

**El derecho a no escoger:
lector y amada en el soneto
«Dejad que a voces diga el bien que pierdo»**

David Gareth Walters
Universidad de Exeter

Dejad que a voces diga el bien que pierdo,
si con mi llanto a lástima os provoco;
y permitidme hacer cosas de loco:
que parezco muy mal amante y cuerdo.

La red que rompo y la prisión que muerdo 5
y el tirano rigor que adoro y toco,
para mostrar mi pena son muy poco,
si por mi mal de lo que fui me acuerdo.

Óiganme todos: consentid siquiera 10
que, harto de esperar y de quejarme,
pues sin premio viví, sin juicio muera.

De gritar solamente quiero hartarme.
Sepa de mí, a lo menos, esta fiera
que he podido morir y no mudarme¹.

Este soneto apareció por primera vez en la segunda y complementaria edición de la poesía de Quevedo, *Las tres Musas últimas castellanas*, editada por su sobrino Pedro Aldrete, en 1670. De haber figurado, como la mayor parte de sus versos, en la primera edición, *El Parnaso español*, es muy probable que hubiera provocado una apostilla por parte del editor, José González de Salas, humanista y amigo del poeta. En un *idilio* que pertenece a la serie de poemas dedicados a Lisi leemos los siguientes versos:

¹ Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 360, p. 380.

Nunca he podido, Lisi hermosa y dura,
después de verte, hartarme
de padecer dolor por tu hermosura².

De *hartarme* (v. 12) González de Salas escribe: «Esta voz tiene aquí grande expresión del afecto». ¡Cuánto más motivo tuviera para afirmarlo del soneto con su repetición! Pero si González de Salas no tuvo ocasión para recalcar el efecto de la palabra, Dámaso Alonso sirve de suplente cuando lo cita como un rasgo distintivo de la poética quevedesca:

Así, de vez en cuando, contra la costumbre de su tiempo, una expresión de la lengua no poética penetra, desgarrando, en el estilo de Quevedo, y ese desgarrón es quevedesco en grado sumo³.

Aunque Garcilaso ya había utilizado esta palabra en su *Canción segunda* todavía no se había aclimatado a la lengua poética un siglo más tarde. Así constituye un ejemplo del «desgarrón afectivo» que es un sello de su arte: «echa mano de ese verbo para expresar el gesto desmesurado, el desenfreno de su razón».

Pero un solo detalle léxico apenas puede llegar a ser la causa del impacto de un poema; a lo sumo lo consideraríamos un síntoma. De hecho su aparición en la *Canción* de Garcilaso no hace sino rizar la superficie. De igual manera la energía del soneto quevedesco se genera por otras vías. Sin embargo, empecemos por las palabras, siguiendo la práctica de lo que comúnmente se designa análisis más bien que lectura, aunque por el momento me convienen las limitaciones que implica este acercamiento conscientemente analítico.

El segundo cuarteto contiene verbos que poseen una asociación fuertemente física: *rompo*, *muerdo*, *toco* (vv. 5 y 6). Lo que los hace más sorprendentes son los sustantivos a los cuales se adjuntan. A pesar de su calidad concreta y aparentemente específica, *red* y *prisión* (v. 5) son metáforas lexicalizadas. Forman parte del repertorio de imágenes petrarquistas sobre el sufrimiento amoroso. Si en otros lugares Quevedo, igual que otros poetas renacentistas y barrocos, busca la novedad variando las imágenes, aquí lo que hace es cercarlas con sorprendentes formulaciones verbales, convirtiéndolas en objetos de una actividad violenta al parecer incompatible con el decoro petrarquista.

Pero al describirlo así el efecto se reduce a lo que hemos vislumbrado con los comentarios acerca del verbo *hartar* —o sea, se reduce a la elección semántica y por tanto no haríamos más que considerarlo como un proceso de intensificación: los verbos co-

² Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 509, p. 537.

³ Alonso, 1957, p. 545.

munican con mayor urgencia el resultado del amor pero es el amor no correspondido de siempre. De esta forma el soneto estaría destinado a la categoría de composición del Renacimiento tardío cuya razón de ser es esencialmente decorativa: vestir en ropa estridente la ideología amorosa del petrarquismo, la cual se centra en el dolor del amante frustrado.

Hay dos razones para rechazar tal conclusión. Una es propia de este soneto; la otra de aplicación metodológica general. Ésta se relaciona con la cruda división en forma y materia. Tal distinción tiene su utilidad para el análisis literario en cuanto procedimiento pedagógico, sobre todo para la *explication de texte* tan querida por los profesores de francés. Pero otra cosa es suponer que es así —y sólo así— como funciona el proceso creativo: el escritor tiene una idea o una experiencia que se convierte al lenguaje de la forma literaria. Que una definición tan neta sea inaplicable para la poesía del Renacimiento queda fácilmente demostrado por la práctica de la imitación, según la cual no es la idea la que genera las palabras, sino las palabras las que generan la idea.

En el caso del soneto de Quevedo la vehemencia de las expresiones ya citadas responde menos a la necesidad de intensificar lo trillado que a los dictados del contexto en que figuran. El poeta observa que por muy sorprendentes y violentas que sean tales imágenes son muy poco para demostrar su pena si se acuerda de lo que fue en otro tiempo. Esto, podemos suponer, sería en una época anterior al amor cuando (para adherirnos a las metáforas del segundo cuarteto) estaba libre. Además el «bien perdido» del primer verso podría interpretarse como una alusión al período de su vida en el que era inmune a los efectos graves del amor. Pero mirado otra vez ¿está definido de forma tan clara? ¿A qué se refiere el bien perdido? Si pensamos en la palabra *bien* en sí misma entonces es legítimo concebirla como sinónimo de amor. En un estudio fundamental sobre el lenguaje de la poesía cancioneril, Keith Whinnom observó que muchas palabras superficialmente inocentes poseían un valor eufemístico, así que una palabra como *bien* podía significar el acto sexual⁴. Lo que no está en duda es que en la época en que Quevedo escribía el término había adquirido una incuestionable resonancia amorosa.

Estamos por consiguiente frente a un doble significado, el uno ético, el otro erótico, lo que permitiría formular la siguiente pregunta complementaria: ¿a qué se refiere el concepto de pérdida? ¿A algo (es decir la razón) que el poeta ya no posee o algo que le falta, algo que nunca poseyó (el amor)? El soneto, pues, es desordenado y, contrario a lo que se suele creer de los supuestos beneficios de los análisis detallados, cuanto más lo miramos tanto más

⁴ Whinnom, 1981, pp. 34-46.

desordenado se vuelve. Pero en cierto modo me parece bastante sencillo. La presencia de tendencias opuestas –hacia lo moral y lo amoroso respectivamente– la podemos explicar al recordar el dicho de hacer de la necesidad virtud. Así se explica también la función del verbo *hartar*: no como la intensificación del sufrimiento reglamentario sino como el lazo entre la doble preocupación –los dos temas si se quiere– del poema. La súplica del amante es provocada por un amor frustrado, no por el amor en sí mismo. Es precisamente porque está harto de esperar y de quejarse por lo que contempla con nostalgia su libertad perdida. Evidentemente, de haber tenido éxito en su búsqueda amorosa no lamentaría la condición de amante. La dimensión moral así parece nada más que conveniencia, provocada por la exasperación y los sentimientos heridos y no por una preocupación por el estado de su alma⁵.

Ahora hace falta ir al grano: la fuente de la verdadera complejidad del soneto no radica en su tema sino en su destino. Dicho de otra manera, ¿a quién se dirige el poeta? El soneto contiene una abundancia de exhortaciones (*dejad, permitidme, óiganme, consentid, sepa*) de modo que su acento principal es dominado por el apóstrofe⁶. No es el tipo de apóstrofe que supone el uso de nombres de personas (la amada o un confidente) o de objetos (con frecuencia *ríos* en la poesía de Quevedo) pero no por eso hemos de considerarlo en términos de un llamamiento vago y general, una floritura retórica apropiada a lo que sobre la base de su imaginaria morbosa y léxico tosco podría designarse un soneto melodramático. De hecho la mayor parte del interés, o mejor de la dinámica, del poema proviene de la incertidumbre en torno a los verbos en imperativo. La ambigüedad brota de su función semántica: los tres (vv. 1, 3 y 9) suponen el acto de pedir permiso. Tal concepto sería apropiado para alguien que se dirige a la dama. En la tradición cortés, que sobrevive en el petrarquismo renacentista, al amante se le exigía ante todo discreción, es decir compostura, medida e, imprescindiblemente, silencio. Ahora bien, lo que el soneto que examinamos encarna más obviamente es lo contrario al papel normativo del poeta amoroso. El derecho a desahogarse que reclama inicialmente se transforma al final en un deseo de dar rienda suelta a los sentimientos ya que las palabras ceden ante los gritos.

Sería lógico pensar que un ruego de esta índole, enunciado en los verbos en imperativo, el cual busca licencia para la desobe-

⁵ Mas, 1957, p. 307, evidentemente no entiende la razón fundamental de tal argumento cuando observa escépticamente: «En somme, le seul amour authentique, pour Quevedo, c'est celui qui, par esprit de pénitence, renonce à tout amour même à l'amour qui se renonce. En vérité, c'est beaucoup renoncer, et acheter bien cher l'authenticité!».

⁶ Es sorprendente que Fernández Mosquera, 1999, pp. 234-43, no aluda a este soneto en la sección «Figuras de la alocución: *apostrophe*» de su reciente estudio.

diencia, estaría destinado a la amada. En efecto ¿a quién sino a ella podría estar dirigido? La única alternativa —a falta de otras pruebas— sería el mismo lector. La forma verbal —la segunda persona del plural— permite esta doble posibilidad ya que en el Siglo de Oro se empleaba como fórmula del tratamiento cortés. Pero aunque los poetas hagan uso de los lectores como un conveniente apóstrofe colectivo, en vez de los Fabios favorecidos como designación simbólica, no hay un buen motivo por el que el poeta en el soneto quevedesco debiera pedirles permiso a los lectores para expresar sus opiniones y sus sentimientos. Al contrario, sería más bien algo que esperaríamos de él. Además la petición del tercer verso parece expresamente diseñada para la dama, una petición singular a menos que la comprendamos estrechamente en términos de la relación cortés. Porque el amante, no sin cierta astucia, explota como justificación para lo que va a parecer un comportamiento indecoroso el lugar común según el cual el amor es una enfermedad, incluso una locura, y así ajeno a la razón. Para ser un buen amante por lo tanto necesita y busca el permiso para hacer *cosas de loco* (v. 3), ya que un cuerdo es verdaderamente un mal amante.

Parece poco pertinente que tal razonamiento, con su sabor de casuística, sea dirigido al lector. En efecto podemos suponer que el lector no exigiría permiso para que el amante diera un espectáculo: es algo que le entusiasmaría. Así la impresión inicial es que el destinatario es la dama. Esto en absoluto supone su presencia puesto que es muy probable que sea una petición a oídos sordos, o mejor, ausentes. Interpretándolo así estaríamos tentados a ver en el segundo verso más una súplica inútil de compasión a la amada que al poeta presentándose como un ejemplo digno de la piedad de sus prójimos.

Pero no es fácil aceptar esta impresión a lo largo del poema. En primer lugar el aspecto moral —por muy oportuno o hueco que parezca— nos predispone a buscar la exhortación al lector. Muchos son los sonetos en la tradición petrarquista en que se renuncia, o al menos se cuestiona, el amor, y que nos convidan como lectores a contemplar el destino del amante desventurado y a aprender de su dolor. Tales escarmientos figuran en otros poemas de Quevedo, señaladamente en un soneto a Lisi donde el poeta insta a los que quisieran imitarle a que hagan caso del camino errado que él ha seguido y que vuelvan sobre sus pasos:

Si por su mal me sigue ciego amante
(que nunca es sola suerte desdichada),
¡ay!, vuelva en sí y atrás: no dé pisada
donde la dio tan ciego caminante.

Ved cuán errado mi camino ha sido;
cuán solo y triste, y cuán desordenado,
que nunca así le anduvo pie perdido⁷.

Pero nuestra incertidumbre acerca del destinatario de la queja del poeta aumenta al llegar a los tercetos del soneto que analizamos. El verso 9 contiene una separación morfológica que puede indicar también una separación de destinatarios. La exhortación inicial (*Óiganme*, v. 9), semejante al grito de un pregonero, explícitamente invoca a todos los que puedan oírle o, más prosaicamente, al lector. Entonces hemos de decidir si la distinta forma gramatical que sigue —el verbo en imperativo— no es más que una variación del acercamiento al lector (y si es así es posible que nos sintamos tentados a cambiar nuestros pareceres sobre la identidad del destinatario del primer cuarteto) o si hay una distinción dramática: el lector exhortado a escuchar y la dama instada a permitir nada menos que la muerte del amante.

La complejidad deliciosa se complica aun más en el último terceto donde la función de la voz eclipsa otra vez la sustancia de las palabras. El último verso es, como sucede a menudo en los mejores sonetos, irónico: el amante muere pero no cambia porque su existencia como amante era una muerte viva. Se nos convida a maravillarnos del hecho de que no haya una diferencia entre la muerte metafórica y la muerte literal. Pero ahora el amante, por primera vez, se refiere a la causa de su sufrimiento: la *fiera* (v. 13) que es la dama cruel aunque no se dirige a ella directamente: la construcción *sepa de mí* (v. 13) recuerda la frase empleada para la petición a los lectores —los que oigan— en el verso 9. Así crecen más dudas respecto a los verdaderos imperativos de los versos 1, 3 y 9. Si estos, como parece, están destinados a la amada resulta que el poeta se dirige a ella de dos maneras distintas. Y si es así, ¿no es posible que también se dirija al lector tanto por la forma más directa (los verbos en imperativo) como por la indirecta (el subjuntivo en el verso 9)?

El método que he adoptado para llegar a esta pregunta revela la presión de la necesidad de escoger que la formación de crítico me lega. Pero es una dificultad artificial. No es el soneto quevedesco uno del tipo de los que son aparentemente ambiguos, sino un poema genuinamente complejo; dicho de otra manera, un poema que está contento con su ambigüedad. Otra característica del crítico bien entrenado es la exageración; así es muy fácil calificar los procedimientos de tal soneto como oscuros sin darnos cuenta de que en realidad lo que contiene es un exceso de iluminación —mediante ideas y estilo— y no la falta de ella. Pero —se objetará—

⁷ Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 478, p. 515, vv. 5-11.

tenemos que decidir. No puede ser que el poeta se dirija a dos objetos distintos a la vez, el uno específico ypreciado, el otro generalizado y desconocido, separado de él tanto por el espacio como por el tiempo ya que me incluye a mí, en cuanto escritor de este ensayo, y a vosotros, como lectores no sólo del poema quevedesco sino también de lo que yo escribo de él. ¿Cómo es posible confundirnos a nosotros, que somos muchos, con el único objeto poético del amor? Contestar a tal pregunta es fácil si cambiamos la pregunta cómo a por qué. Es que el poeta quiere disfrazar o neutralizar tanto la súplica a la amada como la petición al lector por medio de la incertidumbre. Podemos imaginar que él afirmará a la dama que está dirigiéndose al lector, mientras que puede hacerle creer al lector, a la espera (como siempre) de algo novedoso, que el soneto constituye un acercamiento atrevido a la amada, tan osado en la manera en que se dirige a ella como en las palabras que emplea, sea *hartar* o los verbos que expresan violencia.

Es posible que, como lectores acostumbrados a la solución de problemas, si no por nuestros propios esfuerzos con la ayuda de los expertos, rechacemos tal escenario. Se espera que el analista de poemas esté dotado con los poderes de solucionar adivinanzas. Pero tal operación es sólo válida con tal de que el poema tenga el carácter de adivinanza; de otra manera no es más que un ejercicio artificial y académico. Esta metodología se asocia especialmente con el movimiento o escuela de interpretación conocido como la Nueva Crítica, con su predilección por una poesía difícil y ambigua pero sujeta a la solución, aunque para ser justo con ellos la obra de los mejores representantes es elegante y sofisticada: no nos damos cuenta de lo grosero que es el movimiento desde la adivinanza hasta la solución. Su atractivo como método para describir lo que significan los poemas además radica en dos impulsos poderosos. En primer lugar se relaciona con la mentalidad que concibe el texto en términos pseudorreligiosos como el depósito de la sabiduría o incluso la verdad, pero formulado, como lo son muchos mensajes sagrados, en un código que es la tarea del sabedor (en este caso el analista) de descifrar. En segundo lugar existe el aspecto pedagógico según el cual el texto se convierte en un útil con el propósito de dejarle al profesor o al maestro (otra metáfora para el analista) demostrar sus poderes de comprensión e interpretación. En nuestra época también se ha convertido en una manera de justificar una u otra teoría crítica.

El gran valor del soneto de Quevedo, tal como sucede con los mejores poetas, reside en hacer que tales costumbres interpretativas estrechas y especializadas sean inoperantes. A riesgo de parecer excesivamente romántico yo diría que esta clase de poema devuelve los textos a los lectores, si bien lectores inteligentes e ideales. El soneto «Dejad que a voces diga el bien que pierdo»

respeto y necesita a los lectores como caja de resonancia o cámara de ecos donde el poema se oye, es decir donde el poema se realiza. Al leerlo y después de leerlo no pensamos en lo que quiere decir sino en lo que ha hecho, lo que ha representado para nosotros. De esta manera, su complejidad nos parece una verdad irreducible y no un problema a solucionarse. Habremos ejercido el último derecho del lector, algo que al intérprete o analista se le niega: el derecho a no definir, a no escoger, a no llegar a conclusiones.

Bibliografía

- Alonso, D., *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957.
- Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Éditions Hispano-américaines, 1957.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Whinnom, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, Universidad de Durham, 1981.

