

EL SONIDO DE LAS ALTAS RUEDAS (APOSTILLA ULTRAMARINA)

David Huerta Bravo

Ciudad de México

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Góngora.
Métrica.
Estilística.

Comentario prosódico de las estancias gongorinas “Donde las altas ruedas”

ABSTRACT

KEYWORDS

Góngora.
Prosody.
Stylistics.

Prosodic analysis of Góngora's stanzas “Donde las altas ruedas”

Donde las altas ruedas
con silencio se mueven,
y a gemir no se atreven
las verdes sonoras alamedas,
por no hacer rüido 5
al Betis, que entre juncias va dormido;
sobre un peñasco roto,
al tronco recostado
de un fresno levantado,
que escogió entre los árboles del soto 10
porque su sombra es flores,
su dulce fruto dulces ruiseñores,
Coridón se quejaba
de la ausencia importuna
al rayo de la Luna, 15
que al perezoso río le hurtaba,
mientras que él no lo siente,
espejos claros de cristal luciente.
“Injusto Amor —decía—,
pues permites que muera 20
en extraña ribera
(que por extraña tengo ya la mía),
válganme contra ausencia
esperanzas armadas de paciencia”.

(Luis de Góngora, ¿1597?)

COMENTARIO

El metro de esta canción se conoce como “canción alirada”. A los cinco versos de la estrofa que Garcilaso le tomó a la poesía italiana para la quinta y última de sus canciones (“Si de mi baja lira”), esta forma de raíz petrarquesca añade un verso y modifica el esquema

de las rimas: este es en la lira garcilasiana *aBabB*; en la canción gongorina, *abbAcC* (las letras minúsculas indican los heptasílabos; las mayúsculas, los endecasílabos).

Hay en la canción tres rimas y por lo tanto mayores posibilidades de juego melódico, lo que le permite a don Luis poner de manifiesto, como siempre, su extraordinario oído, en especial en los pareados de fin de estrofa, en donde pueden leerse y escucharse los mejores versos de la composición; este, por ejemplo (v. 6), de plena heterotonía: “al Betis que entre juncias va dormido”, quizás el más brillante, el más musical, en un poema en donde priman, como temas, la reticencia y el silencio. Así como el sistema metafórico, la versificación de Góngora es un territorio que está por estudiarse con detenimiento. Las composiciones breves son un campo singularmente fértil para esas investigaciones y esconden, acaso, algunos secretos cardinales del taller íntimo de don Luis.

Esas ruedas de la canción gongorina “con silencio se mueven” (v. 2). El silencio está presente en los primeros doce versos y establece un contraste con los delicados sonidos de los versos 12 y 13: el canto de los ruiseñores y la queja de Coridón, pronunciada *sotto voce*.

Los 24 versos del poema ($6 \times 4 = 24$) están claramente separados en dos partes. La primera concluye en la mitad exacta (v. 12), después de una tirada de versos que retrasan la aparición del personaje —mejor aún: de su nombre— y de la situación en que se encuentra: solamente después de esos doce versos, conocemos el nombre del protagonista, “Coridón”, de linaje virgiliano, utilizado por André Gide en uno de sus libros: *Corydon* (1947). Los doce versos constituyen una anteposición de los complementos con frases incidentales intercaladas, todo lo cual dibuja el “retraso” en la presentación de los dos ejes líricos principales: el personaje, su pena amorosa (la “ausencia importuna” del v. 14). La voluntad del personaje, antes del v. 13, está en el verbo del décimo verso (“escogió”); dos versos antes (v. 8), hay un atisbo, como una especie de silueta, de su postura física: está “al tronco recostado”.

Dos prosopopeyas aparecen en los primeros seis versos: el gemir suave o acallado de las “alamedas sonoras”, el Betis dormido, pero no inmóvil, pues “va entre juncias”.

Hay un microsistema de cuatro miembros, como los estudiados magistralmente por Dámaso Alonso, en los versos 11-12:

...porque su sombra es flores,
su dulce fruto dulces ruiseñores.

Los miembros del sistema son estos: sombra-flores (v. 11) // fruto-ruiseñores (v. 12). A la sombra corresponde el fruto del verso siguiente y a las flores, los ruiseñores; son los rasgos materiales o sensibles propios del árbol, y cada uno de ellos está singularizado, en el caso de este fresno, por las flores, que se identifican con la sombra (García de Salcedo Coronel: “...el suelo que cubría con su sombra estaba florido”), y por los pájaros, que son un fruto múltiple escondido entre el follaje. Todo ello está puesto de resalto por la rima rica del pareado (vv. 11-12).

Coridón ha *escogido* ese lugar, con el tronco firme del fresno para descansar de su pena, de su pesadumbre, en él; y además porque su sombra es florida y en medio de los follajes cantan los ruiseñores, como si fuesen frutos musicales. El lugar ameno le da a Coridón un refugio (“bienaventurado albergue”) donde se siente

seguro por la solidez del árbol, la hermosa sombra que este le ofrece, la frescura y el tenue piar de las aves que se posan en las ramas. Sin embargo, la descripción del lugar está presidida por una frase violenta: Coridón se ha tendido “sobre un peñasco roto”: el quebranto indicado por el adjetivo (“roto”) busca consuelo en el lugar (“soto”) elegido por el desconsolado. El contraste y su significación están recogidos impecablemente en la rima: es una rima semántica de opuestos.

La canción podría ser llamada un “nocturno” por lo que ocurre en la tercera estancia: la escena fluvial, con la luz lunar y sus juegos reverberantes en el agua del río dormido, destellos que Coridón ignora; eso pasa “mientras que él no lo siente”. La lentitud con la que fluyen las aguas del río está ilustrada por otra prosopopeya: “perezoso río”.

Las rimas de los pareados de los vv. 17-18 forman un juego de palabras: “lo siente”//“luciente” (17-18). Las rimas de los vv. 23-24 “ausencia”//“paciencia” recuerdan los ovillejos cervantinos del capítulo XXVII de la Primera parte del *Quijote*. Esta rima de dos sustantivos con una densa carga moral y psicológica tiene un aire sentencioso, gnómico, de una especie de proverbio virtual que parece como si estuviera allí encerrado; un aire, aun, de moraleja o de consejo para los enamorados que se encuentren, acaso, *desdeñados, sobre ausentes*: “Contra la ausencia, esperanza y paciencia”, digamos, con todo y su ritmo de seguidilla.

El verso 18 y el verso 24 comienzan con palabras cuyo principio es el mismo: “espejos”, “esperanzas”. Puesto que las esperanzas de Coridón tienen una relación directa con la palabra “paciencia”, es posible evocar aquí, en particular para un lector latinoamericano, el poema fundador de la literatura cubana: *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa (1608).

Llama la atención la repetición de palabras dentro de un mismo verso y en versos contiguos: “dulce” y dulce[s]” (v. 12); “extraña” en los versos 21 y 22 para calificar la “ribera mía”, que en el predicamento de su ánimo Coridón ya no reconoce como suya debido a la “ausencia” que padece. Góngora era un “señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra”, como llama Borges a Leopoldo Lugones: por eso mismo, aunque suene paradójico, no rehuía utilizar la misma voz cuando era esa la que le hacía falta y ninguna otra, y aquí tenemos dos ejemplos.

Hay que aspirar la *h*, o por lo menos marcar el hiato, en los versos 5 (“por no hacer”) y 16 (“le hurtaba”). En el verso 5 la diéresis vuelve trisílabo un vocablo normalmente bisílabo (“rüido”).

El “que muera” del verso 20 es uno de los extremos retóricos del amor sufriente.