde fuera es el auténtico soporte de la forma”<sup>10</sup>.

Con estos elementos podemos empezar a estudiar la poesía de Góngora y su relación con el poder, que fue variable a lo largo del tiempo, y abarca todas las facetas posibles<sup>11</sup>. Para empezar, tenemos que pensar en un panorama que no se parece nada al de ahora, en que no hay una distinción entre poesía pura y no pura, en que ni siquiera existe la noción de poesía como ahora la conocemos, sino que todo se reduce a la existencia de distintos géneros que hoy consideraríamos líricos, cada uno con su tradición y muchas veces apegados a circunstancias concretas: natalicios, himeneos, sátiras. Es por ello que Robert Jammes se equivoca, en mi opinión, al hacer una clara distinción en Góngora entre una poesía sincera y una poesía no sincera, pues está midiendo su obra con patrones que sólo valen para la poesía a partir del romanticismo<sup>12</sup>. El momento histórico de Góngora representa, además, según el estudio de Maravall, la transición hacia el individualismo que caracterizará a la sociedad moderna. La creación del espacio de la individualidad y de la subjetividad sólo

---

<sup>9</sup> “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”: “la expresión lírica, sustraída a la gravedad objetual, conjura la imagen de una vida libre de la compulsión de la praxis dominante, de la utilidad, de la presión de la autoconservación tenaz. Sin embargo, esta exigencia a la poesía lírica, la de la palabra virgen, es en sí misma social. Implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresiva, y la situación se imprime en negativo en la obra” (pág. 51). “Su distancia de la mera existencia se convierte en medida de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico contra la supremacía de las cosas es una forma de reacción a la reificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, el cual se extendió a partir del comienzo de los tiempos modernos” (pág. 52).

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983, pág. 192.

<sup>11</sup> Véase como introducción a la vida y obra de Góngora las obras de Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987; Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984; y Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, la siguiente afirmación de su libro *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*: “Pero la verdad es que estas poesías de Corte son en conjunto superficiales y facticias. En las composiciones satíricas y burlescas descubríamos, en cada verso por así decir, no solamente al autor sino al hombre completo (...). Su poesía de Corte, por el contrario, al estar desprovista de espontaneidad, nos hace más bien el efecto de algo superpuesto que disimula su personalidad real: el verdadero don Luis queda detrás y no se manifiesta en ellas” (pág. 291).

puede existir en una sociedad que empieza a sentir que el poder representa un ataque para el individuo, y que hay un peligro real de cosificación y objetivación. El Renacimiento había constituido una época de afianzamiento del individuo, la adquisición de un espacio de libertad, que ahora en el siglo XVII se trata de cancelar con el ascenso de una monarquía absoluta y el intento de acumulación de poder y riqueza por parte de los nobles, restringiendo la libertad del individuo ya ganada. Esta situación puede tener un paralelo en el mundo poético de Baudelaire, que tan bien ha estudiado Walter Benjamin<sup>13</sup>, como representante de ese momento en que el poeta toma plena conciencia de que la revuelta romántica tampoco vale ya contra el poder omnímodo de una sociedad de las muchedumbres en que sólo se destacan los marginales, pero no por su subjetividad sino por su marginación, y la del poeta es una más. La obra de Góngora puede considerarse por la misma razón un hito de la poesía, ya que representa perfectamente, y como nadie en su época, esa conciencia individualista que se revuelve contra las presiones de los poderosos, como queda patente en una de sus primeras letrillas, la que tiene por estribillo “y ríase la gente” (7)<sup>14</sup>. No se trata de una sátira ni de la reivindicación de una postura moral, sino de una simple y pura expresión de fe epicúrea. En un ambiente que se puede calificar de carnavalesco, en el sentido bajtiniano, la defensa del individuo no se hace en nombre de grandes ideales sino de lo más material: la comida y la bebida. No se trata siquiera de cinismo. Se trata simplemente de que el espacio de libertad y realización reclamado por el individuo no necesita justificarse en nombre de ninguna dignidad mayor. Este tipo de composiciones gongorinas contrasta no sólo con la sátira de la época, y pensemos en Quevedo por ejemplo, que realiza su crítica social desde posiciones éticas o ideológicas. También después del Romanticismo, cuando la poesía se proponga criticar la opresión sobre el individuo, lo hará desde actitudes morales o trascendentales, cosa de que no hay asomo aquí en Góngora. Es quizá por eso, por su adelanto de posturas tan sumamente individualistas que Góngora será bien recibido por la poesía pura de inicios del XX. La imagen del poeta “escuchando a Filomela sobre el chopo de la fuente” describe gráficamente el estereotipo del poeta romántico y post-romántico para el público medio. Desde luego el poema tiene una lectura burlesca, que lo salva de tomarse en serio a sí mismo como enunciación y expresión de intenciones. Si no existiera tal humor en su tratamiento la letrilla se disolvería en el mismo dogmatismo que trata de eliminar. La exageración, que acompaña al planteamiento burlesco, será una marca del estilo de Góngora en su relación con el poder, según veremos. La misma postura individualista tiene una expresión acabada en un romance poco conocido y bastante enigmático (231) sobre la necesidad de preocuparse por los males ajenos. En él se compara esa tarea al hilado que hace el gusano de seda de su capullo donde finalmente queda encerrado el “yo” con sus preocupaciones. Aquí asistimos claramente a una ruptura de identidad, con la aparición de un “yo” en tercera persona en el cierre del poema: “En este capullo estuvo / el juicio de don yo / dos horas. Lector, a Dío, / que en bergamasco es adiós”. Según esto, la objetivación de un “yo” del que el autor se burla supone apartarse del “yo” moral de la sátira, y tratar de superarlo desde una postura que está más allá de toda pretensión de objetividad o subjetividad, desde una postura indecible que trastorna la gramática, pues se trata de la postura única e insustituible del individuo.

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo : Iluminaciones II*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1993.

<sup>14</sup> A partir de ahora citaré por Luis de Góngora, *Obras completas*, edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, 2 vols. Después de cada poema citado aparecerá entre paréntesis el número con que aparece en la edición de referencia.

Esta postura individualista se presenta como una variante de dos tópicos literarios: el del “Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea” y el del “Beatus Ille”. Pero al contrario que ocurría en el Renacimiento respecto a estos temas, Góngora no plasma al hombre moral o al cristiano que reclama dignidad por ser imagen del Creador, sino que pone en el centro de su atención a un individuo que exige dignidad como tal, no en nombre de nada más alto que él. El poema más representativo de esta actitud es el que da título a este trabajo: “Mal haya el que en señores idolatra” (202)<sup>15</sup>. La composición surge como respuesta a un suceso personal en el que Góngora se ve despreciado en sus derechos. Nos relata Dámaso Alonso<sup>16</sup> cómo Don Luis acude a la Corte a pedir justicia por el asesinato de un sobrino suyo en las calles de Córdoba, ocurrido unos años antes y que supuso un largo proceso. La justicia no se cumplió en el sentido deseado, así que Góngora vuelve a Córdoba desencantado de la vida cortesana. Se trata, por tanto, de una sátira de carácter personal, no porque se dirija contra alguien concreto sino porque su origen es la indignación de un individuo particular. Y como tal sátira está escrita en los preceptivos tercetos encadenados. Como señala Micó, Góngora se aprovecha en este poema de la confusión entre sátira y epístola, pero falta el interlocutor (de ahí que Gerardo Diego llamara a esta composición “epístola moral sin Fabio”). Y es precisamente esta ausencia de interlocutor lo que nos muestra el individualismo de nuestro poeta y su actitud más auténtica. No se trata de aleccionar a nadie ni de moralizar sobre la Corte, sino que Góngora parece aquí ajustar cuentas consigo mismo como individuo que se ha dejado engañar por las apariencias cortesanas. Hay que tener en cuenta, además, que este metro, usado para la elegía, la sátira y la epístola (géneros eminentemente morales), es la única vez que aparece en Góngora, lo que nos indica que el autor no acostumbraba a tocar la tecla moral en sus composiciones. Si lo hace ahora es porque cree que al usar la forma tradicional de la sátira logrará superarla de manera efectiva al poner de manifiesto el daño que produce el contacto con el poder en la naturaleza humana. El escribir el poema en tercetos apunta a que la realidad cortesana ha invadido el espacio mismo desde el que la crítica se debe ejercer, como ha invadido la vivencia toda del poeta. En efecto, el excursus con el que se abre el poema, consiste en nombrar todas las realidades naturales con que el poeta sueña encontrarse en clave de corte. Así los arroyos de la huerta son “lisonjeros”. Este es un adjetivo que se aplicaba, casi como un epíteto, a las corrientes de agua, pero ahora, después de la vuelta de la Corte tal epíteto no se puede usar de manera inocente porque significa otra cosa, se ha impregnado de una significación negativa, representada aquí por la figura de la “correctio”: “(¿lisonjeros? Mal dije, que sois claros)”. La Corte, por tanto, ha introducido una interpretación perversa en el lenguaje natural y en la naturaleza misma. También las aguas, que se calificaban de “sordas” tradicionalmente porque eran indiferentes a las quejas de los amantes, ahora se tienen que convertir en “murmuradoras” para compartir la crítica a la Corte, lo que las hace entrar, en el fondo, en el juego cortesano. Incluso el término “ruiseñor”, la Filomela de “y ríase la gente”, ha de analizarse en sus términos: rui-señor, por contraposición a “rui-criados”, con lo que de nuevo la experiencia cortesana altera un lenguaje que ya nunca volverá a tener la naturalidad anterior. En los siguientes versos los pájaros aparecen como sustitutos de coros e instrumentos musicales. No obstante, se aboga por cierta autonomía de lo natural, pero ya

---

<sup>15</sup> Véanse las reflexiones de José María Micó sobre este poema en su libro *La fragua de las soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990, págs. 103-122; y en su edición de Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, págs. 261-276.

<sup>16</sup> “La muerte violenta de un sobrino de Góngora” y “Góngoras, Argotes y Saavedras, unidos para una querrela”, en Dámaso Alonso, *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1982, tomo VI, págs. 83-151.

adulterada, en ese ruiseñor que en sí mismo es “el músico, la musa, el instrumento”. Así, pues, al final del excurso vemos que la visión de la corte ha alterado la visión que el poeta tiene del campo y de la naturaleza, no hay reducto ya de pureza al que retirarse, pues todo ha de ser visto a partir de ahora desde la mirada dañada del cortesano desengañado. No vuelve uno con la ingenuidad que traía después de haber experimentado la Corte. El tema del “Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea” está cerrado y bloqueado desde el momento en que la vuelta al campo no es una vuelta a la inocencia, sino a la sospecha de que todo está manchado ya por la experiencia cortesana, el individuo ya está radicalmente herido por su contacto con el poder. El quiebre de la identidad, como en el romance que veíamos antes, aparece aquí en el uso de la tercera persona para referirse a uno mismo, que se supone visto desde los arroyos (quizá un reflejo desfigurado): “este domine bobo”, e inmediatamente vemos de nuevo la relación de este individuo enajenado con la imagen del gusano de seda, pues ese haber “celebrado con tinta, y aun con baba” remite a la baba del gusano, que es el hilo con el que va haciendo su capullo, que vimos antes que constituía la cárcel de las preocupaciones que aleja de uno mismo. También la “tinta” de esta cita remite a una mancha, la que lanza el calamar para dejar de ser visto, que puede entenderse también como un signo de enajenación. El resto del poema entra más claramente en el terreno de la sátira tradicional, como queda claro por el uso del intertexto de Juvenal (Sátira III), del que Góngora toma especialmente la reticencia, o final abrupto, que funciona en este poema como estrategia para que el lector imagine el resto de la enumeración, en este caso de bienes. Esta interrupción con la llegada de las mulas pone un contrapunto chusco al paisaje idílico que se estaba describiendo. Cuando el poeta parecía haber alcanzado de nuevo una inocencia, aunque imaginada, viene a interrumpirla el tiro de mulas. Esta técnica vuelve a aparecer en el soneto 221 que se titula significativamente “A lo poco que hay que fiar de los favores de los cortesanos”, que nace del mismo clima espiritual, y que acaba “y sea el fin de mi soneto este”. La lista de agravios es tan grande que hay que cortarla arbitrariamente por algún lado, y la reticencia es un arma poderosa para despertar la imaginación satírica.

La pérdida de la inocencia es un tema recurrente en Góngora, y aunque en general se da en el mundo barroco bajo la fórmula del desengaño, sin embargo, el poeta cordobés le otorga una hondura y un carácter personal que después será la marca de este tema en la modernidad, además de renovar el sentido de la sátira y de los tópicos relacionados con el vivir campestre, como se acaba de ver. De la pérdida de inocencia colectiva trata un romance sobre el Nuevo Mundo (59: “Escuchadme un rato atentos”), en que Góngora no hace más que sumarse a las voces de otros escritores que denunciaban, frente al discurso oficial de evangelización, cómo los españoles habían llevado a América los mismo vicios que manchan aquí a los hombres. Sin embargo, es más característico de Góngora el romancillo “Hermana Marica” (5) que muy probablemente hay que interpretar con esta clave de pérdida de la inocencia. Este es uno de los poemas más misteriosos del Siglo de Oro, ya que no es habitual que aparezcan niños hablando en los poemas, ni siquiera como personajes en las ficciones. Sin embargo, tal y como se nos presentan aquí, el gusto de los niños por las galas, el tipo de religiosidad superficial que demuestran tener, la parodia y carnalización de la práctica cortesana en el juego de cañas y en el galanteo que desemboca en la cruda declaración final de las bellaquerías detrás de la puerta; todo ello indica que el mundo de los niños tiene como referente el universo corrompido de la vida adulta. Góngora, por tanto, con una sensibilidad moderna detecta las posibilidades de este tema, que tendrá después un amplio desarrollo en la literatura romántica y post-romántica.

Se puede decir que es el descubridor de la pérdida de la inocencia como tema literario, pues en su época lo que se valoraba más bien era el ganar en experiencia y conocimiento con el crecer y convertirse en adulto<sup>17</sup>.

Quiero completar el análisis de este elemento de contenido con un estudio de la hipérbole, como técnica formal, en Góngora, para conducir finalmente ambas consideraciones a la comprensión de los poemas mayores: las *Soledades* y el *Polifemo*.

La hipérbole es una figura literaria relativamente poco estudiada, y eso que tiene mucho que ver con los problemas de la ficción. Tradicionalmente se entiende la hipérbole como una exageración, “un exceso de la verdad”, según la definen los clásicos<sup>18</sup>. Entraría, por tanto, dentro del conjunto de figuras que afectan a la representación de la realidad a través del lenguaje, pues ella pone de manifiesto justamente el hueco que hay entre la realidad y cómo se representa, la distancia entre lenguaje y cosa, que diría Foucault. En este sentido, tiene la misma estructura que la ironía: se dice más o menos que la verdad pero sin ánimo de engañar, pues si hay engaño se cancela la figura. Lo que la diferencia de la ironía es que mientras que ésta opone una visión del mundo a otra (que son contrarias) la hipérbole no aporta ninguna visión de mundo, sino simple ponderación. Así, pues, mientras que la ironía está llena de subjetividad (un hablante se enfrenta a otro), la hipérbole parece en principio una figura objetiva. Y es objetiva también en el sentido de que es exigida y consensuada para ciertos actos de habla como la alabanza y el vituperio. Se puede decir que no expresa una opinión particular de alguien sino el acuerdo que una sociedad tiene sobre la grandeza (o vileza) de lo expresado. Y es que la hipérbole está en la base de la forma en que la poesía se relaciona con el poder, pues es en principio consustancial a la poesía de elogio y apoyo al poder. Si no hubiera tal hiperbolización el público no sabría que se encuentra ante un poema de elogio. Se puede decir que goza de una doble naturaleza que la hace funcionar a la vez como figura y como señal de que estamos ante un género literario concreto. De esta manera, la hipérbole evita la acusación de hipocresía y de falsedad que se puede hacer al autor, pues al eliminar, por su misma estructura, la relación con un modelo referencial de la realidad, elimina también las características negativas que supone violar ese modelo. No tiene, por tanto, nada que ver con la sinceridad tomada de manera subjetiva. Así, cuando Góngora en el poema que hemos analizado, califica sus empresas poéticas de “lisonja y mentira”, lo que está haciendo es destapar la verdadera naturaleza de sus poemas que en lugar de quedar simplemente como acostumbrados juegos hiperbólicos, son desenmascarados introduciendo una perspectiva moral que es ajena al funcionamiento de la figura como tal.

No obstante, Góngora no dudó en usar la hipérbole cuando tuvo que hacerlo, y de hecho es la figura central de todos sus poemas de alabanza, que escribió, igual que sus contemporáneos, como medio para medrar en la corte. Para alcanzar “entidad” como poeta había que irradiar desde la Corte y para ello era necesaria la protección de un noble o de la Corona misma. La historia poética de Góngora es la historia del esfuerzo por realizarse como individuo dotado de un lenguaje propio que, para ello, debe transitar el camino de todos los poetas de la época, que pasa por afirmarse como “poeta cortesano”. Góngora

---

<sup>17</sup> Paradigma de este ideal vital es toda la obra de Gracián, que supone ahondar en el conocimiento de uno mismo y de los demás como manera de controlar el mundo social, según ha señalado Maravall en el estudio citado.

<sup>18</sup> Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1991, tomo II, § 579, y José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, págs. 234-236.

busca instalarse, según la terminología de Bordieu, en el campo social de lo literario<sup>19</sup>. Necesita ser cortesano para ser individuo y eso creará grandes tensiones no sólo en su poesía, sino también en su vida, como queda claro en su epistolario, donde se plasma, a veces de manera patética, su heroico empeño de seguir en Madrid a pesar de todos los desencuentros y miserias que le acechan. Cómo Góngora aprovecha esa técnica compartida de la hipérbole para labrar su espacio poético propio es lo que analizaré a continuación.

Para comprobar cómo funciona la hipérbole en un sentido y en otro, es decir, como exageración positiva y exageración negativa, vamos a fijarnos en una serie de poemas de carácter heroico que tienen su correlato burlesco. Empecemos por los que tienen que ver con la Armada Invencible, tema patriótico que fue inspiración de muchos poetas en su época. Encontramos, en primer lugar, un soneto de 1588 dedicado al Marqués de Santa Cruz que era el general al mando (66). El soneto es convencional como muestra la desmesura en la alabanza: el Marqués es “deidad armada, Marte humano” y sus hazañas no se podrán escribir en bronce (como quería Horacio) que caduca, sino en otra materia más perdurable, que resulta ser el mar mismo, es decir, el elemento en el que se desenvuelve la actividad del elogiado. La hipérbole demuestra así un alto grado de coherencia con respecto al tema tratado y deja de ser convencional, en cierta medida, pero también hay que tener en cuenta que el mar no es elemento para inscripciones, y aquí asoma un recuerdo profético del epitafio de Keats<sup>20</sup>. En cualquier caso, ese mar que debe recoger las hazañas del Marqués en su anchura sirve a Góngora como modelo exagerado de la realidad para encauzar el deseo colectivo: la victoria, esto es, abre un espacio de ficción que después puede cumplirse o no, y en este caso no se cumplió. La canción que acompaña a este poema (72) es de más amplios vuelos y tiene inspiración herreriana. Parece que el poema fue escrito por Góngora para paliar de alguna manera el efecto negativo que iba a tener la inspección del Cabildo ordenada por el obispo, de la cual él no podía salir bien parado<sup>21</sup>. Según Jammes, Góngora se vio de alguna manera obligado a hacer un gesto patriótico. Sin embargo, no hay que llegar tan lejos como afirmar que la canción es simplemente eso, un gesto, y que da una nota falsa, y acusar al autor de insinceridad. No es cuestión de que Góngora creyera o no en lo que cantaba (probablemente desearía la victoria española, como la mayoría de la gente de su época), la cuestión es que Góngora usa la hipérbole y el tema patriótico para ensayar una nueva cuerda de su lira: el lenguaje heroico. Aquí ya percibimos las primeras muestras de lo que va a ser el lenguaje de las *Soledades*: “que a tanto leño el húmido elemento, / y a tanta vela, es poco todo el viento”. Este uso de un motivo patriótico como mesa de prueba para labrarse un estilo sumamente personal se verá más claro en los poemas de la toma de Larache, que veremos a continuación. Pero antes, observemos la parte negativa burlesca en un romance contemporáneo a la canción, “Ahora que estoy de espacio” (73). En él leemos: “Gobernaba de allí (la botica) el mundo / dándole a soplos ayuda / a las católicas velas / que el mar de Bretaña surcan”. Aquí la botica, o la tertulia, se convierte o en la Corte o en la cueva de los vientos, y hay también un proceso de diminutivización, ya que las naves son ahora tan pequeñas que se pueden mover con ligeros soplos. Este espíritu chocarrero y transgresor no es más sincero que el otro épico. Hay que tratar de entender a Góngora no en términos de sinceridad personal, como hace Jammes, sino en términos de práctica poética y observar cómo con un mismo material ensaya soluciones

---

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002.

<sup>20</sup> “Aquí yace alguien cuyo nombre se escribió en el agua”.

<sup>21</sup> Véase Jammes, *La obra poética...*, págs. 212-214 y los comentarios de José María Micó en la edición de las poesías de Góngora antes citada, págs. 59-69.

distintas, unas veces para hacer gracias y otras para experimentar con un lenguaje épico. Un último ejemplo naval: en otro romance burlesco (109), prefiere que se pierda una nave española para librarse de un posible rival amoroso, donde queda claro que el interés personal como individuo prima sobre los intereses de Estado: “A las armas, mozalbitos, / que un navío filipote / os espera en El Ferrol: / ¡plega a Dios que se derrote!”.

En la canción a la toma de Larache (223) es más claro que Góngora está usando un contenido patriótico simplemente como prueba de un nuevo lenguaje artístico. Estamos en 1610 y, por tanto, más cerca de la redacción de los poemas mayores. La canción, sumamente elevada, responde en realidad a una acción muy poco heroica, y la hipérbole sirve en ella como medio de disfrazar de grandeza lo que fue en realidad la compra de la plaza después de dos expediciones fracasadas<sup>22</sup>. Pero a Góngora le sirve para seguir tensando las cuerdas de su instrumento en busca de una forma de expresión novedosa, que transforme la realidad en algo más grande que ella misma. La cara contraria se presenta en el soneto 182, que corresponde a la primera expedición fracasada. Se trata de un poema dialogado, en que un soldado habla con su tía (o una prostituta), y muestra lo ridículo del intento a través de la escatología, y sobre todo desarmando la hipérbole como figura, ya que se nos dice “treinta soldados en tres mil galeras”. La doble hipérbole pone en evidencia lo absurdo de la realidad. Esta forma dialogada debió de gustarle a Góngora para burlarse de temas épicos porque aparece usada de nuevo en sendos sonetos sobre la toma de la Mamora (270-271).

Ejemplo claro de hipérbole, esta vez sin versión burlesca, es el antologado poema a San Lorenzo del Escorial (76). La hipérbole estriba aquí en la comparación del edificio con referentes imaginarios míticos y hebreos: los gigantes que quisieron escalar al cielo, y el Templo de Salomón. La hipérbole permite a Góngora desarrollar su mundo imaginario que poco tiene que ver con el cristianismo, porque entre otras cosas el cristianismo no tiene un espíritu hiperbólico, sino más bien todo lo contrario. Con ello quizá se quiere denunciar también de paso el hecho mismo de lo absurdo del uso de la hipérbole en un marco ideológico en que debería primar la humildad. Pero a la vez, si queremos hacer una lectura mal intencionada, podemos ver en el carácter titánico del monasterio una amenaza al Rey, pues sabemos que en el código literario del Siglo de Oro, el Rey es figurado habitualmente por el Sol, y éste es amenazado en el poema por los gigantes, además de que se nos dice que el Monasterio puede eclipsar al Sol. En esta lectura la hipérbole se vuelve contra aquel que la exige como tributo: lo hiperbólico de la construcción puede hacer palidecer a su arquitecto, lo que también tiene relación con la monumentalidad de la poesía, y el riesgo que corre la poesía hiperbólica de borrar a su autor. Pero es que, además, Felipe II es visto como un gigante en sí, pues se nos dice que su “diestra real” abrevia el Nuevo Mundo. Y recuérdese que el empeño de los gigantes es desterrar a Júpiter, es decir a Dios, con lo cual se plantea al lector la cuestión de hasta qué punto la grandeza de la obra no es una amenaza contra la divinidad y la verdadera religión. De ahí, la alusión a Salomón. Por otra parte, hay un dios que tampoco perdona, y es el que genera la alusión a la amenaza de la ruina del tiempo contra la que no vale ninguna hipérbole, alusión que claramente está fuera de lugar, pues nos recuerda justamente al principio de su existencia la inminencia del fin, la vanidad de toda gran construcción. Robert

---

<sup>22</sup> Como nos indica Micó en los comentarios a esta canción en la edición citada (págs. 126-140), las expediciones a Larache fueron tres: la de septiembre de 1608 del Marqués de Santa Cruz, con derrota española, la de junio de 1610 con el marqués de San Germán también derrotado, y finalmente se procedió a la compra de la plaza el 20 de noviembre de 1610.

Jammes señala este soneto como ejemplo de soneto cortesano pero a la luz de este análisis tendríamos que decir que es paradójicamente cortesano<sup>23</sup>.

Pero el soneto que resulta magistral en el uso de la hipérbole y en las transformaciones que sufren los implicados en ella es el soneto dedicado a Cristóbal de Moura, secretario de Felipe II, al que Góngora quiso lisonjear al comienzo de su carrera cortesana (93)<sup>24</sup>. Es un soneto lleno de sutilidades y admirado por todos los críticos por su bella factura. En él la hipérbole viene amortiguada por la inclusión de una transformación anterior: el personaje es convertido en su árbol homónimo, la morera. Este es un procedimiento habitual en la época al que Góngora era especialmente aficionado, pues lo usa también en la alabanza al Conde de Salinas: “Del león, que en la Silva apenas cabe” (154), y en su vertiente negativa, aparece de manera transgresora para equiparar a los nobles con los fenómenos meteorológicos homónimos poniendo de manifiesto la variabilidad y caprichosidad del carácter de los poderosos, como el del tiempo: “No encuentra al de Buendía en todo el año; / al de Chinchón sí, ahora, y el invierno, / al de Niebla, al de Nieva, al de Lodosa” (143). En el caso del soneto dedicado a Mora la transformación paronomásica está usada para alabar, y la hipérbole se establece en la comparación de la humilde morera que sobresale por encima de las altas palmas. Sin embargo, el poeta juega a la hipérbole inversa cuando se trata de mostrarse a sí mismo: se compara con un gusano, un pajarillo y un peregrino. Si hemos visto que la hipérbole corre el riesgo de borrar el rostro tanto del que alaba como el del alabado, Góngora se cura en salud, con una irónica humillación de sí mismo. Estas figuraciones, que son tres, frente a la única del alabado, ponen de manifiesto la grandeza paradójica del poeta, pues la fama del alabado va a depender del poeta, de su pericia técnica, y de hecho Cristóbal de Mora ya no nos dice nada, es una nota a pie de página de este hermoso soneto de Góngora.

No me detendré ahora en toda la serie de poemas a los marqueses de Ayamonte que, como demostró Dámaso Alonso, procuraron un generoso estipendio al poeta<sup>25</sup>, sino que pondré de manifiesto el lado inverso: los sonetos de denigración de la corte en que se utilizan habitualmente hipérbolones escatológicas. Para que se vea que Bajtín no estaba en lo cierto cuando decía que la poesía no servía como medio de análisis social, y no constituía un entramado de voces en polifonía, en Góngora encontramos ejemplos claros de carnavalización de la realidad. En “Ensíllenme el asno rucio” (58), que es parodia de un romance de Lope, se lee: “hombres que se proveen ellos, / sin que los provean reyes”, dando lugar al equívoco escatológico. Esta escatología, que aparece también en los sonetos que hablan de los ríos de la Corte (Manzanares y Esgueva), tiene una parte moral en los sonetos funerales. Así en el poema al sepulcro de la duquesa de Lerma (134), todo un *memento mori*, se llega a calificar de “gusano” a los restos de la duquesa. Otras veces lo que se pone de manifiesto, con la hipérbole, es la fealdad e incomodidad de la corte, que el soneto 69 se expresa a través de una enumeración caótica, fuera de toda consideración moral y poniendo sólo de manifiesto la abrumadora impertinencia de la corte con respecto a un individuo que busca simplemente un mínimo de bienestar. En este sentido va también la denuncia hiperbólica de la hiperbólica construcción de edificios en Madrid (220) que se va a convertir en un Nilo de casas. Este soneto toma la forma del epitafio, en el que la voz que habla es la de un muerto, la de un ausente, alguien borrado en el tráfigo de la corte; y en el 199 que es contemporáneo de “Mal

<sup>23</sup> Jammes, *La obra poética...*, págs. 221-222.

<sup>24</sup> Véase mi artículo: “¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?”, en *Revista de Literatura*, LXV, 129 (2003), págs. 31-58.

<sup>25</sup> “Entre Góngora y el Marqués de Ayamonte: poesía y economía”, en *Obras Completas*, tomo VI, págs. 153-170.

haya el que en señores idolatra” (y refleja la misma situación de espera de las monturas), el poeta aparece tan sumamente borrado, que está comido de chinches y de mulas. En esta ocasión es la voz de un despedazado, alguien cuya identidad se ha roto ante las inconveniencias. La hipérbole trabaja así, como vemos, en aras de afirmar la desaparición de toda realidad y de borrar la identidad de quien se atreve a hablar a través de ella. Es lo que ocurre en este mismo soneto con el tremendo verso “corte envainada en una villa”, que pone de manifiesto, con una hipérbole negativa, la estructura misma del discurso hiperbólico que se quiere ejercer desde el poder, es decir: llamar “Corte” lo que en realidad es “villa”. Con ello, no obstante, se logra salvar la figura del hablante que existe entonces en cuanto conciencia crítica del lenguaje, en cuanto observador capaz de desarmar, con sus mismas armas (y concuerda con ella la imagen de la vaina), el carácter hiperbólico del discurso oficial. Esta conciencia crítica frente al lenguaje del poder es lo que hace que Góngora se separe del mero oficio de alabar y vituperar, y sea un maestro en el manejo de todo tipo de discursos para sus fines artísticos. La muestra de que Góngora no se paraba ante nada a la hora de ejercer su derecho a destruir todo discurso oficial lo tenemos en el soneto feroz (254) “Despidióse el francés con grasa buena”, en el que se llega a decir de la reina: “la ya engastada Margarita en plomo”. Tal absoluta falta de respeto muestra que para Góngora el poder y sus figuras discursivas no eran sino un material más para montar su tinglado de palabras, su poesía absoluta. El experimento es lo que cuenta, y el motivo es indiferente: puede ser tanto un hecho heroico como escatológico, puede tratarse de un rey como un truhán. Esta indiferencia con respecto a lo poetizado, que sirve como mera excusa, y por tanto borra el sentido de la alabanza misma, se ve en la falta de piedad y la mínima consideración para con la muerte de un enano (277) de quien se dice “que un gusano tan sin pena / se lo tragó, que al enano / le sobra más del gusano / que a Jonás de la ballena”.

Así, pues, la hipérbole tal y como la usa Góngora constituye una denuncia del carácter hiperbólico de la realidad y los discursos cortesanos, y recuérdese que la corte española del siglo XVII se caracteriza por ser la más pomposa y pretenciosa de las cortes europeas de la época. La hipérbole de Góngora sobre la propia hipérbole de la realidad representada por el poder desenmascara a ésta como realidad puramente formal, que no tiene un sustento debajo, es decir, muestra el abismo profundo que existe entre la imagen que el poder proyecta de sí y la vivencia real y cotidiana de la época. De esta manera, la hipérbole que vimos que era una marca de género (el de la alabanza) se convierte paradójicamente en una técnica realista de representación de una realidad hinchada por un discurso ya hiperbólico de por sí. La asfixia que sufre la realidad al pasar por el prisma engrandecedor del discurso del poder es la misma a la que asiste el lector cuando ese discurso ya engrandecido es convertido en hipertrófico en la expresión poética. Tal cosa ocurre en el soneto 319, escrito para pedir a la virgen de Atocha el restablecimiento de la salud de Felipe III. En él se dedican los dos cuartetos y parte del primer terceto a describir los cirios que se ofrecen, trayendo a colación toda su historia de producción, que incluye hasta el polen que las abejas recogieron para fabricar la cera. Tal desproporción en la descripción de un elemento accesorio de la acción votiva pone de nuevo de manifiesto el desplazamiento de la realidad hacia una esfera puramente formal que engrandece ilusoriamente los referentes. De esta manera el poder queda representado como lo hiperbólico que no se reconoce como tal, es decir, la exageración estilizada y engañosa de la realidad, que desplaza una representación que podría ser más fiel. La hipérbole es la figura homóloga del poder y de la poesía que engendra, la forma que adquiere la desproporción entre la expresión y lo expresado. La falta de humanidad de que habla

Adorno a propósito de Valéry se puede extrapolar a la estética de la hipérbole tal y como se ha presentado hasta ahora<sup>26</sup>. Lo inhumano sería aquí la expresión fría, y calculadamente lingüística, de los medios con los que el poder, desde una posición también inhumana, intenta someter al individuo a través del engaño de la representación.

De esta manera, desembocamos en una consideración de *Las Soledades* y del *Polifemo*, tomando como elementos de análisis la pérdida de la inocencia como motivo y la hipérbole como forma figurativa. Ya hemos visto que las canciones heroicas, sobre todo la dedicada a la toma de Larache, son una mesa de pruebas para el estilo que Góngora va a poner en funcionamiento en los poemas mayores. Éstos son, por una parte, poemas hiperbólicos; en ellos se ha descoyuntado por completo la relación significante-significado y se ha abierto una brecha, escandalosa para sus contemporáneos, entre la representación y lo representado<sup>27</sup>; y por otra parte, son poemas, sobre todo las *Soledades*, que se presentan como expresión de la utopía, de una vuelta al contacto con lo natural y la inocencia, cuya pérdida hemos visto escenificada antes. Por paradójico que parezca las *Soledades* constituyen un serio intento poético de recuperar una inocencia para la lengua y la visión del mundo<sup>28</sup>. Que tal cosa se haga utilizando como medio el mismo tipo de discurso exagerado que imponía una vertiente del poder cortesano, y en el que Góngora se había estado entrenando, es lo que desata la polémica feroz que siguió a la aparición de estos poemas, y la sensación de incomodidad que suponemos asaltaba a los lectores contemporáneos<sup>29</sup>.

En primer lugar, se acusa a la obra de Góngora de romper con el fin específico de la poesía, que entonces se entendía, según la dicotomía horaciana, como “aprovechar deleitando”. El aprovechamiento o fin docente de la poesía es claramente un fin social, del cual el deleite sería sólo un medio. Pero si el discurso se oscurece conscientemente, si el acceso a la referencialidad se ve impedido por la opacidad del lenguaje, la poesía pierde esa capacidad aleccionadora. De esta manera la poesía escapa al control del poder ya que, hable mal o bien de él, habla en otro idioma (cosa de la que también se acusó a Góngora), es radical en su lingüisticidad y no se puede medir con ningún otro discurso. De esta manera, Góngora

---

<sup>26</sup> “Desviaciones de Valéry”, en *Notas sobre literatura*, págs. 154-193, en especial a partir de la pág. 181.

<sup>27</sup> Sobre la crisis de la representación en Góngora véase la siguiente cita de María Cristina Quintero, *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, pág. 38: “El insistente uso por parte del poeta de la catacrexis o metáforas violentas es un ejemplo extremo de la dramatización de la diferencia. En la poesía de Góngora, la separación entre objetos se convierte en un problema que debe ser resuelto porque la realidad no puede ser representada de manera adecuada. A través de la ostentación de la metáfora, el lenguaje poético deja de representar simplemente una comparación y más bien dramatiza el procedimiento de representación y la complejidad de la realidad. Foucault ha narrado lo que él ve como el cambio de episteme que tuvo lugar en el siglo XVII cuando la episteme del Renacimiento, basada en la semejanza o imitación, se vio reemplazada por la episteme de la representación, esto es, la reproducción consciente de la manera de percibir la realidad. La representación era de hecho una de las principales preocupaciones del Barroco, y las técnicas del lenguaje gongorino reflejan esta polémica. Vemos la confrontación entre el lenguaje y la representación del mundo. Porque la realidad no puede ser representada adecuadamente, el lenguaje toma el lugar de la representación. El culto de Góngora a la dificultad desea implicar a su lector en la percepción de la realidad compleja y la imposibilidad de una representación sencilla” (traducción mía).

<sup>28</sup> Dámaso Alonso habla de la “Claridad y belleza de las *Soledades*” en un artículo así titulado en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978, tomo V, págs. 293-317.

<sup>29</sup> Sobre la polémica en torno a las *Soledades* y al *Polifemo* hay abundante bibliografía. Destacaré estos títulos: Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora: (selección de textos)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978; y Emilio Orozco Díaz, *En torno a las "Soledades" de Gongora: ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969.

logra crear su propio discurso aprovechando precisamente todo el material que le ofrecían los discursos contemporáneos, intensificándolos. Es lo que ocurre con toda la tradición de la poesía hermética, que toma a Góngora como su iniciador en la modernidad. Se puede entender la poesía hermética como aquella que niega el poder por medio del establecimiento de un lenguaje absolutamente autónomo. Adorno, en su defensa de este tipo de poesía, nos dice que la emancipación de la forma tiene su carácter de contenido en el hecho de que rechaza cualquier atenuación del carácter extraño de las imágenes y sólo así es capaz de incorporar ese carácter, de tal modo que lo determina en su mismo carácter de extrañeza. Las obras herméticas llevan a cabo “una crítica más radical de lo existente que las que, por causa de una clara crítica social, emplean la conciliación en la forma y reconocen así tácitamente el tejemaneje de la comunicación floreciente por doquier”<sup>30</sup>. También Fredric Jameson habla de la poesía hermética como respuesta a una sociedad acostumbrada a la lectura rápida del periódico y la publicidad. Ante ello se impone la necesidad de reificar el lenguaje<sup>31</sup>. El mismo Jameson llama también la atención sobre el carácter de fabricación y de materialidad que tiene la poesía hermética y que pone al descubierto el ser de los objetos como producto. La sociedad exige que los bienes de consumo oculten su propio ser productos, es decir las huellas de que se ha ejercido un trabajo en él, para que el usuario pueda olvidar las estructuras y jerarquías que hacen posible que él tenga ese producto<sup>32</sup>. Para que una obra tranquilice y sea asumida como un bien de consumo debe borrar las marcas de su producción. Por eso la poesía de Góngora es escandalosa y es un paradigma para el siglo XX en el momento en que, frente a Lope, que hace una poesía fácil de consumo inmediato, él extraña la forma para poner de manifiesto el trabajo que se ha ejercido sobre la lengua y, con él, saca a la luz toda la estructura social que está debajo de la posibilidad de hacer tal obra. El estilo de Góngora sería, pues, un capricho, una fanfarronada que sólo se puede permitir alguien que tenga mucho tiempo para leer, escribir, pensar y no esté sometido a ningún trabajo ni a ninguna presión social, ni oficio establecido y práctico.

Por otra parte, las *Soledades* alteran el código estilístico de la época, el decoro literario que tenía implicaciones sociales. Se trata, en definitiva, de una subversión de las jerarquías, ya que se usa el lenguaje elevado, propio de héroes trágicos o épicos (Reyes, grandes señores) para tratar un tema bucólico cuyos personajes son pastores y gentes rústicas. Modelizan poéticamente un atentado contra los códigos sociales. Nótese, además, que la hipérbole, aprendida en los poemas cortesanos, se ha liberado aquí de todo fin práctico y de toda carga

---

<sup>30</sup> *Teoría estética*, págs. 193-194.

<sup>31</sup> Fredric Jameson, *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, 1971, pág. 24: “La moda de la lectura rápida y el habitual vistazo por encima consciente o inconsciente a los periódicos y eslóganes de publicidad, nos hacen entender las razones sociales profundas para la tozuda insistencia de la poesía moderna en la materialidad y densidad del lenguaje, en palabras sentidas no como transparencia sino más bien como cosas en sí mismas” (Traducción mía).

<sup>32</sup> *Marxism and Form*, págs. 407-409: “Este es, en efecto, el verdadero sentido del bien de consumo como forma, borrar los signos de trabajo en el producto con el fin de hacernos más fácil el olvido de la estructura de clases que constituye su marco organizativo. Sería, de hecho, sorprendente si tal ocultación del trabajo no dejara su marca en la producción artística también, tanto en la forma como en el contenido, como Adorno nos muestra (...). Cuando nos volvemos ahora desde la cultura popular a los más sofisticados artefactos de la literatura oficial, encontramos que el hecho de la elaboración artística añade una nueva complejidad a la estructura de la obra sin alterar esencialmente el modelo que hemos dado. En particular, el arte-literatura puede decirse que reconoce el valor completo de su propia creación dentro del proceso, de manera que la forma interior de las obras literarias, al menos en los tiempos modernos, se puede decir que tiene como sus temas o bien la producción como tal o bien la producción literaria también – siendo ambas en cualquier caso distintas del contenido ostensible o manifiesto de la obra” (Traducción mía).

interpretativa y representativa de un estatus y de un género. Ahora es una figura que se usa de modo gratuito, sin justificación ninguna. La distancia que establece con la verdad no tiene más sentido que ponerse en evidencia ante sí misma, sin buscar esta vez una complicidad con el receptor y el público. Este escándalo de la hipérbole gratuita, y la sensación de incomodidad que se produce al haber introducido el lenguaje hiperbólico cortesano en un universo discursivo que se había librado de él, vuelven a mostrar la radicalidad existencial del mal cortesano que rompe la mirada natural e inocente, que veíamos en “Mal haya el que en señores idolatra”, y que alcanza aquí su máxima expresión.

Por último, la hazaña de las *Soledades* puede tener, si se quiere, una lectura en clave imperialista. Si uno de los fines que pretendía el poema era hacer el español similar al latín de la época augusta, eso supone equiparar el imperio español con el romano y al Rey con el Emperador. Góngora mismo lo confiesa en la carta de respuesta a las primeras acusaciones que le llegan: “siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina” (Epistolario, ed. Carreira, II, 297). Y en efecto, en una de las respuestas que se le da a esto se relaciona la afirmación de Góngora con la idea de imperio: “Y si vuesa merced es autor desta grandeza ha de ser o por haberla extendido tanto como ella, o por haberla dado igual perfección. La extensión parece que tiene mayores fundamentos; porque como la que tuvo la latina procedió de la extensión de su imperio... y desta misma extensión del imperio español procedió la de su lengua, sin debérsele a vuesa merced, de que no puede dudarse; y así viene a estar el engaño en atribuirse vuesa merced la perfección que le debemos” (Carreira, II, 488).

Resulta así que la poesía novedosa que propone Góngora, radical en su lingüisticidad, puede ser leída en varias claves, lo que indica que la forma siempre libra a la poesía de todo cierre interpretativo a favor o en contra del poder establecido. La poesía se sitúa como forma discursiva en un espacio que está más allá del control del poder y desde el que puede manipular, con distintos resultados e intenciones, el discurso en que el propio poder se sustenta. Góngora logra esta libertad (que le otorga la forma) a través de un aprendizaje que pasa por asumir el discurso hiperbólico del poder y hacerse consciente a la vez de una pérdida irreparable del individuo como ser autónomo en su tiempo. El retorcimiento aparente de su expresión es la vía necesaria para llegar a alcanzar un lenguaje propio en medio de las distorsiones discursivas a que está sometido como individuo social. Góngora se establece como individuo alterando todas sus relaciones con el poder literario y así se convierte en modelo de la poesía del siglo XX. Se podría considerar en realidad como el primer estilista de la historia de la literatura, pues según Jameson la noción de estilo es un invento de la literatura burguesa para sustituir a la noción clásica de retórica, en tanto que aquél constituye la expresión de la individualidad, lo que conocemos propiamente como estilo. Se puede decir, efectivamente, que Góngora es el primer autor que tiene estilo propio, en el sentido moderno, en nuestra literatura, el primer individualista literario<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> *Marxism and Form*, págs. 333-334: “Sin embargo, en realidad, lo que llamamos estilo es un fenómeno relativamente reciente y surge juntamente con el mundo mismo de la clase media. Se puede considerar como una consecuencia del abandono del sistema clásico de educación que estaba construido en torno a los textos latinos y griegos; pues el estilo es esencialmente lo que en la cultura moderna de clase media sustituye a la retórica del periodo clásico. Las dos categorías pueden ser distinguidas de la manera más útil a través del valor y papel que asignan a la personalidad individual: porque la retórica es en este sentido el conjunto de técnicas a través de las cuales un escritor u orador puede alcanzar expresividad o estilo elevado, concebido como un estándar de clase relativamente fijo, como una institución en que los más diversos temperamentos son capaces de participar. Estilo, por otro lado, es el elemento mismo de la individualidad misma, el modo a

Góngora sería, según esto, el primer autor que usa la retórica para desbordarla y crear su discurso original y particular, cuando nadie buscaba tal tipo de originalidad.

Para acabar, examinaré tres poemas que tratan claramente de vivencias personales desde presupuestos formales contrastantes. El primero es el soneto 375 dedicado a las muertes de Rodrigo Calderón, el Conde de Villamediana y el Conde de Lemos, escrito después de la época de las *Soledades*. En él la forma rica y altisonante adquirida en la creación de los poemas mayores presenta la novedad de que se usa no para expresar una realidad utópica, sino una experiencia de desasistencia absolutamente personal, con lo que abre la posibilidad de llevar más allá el lenguaje de las *Soledades* con el fin de darle como contenido, no ya representaciones de la naturaleza y una visión del mundo, sino del espacio más privado de las preocupaciones personales, con lo que la distancia entre expresión y contenido se haría realmente hiperbólica. Esta forma de abordar un tema personal contrasta con la estrategia usada en otro soneto contemporáneo al momento de escritura de las *Soledades*. Su contenido responde a una decepción personal, que es la marcha al extranjero del Conde de Lemos y del Duque de Feria sin contar con Góngora para su séquito (234). En este soneto los recursos expresivos son sobrios pero eficaces. Como no se trata de situar un ideal, como en las *Soledades*, sino de reaccionar ante un hecho concreto, no se aprecia hipérbole sino que se usa precisamente la ironía, que veíamos que era la otra cara de la hipérbole. En primer lugar se descoloca la acentuación de “Napóles” y de “Francia” como un signo de que el hablante no se preocupa en absoluto por tales lugares: ignorar la palabra que los nombra es ignorarlos a ellos mismos. Además, el desplazamiento de “Napóles” le hace rimar con “caracoles” para producir el efecto burlesco. A partir de entonces la ironía es constante. El verso “como sobran tan doctos españoles” tiene una relación directa con la crítica a la censura inquisitorial que viene a continuación: ¿cómo van a ser doctos los españoles si la mayoría de los libros están expurgados? El recurso final a la salvación queda un poco frío, y como una salida despechada, también cargada de ironía. Así, pues, cuando Góngora se siente herido en su honor no utiliza la hipérbole sino la ironía, y no retuerce la expresión, simplemente niega el contenido con la ironía. Del mismo tipo, pero esta vez sin acudir tanto a la ironía como a un humorismo sutil (que constituye un refinamiento del humor más grueso de su primera etapa), es el soneto dirigido al Conde Duque de Olivares (391) hacia el final de su producción. Aquí, con un lenguaje muy sencillo dirige al poderoso una súplica muy real, que pone de manifiesto la confesión desnuda de una situación desesperada. La gracia del soneto estriba en que Góngora logra rehuir la nota patética por medio del equívoco y el juego de palabras entre estar en capilla como el reo (de hambre) y estar en capilla como capellán de la corte. El equívoco que le había sido tan productivo en la poesía de alabanza cortesana funciona aquí como una manera de halagar al lector y al destinatario para que no se enfrente directamente a la confesión de la miseria. Se trata de una estrategia para esquivar la contemplación directa de la mueca de la desesperación. Aquí no sabemos si hay hipérbole, pero está claro que no hay ironía, y Góngora acaba identificando al poema con su propia expresión: “los números, señor, de este soneto / lenguas sean, y lágrimas no en vano”, y es que sus poemas han sido sus diferentes rostros, su expresión como individuo que se queja, suplica o sueña.

---

través del cual la conciencia individual busca distinguirse a sí misma, afirmar su incomparable originalidad. Su expresión última es, por tanto, el acento en la singularidad fisiológica del cuerpo y de la sensación corporal que ya hemos visto puesta en práctica como una categoría formal en la poesía moderna” (Traducción mía).

En conclusión, observamos que el concepto de forma, que escapa él mismo a una definición cerrada, permite a la poesía situarse en el enclave de todos los discursos sociales de un determinado momento histórico y superarlos a la vez. Góngora es un buen ejemplo de cómo la poesía, entendida como forma expresiva puede alcanzar su identidad como discurso social no sólo por tratarse de la expresión de un individuo irrepetible (como entenderá el Romanticismo y el Modernismo) sino también por el hecho irrepetible de encontrarse a la escucha de los distintos discursos sociales que intentan desde arriba imponer al individuo lo que debe ser. En esa toma de conciencia que desenmascara las formas sociales buscará el poeta salirse hacia lo otro que quiere ser y expresarlo allí donde no llegan los demás discursos establecidos.