

El mar como tema¹ estructurante en la *Fábula de Polifemo y Galatea*

de Luis de Góngora

I. Fundamentación

Iniciamos este trabajo con el placer² que nos brinda la relectura de esta Fábula³. La hemos leído siempre encantados desde la lección provechosa de Dámaso Alonso: sus observaciones estilísticas y su prosificación del poema (1948). Pero, asimismo, siempre sospechamos insuficiente de parte de la crítica el tratamiento del tema marino en este texto de Góngora. Una y otra vez, y cada vez más, desde nuestra lectura este poema era casi una ilusión óptica, como aquella que producen las ondas del agua en un ensimismado observador⁴. Es decir, la perfección formal de este poema, su densa intertextualidad, la magia de su lenguaje, iban cediendo poco a poco para nosotros a una vena del propio texto, a una complicidad concertada entre determinadas imágenes. Necesitábamos, entonces, dar razón de la experiencia, casi de espejismo, que nos proporcionaba esta *Fábula*. Aquellas imágenes, ahora lo sabemos, tenían un común denominador, y era el mar.

¹ Para ofrecer un concepto de tema, Ducrot y Todorov (advirtiendo de antemano que en lo que respecta a la descripción de las unidades del análisis temático tenemos un pobre aparato conceptual), precisan distinguirlo de lo que es un motivo, entonces nos dicen: “El término de motivo se toma del folklore, donde tiene, sin embargo, un sentido diferente (tópicos)ñ aquí designará la unidad temática mínima... El motivo debe distinguirse del tema. Esta última noción designa una categoría semántica que puede estar presente a lo largo del texto o aun en el conjunto de la literatura (el “tema de la muerte”)ñ motivo y tema se distinguen, pues, ante todo por su grado de abstracción y, por consiguiente, por su capacidad de denotación”. En este sentido, indicamos que en nuestro trabajo el tema del mar o subtema de la Fábula (según Jammes) se revela –de manera indirecta o elusiva, típica de Góngora-- a través de diversas metonimias mitológicas (Palemo, Polifemo, Doris, por ejemplo) que a su vez, veremos, son tópicos del mar, motivos entre los cuales tiene papel relevante el de la *muerte-renovación-fertilidad* (Bajtín) que está encarnado por Doris; de alguna manera ésta reúne y reconcilia en sí misma los demás motivos y metonimias. Véase O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Ducrot y Todorov 257)

² “Este placer puede ser dicho: de aquí proviene la crítica”, señala Roland Barthes, contrastándolo con lo que él mismo define como un texto de goce que “es absolutamente intransitivo” (1974: 66-7).

³ Utilizamos la edición de Alexander Parker, *Fábula de Polifemo y Galatea* (Madrid: Cátedra, 1983).

⁴ De una experiencia parecida ofrecen testimonio otros críticos. Walter Pabst, *La creación gongorina en los poemas de Polifemo y Galatea*, nos dice por ejemplo: “El auténtico objetivo de Góngora, su verdadero gozo es la luz. Su deseo, colocar al lector en un resplandeciente mar de luz” (90). Asimismo Andrés Sánchez Robayna, “Góngora y el texto del mundo”, expresa: “todo, o casi todo, adquiere en el poema gongorino calidad ocular: un mundo celebrado en los ojos” (6).

Obviamente, hay fundadas razones para no andar tan desamparados en nuestra hipótesis; el tema del mar ha sido tratado atinadamente por la crítica en torno a Góngora (especialmente por Alexander Parker⁵); pero, sin más alcance que considerarlo sólo un subtema de la Fábula, eso sí, importante, sobre todo tomando en cuenta su posterior desarrollo en las *Soledades*⁶. Lo que nosotros pretendemos ahora es estudiar el mar como tema autónomo que estructura esta obra. Pero, aclaremos, no se trata de una estructura inmóvil, o de la única organización posible desde esta perspectiva marina; no. Ya que para nosotros el poema está intrínsecamente involucrado con el mar (es uno con este espacio abierto y en movimiento), hemos seleccionado una serie significativa de imágenes⁷ que lo representan, pero que no es óbice para la elección de otro u otros repertorios. De esta manera, nuestro esquema será necesariamente parcial (como lo es una onda marina respecto de otra). Lo que nos interesa realmente destacar es la manera en el que el *corpus* elegido establece una lógica --significativa y discreta solidaridad entre ciertos elementos-- que al mismo tiempo va estructurando el texto general; es decir, la *Fábula*.

Ahora, en el detalle de esta íntima correlación entre el texto general y nuestro *corpus* -de la causa y efecto entre ciertas imágenes que van organizando el poema de Góngora—

⁵ “Si, tras llegar a la acogida del río por el mar, volvemos a mirar el poema, vemos cuán importante es el puesto que asume el mar en el marco de la Fábula. Rodea la isla. Se da gran importancia a los dioses del mar. Sin justificación alguna en la mitología” (115). Antes, en las páginas 88-9, este mismo crítico cita una interesante reflexión de Colin Smith en relación directa con el tema que vamos esbozando: “Los orígenes de la vida no son conocidos científicamente, sino explicados mediante frágiles historias, que pueden así seguir siendo glosadas de un modo poético exactamente acorde al arte de Góngora... Los seres humanos y semi-humanos surgen del mar, rica fuente de vida, y, quizás, el origen de toda vida, como lo sugieren los biólogos” (“An Approach to Góngora’s Polifemo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, 230-1). Asimismo, en la página 114 (nota 101), Parker se apoya en la autoridad de Mircea Eliade en torno a estos asuntos: “Las aguas simbolizan el universo entero de lo virtual; son el *fons et origo*, el depósito de todas las potencialidades de la vida; preceden toda forma y sostienen toda creación. La imagen ejemplar de toda la creación es la isla (Sicilia en el texto de la *Fábula*) que pronto ‘aparece’ de entre las olas. Recíprocamente, la inmersión en las aguas simboliza una regresión a lo pre-formal, una reintegración en el modo indiferenciado de la pre-existencia... Por eso, el simbolismo de las aguas incluye tanto la muerte como el renacimiento” (*Images et symboles*, Paris: Gallimard, 1952, 152-3).

⁶ “El tema del mar y de las costas será objeto de un desarrollo aun más notable: relativamente reducido en el Polifemo constituye el tema central de la segunda Soledad (o al menos de sus primeros 700 versos) y del prólogo de la primera” (Jammes 480).

⁷ Consideramos bajo el término “imágenes” indistintamente metáforas, metonimias y la enunciación llana de la palabra mar.

hemos creído conveniente mantenernos en el plano referencial del texto, en un tipo de análisis que Roland Barthes distinguiría del típicamente estructural⁸. No pretendemos, ni mucho menos, establecer una gramática determinista del poema; nuestras unidades no son abstracciones que postulen a su vez a otras aún más abstractas. Nosotros procedemos de un modo formal sólo en la medida en que creemos que existen algunas connotaciones de las imágenes más suscitadas que otras, en la medida en que queremos demostrar cómo esos significados connotativos sustentan nuestro *corpus* y, asimismo, van sustentando el texto del cordobés.

Aparte de la deuda crítica con Roland Barthes, en nuestra metodología también ha sido fundamental el aporte de Yuri Lotman, que nos ha brindado una manera específica de describir el paralelismo existente entre las imágenes seleccionadas⁹. Asimismo, en el trabajo de M. Bajtin sobre Rabelais hemos encontrado una manera de entender y dar nombre al dinamismo¹⁰ presente en el texto de la Fábula, el cual —en última instancia—es el motivo principal entre aquellos que conforman aquí el tema del mar. Por último, no queremos desdeñar ni minimizar la utilidad de los trabajos --siempre vigentes—de Dámaso Alonso, en

⁸ El análisis (estructural) busca “enfrentándose a todos los relatos del mundo, establecer un modelo narrativo... una estructura o una gramática del relato, a partir de las cuales (una vez descubiertas) podrá analizarse cada relato particular en términos de separación de la norma”. En cambio, nuestra perspectiva crítica guarda afinidades con lo que el mismo Barthes (1972) entiende por “análisis textual”: “no se trata de registrar una estructura sino más bien producir una estructuración móvil del texto... se trata de permanecer dentro del volumen significante de la obra (1972: 149-50). Luego, agrega: “Concederemos a nuestro análisis la misma movilidad de la lectura; sólo que esa lectura, en cierto modo, será filmada en cámara lenta. Esta manera de proceder es teóricamente importante: significa que no buscamos reconstruir la estructura del texto sino seguir su estructuración y que consideramos la estructura de la lectura más importante que la de la composición (noción retórica clásica)” (1972: 151). Aunque Roland Barthes se refiere explícitamente a la prosa, creemos que no menos útiles pueden resultar sus reflexiones en el análisis de la poesía.

⁹ “Repetition in the belletristic text is the traditional name for the relationship of its belletristic structural elements of comparison which can be realized as antithesis and identity. Antithesis designates the singling out of the opposite in the similar (the correlative pair); identity, the combination of that which seems different; analogy, the isolation of the similar in the different, is a variety of antithesis” (Lotman 36)

¹⁰ Este dinamismo es el del motivo de la *Muerte-Renovación-Fertilidad* que ha ocupado el primer lugar en la obra de Rabelais y que éste percibe “en todas sus variaciones y matices, no en el estilo elevado de los misterios antiguos, sino más bien en un estilo carnavalesco, el de la fiesta popular” (Bajtin 295). Creemos que este esquema se puede aplicar de manera especialmente productiva en la descripción de los textos barrocos. Estos, en lo fundamental, so serían sino cadenas de imágenes en constante proceso de multiplicación, que nacen y se metamorfosean a la luz del principio de *Muerte-Renovación-Fertilidad*. A su vez, este principio creemos ilustra la fisonomía misma del mar, su movimiento característico. Antes del mar era el caos (“Ante mare... erat toto naturae vultus in orbe, quem dixere Chaos”) que, según Ovidio, un demiurgo desconocido trastocó muy al comienzo (6).

particular: “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”¹¹. Hemos aprovechado de éste un modo concreto de ubicar nuestro repertorio y caracterizar sintáctica y retóricamente cada una de sus unidades.

II. Algunas lecturas de la Fábula

Intentaremos hacer un breve recuento crítico de algunas de las lecturas más significativas de nuestro poema, pero, eso sí, teniendo presente sobre todo sus diálogos con la nuestra. Es decir, por un lado revisaremos sucintamente los diferentes enfoques teóricos y metodológicos y, por el otro, daremos relieve a sus aportes concretos para nuestro trabajo.

II.1 Dámaso Alonso: las fórmulas del estilo

En lo fundamental esta lectura ubica el tema de la *Fábula*, la analiza estilísticamente¹², y la explica dentro y por el Barroco: “Góngora la intuyó [la *Fábula*] como una serie de temas de amor hacia Galatea, hacia la belleza: el amor del monstruo; el amor de toda una isla; el amor de Acis. Sólo el amor de Acis armoniza con la belleza de Galatea: sólo él será el correspondido. El amor de Polifemo, amor monstruoso, grotesco, es repelido, antitético de la Belleza” (1984: 211-2). Luego agrega: “Lo mismo que en nuestra fábula al tema de Galatea está opuesto el de Polifemo, así en la realidad del arte barroco, junto al contenido de belleza que desde Tetrarca ha ido heredando la poesía europea, hay ese elemento nuevo... empujón como de fuerzas telúricas, prurito expresivo de lo fuerte, lo abundante, lo lóbrego, lo deforme... El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva... es una enorme *coincidencia oppositorum*” (1984: 226-7).

¹¹ “Entran la alusión y la perífrasis dentro del carácter general de la poesía de Góngora; la segunda esquivada la palabra correspondiente a un concepto de realidad; la primera pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencia (la mitología greco-romana en nuestro caso). Ambas se completan hasta tal punto que la mayor parte de las veces aparecen asociadas” (Alonso 1955: 108).

¹² Respecto a la noción de la estilística o estilos hemos recurrido nuevamente a Ducrot: “Definiremos más bien el estilo como la elección que debe hacer todo texto entre cierto número de posibilidades contenidas en la lengua. El estilo así entendido equivale a los registros de la lengua, a sus subcódigos... Y la descripción estilística de un enunciado no es otra cosa que la descripción de todas sus propiedades verbales” (344). Y éste es precisamente el ámbito de la crítica de Alonso.

Según Alonso, entonces, la coincidencia de opuestos que es el barroco explica el tema de la *Fábula*, y viceversa. Esto provoca un bimetrismo exagerado en su lectura, bimetrismo temático que además --así como la relación entre nuestro poema y el Barroco—justifica su análisis estilístico, y viceversa. Citamos: “sin necesidad de estadísticas, cualquier lector de poesía del Siglo de Oro sabe que nadie prodigó más la técnica de la bimetración ni con más exquisitos matices que don Luis de Góngora” (1955: 122). Lo cual también induce a decir a un crítico como Alexander Parker: “Alonso ve la forma del poema como un libreto con dos temas, Polifemo (oscuridad) y Galatea (luz), que alternan a lo largo del poema y reaparecen con variaciones en cada ocasión” (85).

En realidad, este principio de simetría bilateral es válido en muchas de las descripciones de la lengua del poema (pensamos sobre todo en la simetría de las octavas). Mas nosotros requerimos guiarnos por un principio más plural, quizá “carnavalesco” y arbitrario pero que creemos que está más ceñido al carácter polivalente, proliferante¹³, metamorfoseante del texto. Y esto es así porque básicamente estamos asumiendo otro sesgo, no sólo metodológico, sino también teórico respecto al de Dámaso Alonso. Es decir, en palabras de Ducrot: “postulamos que en todo enunciado lingüístico se observa un determinado número de relaciones, de leyes, de obligaciones que no pueden explicarse por el mecanismo de la lengua sino únicamente por el del discurso” (96). Por lo tanto, al situarnos en la perspectiva del discurso rescatamos un tipo de unidades en el texto (Barthes, por ejemplo, las denomina *lexías*¹⁴) que difieren de las de la estilística propiamente dicha y que, asimismo, exigen una metodología diferente.

¹³ La proliferación “consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita de cuya lectura -- que llamaríamos lectura radial-- podemos inferirlo” (Sarduy 170).

¹⁴ “son unidades de lectura... Evidentemente una *lexía* es un significante textual pero... nuestro objeto no es observar significantes (nuestro trabajo no es estilístico) sino sentidos”, luego agrega que estamos en el plano del discurso y no de la lengua (Barthes 1972: 150).

Sin embargo, en cuanto a nuestros fines, lo más notable de esta lectura –sin mencionar la excelente, aunque discutible, prosificación del poema—es la demostración de la perífrasis elusiva como el recurso sintáctico básico por el cual se otorga el movimiento figurativo, imaginario, al texto de la Fábula: “En la perífrasis, la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa” (Alonso 1955: 93). El significado elíptico de este recurso --que, según Severo Sarduy, “es ese tema regularmente repetido (repetido como ausencia estructurante, como lo que se elude) (1972: 58)-- es lo que hemos de observar de manera esencial en nuestro trabajo ya que, creemos, la palabra “no expresa” por excelencia en este texto es el mar. Y para esto procederemos, también según la misma fuente, de la siguiente manera: “La cadena longitudinal de la perífrasis describe un arco: la lectura radial de esos fallos (los significados elípticos) permite descifrar el centro ausente (Sarduy 1972: 58). Ahora, estos significados ausentes, como quizá resulte obvio, están expresados mayoritariamente en la *Fábula* por metonimias mitológicas; he aquí nuestro *corpus*.

Por otro lado, no ignoramos que Dámaso Alonso, quien también privilegia el protagonismo de la metáfora en este poema, nos dice: “Todo el arte de Góngora puede reducirse a un constante intento de eludir la representación directa de la realidad (origen de la perífrasis) sustituyéndola por otra que indirectamente la evoque... Esto se verifica centralmente en la metáfora, sustitución total” (1984: 172). Metonimia y metáfora¹⁵, pues, ambas como sustitución del nombre, la primera parcial y la segunda total (Alonso 1984: 165-6) constituyen el tejido en donde hemos de buscar nuestro repertorio, algunas realizaciones del tema del mar, algunos de sus motivos, sin menoscabo de la pertinencia de otros en el espacio textual.

¹⁵ “Utilizando la terminología de Greimas, puede decirse que el lexema que forma metonimia o sinécdoque no es sentido como extraño a la isotopía (homogeneidad semántica de un enunciado o de una parte de un enunciado), salvo en casos particulares muy raros. Al contrario, la metáfora a condición de que sea viviente y produzca imagen, aparece inmediatamente como extraño a la isotopía del texto en el que está inserta” (Le Guern 18-9).

II.2 Robert Jammes: la falacia de la intención del autor

“¿Por qué y con qué intención concibió y redactó Góngora el *Polifemo*?” (Jammes 450). Esta pregunta revela y resume la teoría y estrategia argumentativa del trabajo de este autor francés. Le interesa desentrañar la intención del autor cuando, desde la teoría de la recepción, sabemos muy bien que “leer equivale siempre a reescribir. Ninguna obra, ni la evaluación que en alguna época se haga de ella puede, sin más ni más, llegar a nuevos grupos humanos sin experimentar cambios que quizá las hagan irreconocibles” (Eagleton 24).

Jammes, con este fin, pone en práctica una ambiciosa clasificación de los temas “tratados por Góngora en los veinticinco mil versos aproximadamente que escribió de 1580 a 1626” (Prefacio). Y cree encontrar su respuesta, es decir “lo que el autor quiso expresar en definitiva” (Prefacio), en el significativo desarrollo –en comparación con la *Metamorfosis* de Ovidio, texto modelo para el cordobés-- del encuentro de Acis y Galatea (160) versos. En resumen, Jammes considera que lo que Góngora básicamente se planteó en la *Fábula* fue reelaborar el tema del amor: “Lo que en Ovidio no es más que una manifestación bastante elemental, convencional y casi vulgar del corazón humano, se convierte en Góngora en un sentimiento asombrosamente profundo y diverso enriquecido, podríamos decir, con toda la experiencia acumulada por la humanidad en el transcurso de los dieciséis siglos que separan las dos obras” (453).

Sin embargo, desde la óptica de nuestro trabajo, creemos que esta lectura aporta algo más decisivo en cuanto a la poética del cordobés, y es distinguir los temas presentes en la *Fábula* de una manera más objetiva y equilibrada que Dámaso Alonso. De esta manera, Jammes indica: “El tema dominante del amor va acompañado de tres temas armónicos: el tema de la abundancia rústica..., el tema del mar..., y el tema de los navegantes fabulosos” (452). Por lo tanto, este estudioso ha precisado y destacado --aunque sea con rango

secundario-- el tema del mar en el texto: “rico de desarrollos posibles en torno al tema de las Nereidas y, en general, de la poesía de las costas y fondos submarinos” (452).

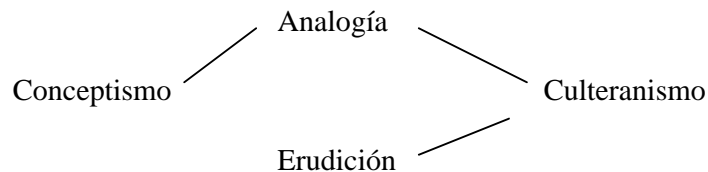
II.3. **Alexander Parker: la retórica conceptista**

Esta lectura quiere ser el complemento de la de Dámaso Alonso. El crítico inglés -- citando el juicio que le merece a Gracián este poema de Góngora: “aliñado, elocuente y recóndito”-- se reserva la tarea la tarea de estudiar lo “recóndito” ya que sugiere, no sin sutil ironía, que al español le correspondió estudiar sólo lo “aliñado” (Parker 91). Poco antes había dicho: “La dimensión sensorial continúa dominando la visión del crítico [Alonso] incluso a pesar de que las sensaciones no sean ya nebulosas” (85). En otras palabras, según se desprendería de esta división del trabajo, es como si el crítico español sólo se hubiera ocupado del significante del poema para que ahora el inglés venga a ocuparse del significado.

Con este fin, Parker, basándose en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián resume del modo siguiente su propósito: “Buscar la unidad poética de la obra a través de la concentración en la agudeza de sus modelos metafóricos” (91), para “contribuir considerablemente a la comprensión de la forma y estructura del poema en su época” (80). Respecto a esta segunda parte de su propósito --en realidad indesligable de la primera-- que coincide con el de Jammes (intención del autor) creemos que ya hemos emitido, aunque concisa, claramente nuestra opinión. Cabría ahora más bien hacer un comentario de sus ideas en torno a Gracián que guarden, asimismo, alguna relación con nuestro trabajo.

Para el efecto, es decir, para hablar acerca del ingenio, el concepto y la agudeza -- sobre los cuales existe profusa y dispar bibliografía que no es materia de nuestro estudio-- permítasenos al menos cotejar las ideas fundamentales de Parker con las de Lázaro Carreter. Según este estudioso español, en Gracián el concepto --piedra de toque de la discusión-- se

confunde con el principio de la analogía¹⁶. Es decir, es en lo raigal un acto que consiste “en trabar relaciones entre los diversos objetos” (43). Así, el llamado culteranismo de Góngora sería esquemáticamente la suma de este principio analógico (conceptismo) más la erudición: “la culta dificultad postulada por Carrillo y, después, por Jáuregui” (43). Graficamos:



Esta interpretación de Lázaro Carreter del conceptismo, “arte de relaciones y metamorfosis” (38), le otorga una dimensión abierta a la lectura de la *Fábula*, una posibilidad de que el lector, así como hizo el poeta, entable “relaciones radiales entre un centro poético... y una serie de elementos dispares y no comunicados entre sí” (23). No sucede lo mismo desde la lectura de Parker; aquí el concepto de Gracián no se confunde con la analogía (“acto”) sino que es a un tiempo además “idea” y “expresión verbal” (162). Es decir, en la lectura del investigador inglés aquel término es quizá justificadamente más complejo, pero su ámbito de referencia es menos libre, lineal y no radial; siempre hay un “significado básico” (50) por descifrar y esto, a nuestros ojos, más que hacerla autorizada (que lo es, y mucho, e incluso muy sugerente) la hace desgraciadamente autoritaria. En el fondo, Parker quisiera arrogarse la exclusividad de haber explicado todo el conceptismo de Góngora tal como Dámaso Alonso, según él, “ha explicado completamente el culteranismo” (85). No hace falta, creemos, explayarnos más sobre con cuál de aquellas dos lecturas pactamos; es, sin duda, la interpretación de Lázaro Carreter más afín con nuestra teoría y metodología. Y más

¹⁶ Antonio Carreño sintetiza: “la analogía infiere una imagen que por similitud y diferencia evoca, asocia o encadena otra” (146); luego, agrega --algo fundamental para entender de una vez lo que tienen en común las imágenes de nuestro *corpus*-- “en el campo de la representación simbólica se extiende [la analogía] a la metáfora y a los múltiples niveles retóricos con los que hace frontera: la metonimia, sinécdoque, catacrexis” (147).

bien pensamos, con Antonio Vilanova, que es el sentido metafórico (analógico, en términos de Carreño) el “único inteligible para el lector moderno” (329).

Sin embargo, no debemos soslayar la extraordinaria importancia que Parker otorga al tema del mar en la Fábula; amplificando el texto citado en la nota número 5: “Sin justificación alguna en la mitología, Góngora hace que los tritones Glauco y Palemón le hagan la corte a Galatea, ella misma una ninfa del mar. Acis es el hijo de una ninfa del mar. Polifemos es el hijo de Neptuno; y la diosa que preside el poema, Venus, nació también del mar. A la luz de la metamorfosis de Acis, parece como si el género humano, simbólicamente, hubiera nacido del mar y retornara a él”. Esta es la pista que hemos de seguir en nuestra lectura.

II.4. **Nuestra lectura: una relectura**

La *Fábula de Polifemo y Galatea* de don Luis de Góngora, excluyendo la dedicatoria al conde de Niebla, se abre y se cierra con el mar: “Donde espumoso el mar siciliano” hasta “Doris” (metonimia mitológica). Círculo, pues, que, como esperamos demostrar, está sosteniendo el texto como un tema de múltiples motivos (tópicos). No sólo es el espacio de la anécdota. Ni tampoco es sólo la colección de alusiones mitológicas que brindan los personajes principales de la Fábula (Galatea, Acis, Polifemo), y le otorgan al texto un hilo narrativo y su efecto de realidad. Más bien, pensamos que el tema del mar o, para ser más precisos, uno de sus motivos predominantes está en la base del dinamismo textual, de la proliferación que a todo nivel comprobamos en este poema de Góngora. Aquel motivo predominante, postulamos, está encarnado en “Doris” y se trata del de la *Muerte-Renovación-Fertilidad* señalado por Mijail Bajtin (ver nota 10), pero que también podemos ubicar, desde una perspectiva antropológica, en el simbolismo general de las aguas (ver la referencia a Mircea Eliade en la nota 5). De esta manera, por ejemplo, y gracias a la acción fundamental de las aguas, toda imagen del mar en el texto será siempre parcial: a partir de nueva

información se renovará, dando lugar a nuevos productos, a un nuevo grupo de imágenes. Y esto es precisamente lo que analizaremos en nuestro *corpus*, cómo se establece dicha circularidad.

Con la intención de ilustrar en un esquema lo hasta ahora expuesto hemos de partir de la división de los temas que efectúa Jammes en la Fábula. Así tenemos en ese orden:

Temas	1. Amor		Galatea
	2. Abundancia		Acis
	rústica	metonimias	Polifemos
	3. El mar	mitológicas	
	4. Navegantes	fundamentales	Palemo
	fabulosos		Neptuno
			Doris

Palemo		Erótico
Neptuno	Motivos	Fiero
Doris		Bienhechor (<i>Muerte-Renovación-Fertilidad</i>)

Como podemos observar, y más adelante intentaremos demostrar, el tema del mar -- basándonos en sus metonimias-- crea por lo menos dos bloques de personajes. Por un lado, están Galatea, Acis y Polifemo, los protagonistas clásicos de esta Fábula; y por el otro están Palemo, Neptuno y Doris, en un paralelismo semántico que nos invitaría a establecer otra historia de amor (tema al cuadrado). Pero esto no es exacto, aunque sea en principio tentador afirmarlo; es casi exacto, eso sí. En realidad Doris es la invitada de piedra en esta fiesta de las correspondencias; ella no es semánticamente paralela y equivalente a Galatea; ella es algo más: el motivo privilegiado donde coinciden y se conciertan los demás tópicos del mar (el

erótico, Palemo, y el fiero, Neptuno); ella es la madre, el aspecto bienhechor del mar (salva a los naufragos, sirve a los pescadores, sostiene los navíos). Luego veremos que la que sí es paralela y equivalente a Galatea es Sicilia: isla, mas ninfa ella también. Sicilia es el auténtico gozne entre ambas historias de amor.

III. Imágenes del tema del mar en la Fábula

III.1. Repertorio

Como indicamos en la nota número 7, consideramos bajo el término imágenes indistintamente metáforas, metonimias y la enunciación llana de la palabras mar. Asimismo, señalamos para cada secuencia si se trata de una alusión o de una perífrasis aunque “ambas se completan hasta tal punto que la mayor parte de las veces aparecen asociadas” (ver nota número 11).

1. “Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo” (vv. 25-6)
(perífrasis de Palemo)
2. “Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio *el reino de la espuma*” (vv. 97-8)
(metáfora lexicalizada, perífrasis de Palemo, alusión al mar)
3. “Marino joven, las cerúleas sienes,
del más tierno coral ciñe *Palemo*” (vv. 121-2)
(metonimia mitológica, alusión al mar)
4. “perdonado algo más que Polifemo,
de la que, aún no le oyó, y, calzada plumas,
tantas flores pisó como él *espumas*” (vv. 126-8)
(metonimia mitológica, alusión a Palemo)

5. “Huye la ninfa bella; y el marino
amante nadador, ser bien quisiera,
ya que no áspid a su pie divino” (vv. 129-31)
(perífrasis de Palemo, alusión al mar)
6. “Oh cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra” (vv. 135-6)
(metáfora, perífrasis de Palemo, alusión al mar)
7. “Sin aras, no: que el margen donde para
del *espumoso mar* su pie ligero” (vv. 153-4)
(perífrasis de Palemo)
8. “monarca de esas grutas hondas” (vv. 153-4)
(metáfora, perífrasis de Neptuno, alusión al mar)
9. “Marítimo alción roca inminente
sobre sus huevos coronaba el día
que *espejo de zafiro* fue luciente
10. la *playa azul*, de la persona mía” (vv. 417-20)
(metáforas lexicalizadas, perífrasis del alta mar, alusiones a Neptuno)
11. “Yugo aquel día, y yugo bien suave,
del *fiero mar...*” (vv. 437-8)
(metáfora lexicalizada, perífrasis de Neptuno)
12. “De los nudos, con esto, más suaves,
los dulces dos amantes desatados,
por duras guijas, por espinas graves
solicitan *el mar* con pies alados” (vv. 473-6)
(enunciación llana del mar)

13. “Viendo el fiero jayán, con peso mudo
correr *al mar* la fugitiva nieve” (vv. 481-2)
(enunciación llana del mar)
14. “Con lágrimas la ninfa solicita
las deidades *del mar*, que Acis invoca” (vv. 493-4)
(enunciación llana del mar)
15. “Doris”

Este es un repertorio de 15 secuencias que, como hemos formulado más arriba, está dividido en tres bloques que representan cada uno de ellos el mar: 1-7, el mar de la superficie y las riberas, “el reino de la espuma”, Palemo, motivo erótico; 8-11, el mar de las profundidades, Neptuno, motivo del mar sordo o fiero; 12-15, Doris, el tópico maternal, bienhechor del mar.

III.2 Análisis

Secuencia 1: “Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo”

Como bien dice Mircea Eliade: "La imagen ejemplar de toda creación es la Isla que de pronto "aparece" de entre dos olas (ver nota número 5). Y es esto justamente lo que sucede en el principio mismo de esta Fábula, Sicilia nace como Venus de entre las aguas. Es decir, no indica sólo el lugar de la historia tal como lo leemos en la prosificación de Dámaso Alonso: "Antes que nada, nos indica el poeta el lugar de la acción" (1984: 573); como lo afirma Antonio Vilanova discutiendo el adverbio de lugar ("Donde") y remontándose a sus fuente (312); o como lo interpreta, por ejemplo, Parker: "Sicilia es el escenario pastoral del poema" (92). Creemos muy limitado el comentario de José Pellicer ("pintando el sitio imita a los clásicos todos") (cit. por Vilanova, 311). Más bien Góngora desliza el "Donde" --en un caso típico de anfibología-- directamente al pie de la humanizada Sicilia. Esto mismo

también lo señala Vilanova: "Góngora ha procedido a la humanización del promontorio Lilibeo, cuyo pie la espuma argenta de plata" (329).

Tenemos de entrada en este poema, pues, un caso de animización. Sicilia no es sólo una isla, anfibia ella también, Sicilia es una ninfa que desdeña al mar: en paralelismo de identidad con Galatea (ver Lotman, nota 9). Es desde esta óptica como debemos entender la descripción que junta a ambas en la estrofa 19 (un cuarteto de la octava para cada una); y, es más, desde aquí quedan asimismo iluminados unos versos de sutil erotismo: "Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece" (v. 137). La isla no es sólo, pues, feraz y abundante.

Mas, en esta secuencia, ante quien en realidad también estamos es Palemo, del cual el verso "Donde espumoso el mar Siciliano" no es sino su perífrasis. "Marino joven" (v. 121), rico dios de las riberas (v. 123), "amante nadador" (v. 130); Palemo encarna el tópico del mar que avanza tercamente enamorado hacia la tierra (Sicilia) y, analógicamente (nota 9), es Acis. Sobre este último personaje mitológico, apunta muy bien Aurora Egido: "La dialéctica entre la tierra y el agua, expresión del amor imposible de los dioses marinos que por más que rodeen la isla jamás darán alcance a la ninfa, se resuelve con la mutación renovadora de Acis" (395). Es decir, Sicilia es la ninfa de Palemo como Galatea es la ninfa de Acis; aunque éste, como sabemos, por haber conseguido su objetivo tuvo que cumplir un destino trágico.

Ahora, es importante reparar asimismo que en el cotejo de fuentes que hace Vilanova del epíteto "espumoso" este estudioso destaca un pasaje del *Arauco Domado* de Pedro de Oña como próximo al de la *Fábula*. El fragmento es el siguiente:

"Entró por donde el cano mar se espuma,
Delante de su gente, el nuevo Marte" (316)

Lo que queremos puntualizar, una vez más, es la antropomorfización del mar ("cano" es un adjetivo que pertenece al campo semántico de cabeza y se refiere figurativamente a un anciano, *Diccionario de la Real Academia Española*); es decir, "espumoso" es como una

parte del cuerpo del mar, su vértice evidente, de sutiles y no desdeñables connotaciones eróticas sobre todo si es que estamos hablando aquí de Palemo. Esta metonimia mitológica es entonces, a través del epíteto "espuma", la sustancia misma de la fertilidad; motivo que pensamos le lleva a decir a W. B. Yeats:

"flash fishlike; nymphs and satyrs
copulate in the foam" (324)

Por otro lado, , y conectando con la siguiente parte de nuestro análisis, Sicilia (la tierra) es en su superficie un regalo a la vista, pero en su interior oculta un monstruo: Polifemo. La imagen "Donde espumoso el mar siciliano" tiene en sí misma, pues, el principio de su propia *muerte y renovación* como imagen, principio que la hará proliferar en otras: las que conciernen al monstruoso cíclope o a su padre Neptuno (secuencias 8-11).

Secuencias 2-7

Estas imágenes guardan un claro paralelismo por identidad (nota 9). De acuerdo con el principio dinámico señalado por Bajtin (el de la *Muerte-Renovación-Fertilidad*), este conjunto sería --considerado como una sola imagen-- el momento estable de la misma y, de hecho, la confirmación del carácter erótico de la primera parte de nuestro *corpus* y, por ende, de la *Fábula*.

Secuencia 8-11

Polifemo es por sí mismo metonimia mitológica del mar, pero no de cualquier mar, sino de aquel "fiero" (v. 438) y "monarca de esas grutas hondas" (v. 403) que son en realidad epítetos y tópicos del dios supremo del mar: Neptuno. Por tanto las características atribuidas al padre son asimilables al hijo, Polifemo; es decir, estamos otra vez en un caso de paralelismo por analogía (nota 9). Entonces, de las espumas (secuencias 1-7) hemos pasado al hondo mar.

Durante este canto del cíclope --que por su extensión (estrofas 43 a 59) pareciera un poema dentro de otro poema en la *Fábula*-- además del cambio semántico indicado, también ocurre en el texto una alternancia de voces muy significativa para la estructura del mismo. De esta manera, incluyendo lo que sucede o el cambio que se opera en la tercera parte de nuestro repertorio, tendríamos el esquema siguiente:

	Estrofas	
	1 a 43	Narrador
Alternancia de voces	44 a 56	"Polifemo"/ En contrapunto con los silenciosos amantes (Galatea y Acis)
	57 a 63	Narrador

Otro cambio que nos llama la atención entre la primera y la segunda parte de nuestro repertorio es el operado en torno a las imágenes que los integran; se ha pasado de la metonimia, preponderante en la primera parte, a la metáfora --aunque sea lexicalizada-- característica de la segunda. En síntesis, agrupados todos estos cambios, podríamos afirmar que estamos en el momento coral de esta sinfonía (comenzada con una obertura de las "espumas"), pero no sólo por el contrapunto de voces que ejecutan "Polifemo" y los "silenciosos amantes", sino también por la densidad y color inherente al cambio en el tipo de imágenes; densidad, profundidad, resonancia mayores, acordes con el cambio semántico operado. Mas plenitud y derroche que --asi como en las sinfonías-- asimismo exige un remanso cuya secuencia necesaria (la tercera parte de nuestro repertorio) debe estar caracterizada por la brevedad y la parquedad.

De esta manera, entonces, podemos concluir que las imágenes que conforman la segunda parte de nuestro *corpus* y que se ligan unas a otras según un paralelismo de identidad (nota 9), se reproducen esta vez en nuevas imágenes por una lógica diferente de la observada

entre las secuencias 1-7 y 8-11. En realidad, el principio de *Muerte-Fertilidad-Renovación* actúa exigiendo un cambio necesario en el clímax generalizado del discurso, un cambio que introduzca la coda en la sinfonía de la *Fábula*.

Secuencias 12-15

Recuperado el discurso por parte del narrador, esta secuencia de imágenes coincide con la ira de Polifemo y la muerte de Acis. Ahora, por lo tanto, es preponderante la acción en el poema y, en consecuencia, las imágenes --si es que es posible hablar con propiedad de ellas-- reflejan esta emergencia, el auxilio que Galatea y Acis invocan del mar. Discurso sobrio y austero, pues, dada la riqueza de la acción y que pone de relieve los hechos, entre éstos el más importante: la respuesta maternal de "Doris" (v. 503). Imágenes del mar coincidentes con esta economía, ni metáforas ni metonimias. Crisis del paralelismo, de la iconicidad. Lenguaje digital que al unísono señala al mar con los jóvenes protagonistas: "el mar", "al mar", "del mar", "Doris" (la mar). Todas las formas abreviadas y posibles de nombrar el océano. También todos los géneros: "In the Polifemo we find an unregulated circulation of signs, and, indeed, of sexes", nos dice Paul Julian Smith (66). Pero esto y --citando a este mismo autor-- otras "per-versiones" (54) de los textos de Góngora creemos no deben verse como el "collapse of the economy of meaning" (67), sino más bien como consecuencia del motivo predominante del mar en la *Fábula*; esto es, "Doris"; esto es, el tópico bienhechor; esto es, la actuación misma del principio de *Muerte-Renovación-Fertilidad* que, repetimos una vez más, es el origen del carácter polivalente, proliferante y metamorfoseante del poema.

Conclusión

Estimamos que hemos cumplido en subrayar la gran importancia que tiene el mar como tema estructurante de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Tal como

lo anticipamos en la fundamentación del trabajo, pensamos que hemos mostrado cómo nuestro *corpus* establece una lógica que al mismo tiempo va estructurando el texto de la Fábula. Y creemos también que ha quedado muy claro cómo en la base de esa lógica está actuando el motivo marino por excelencia, el de la *Muerte-Renovación-Fertilidad* encarnado en la metonimia mitológica, "Doris", y que, asimismo, es el origen de la polivalencia y la circularidad de los signos en el poema; y también la explicación --tal en Ovidio-- del carácter metamorfoseante en esta obra de Góngora.

Por otro lado, y en consonancia con la naturaleza radial del poema, creemos que hemos ensayado un tipo de lectura no autoritaria; es decir, abierta en más de un sentido e incluso llena de fisuras, de fugas; en una palabra, analógica, pero al mismo tiempo en diálogo con la tradición de lectura de esta obra. En fin, según también lo señalamos en la fundamentación, nuestra lectura ha intentado permanecer en el volumen significativo de la obra y brindar una estructuración móvil del texto y, esperamos, lugar donde se pueda vislumbrar el placer que la guió.

BIBLIOGRAFIA

Acosta, Luis

1989 *El lector y la obra*. Madrid: Gredos.

Alonso, Dámaso

1984 *Góngora y el gongorismo en Obras Completas, VII*. Madrid: Gredos.

1955 *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.

Bajtin, Mijail

1989 *La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Barthes, Roland

1989 *S/Z*. México: Siglo XXI.

1974 *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

1972 "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe". *Comunicaciones*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carreño, Antonio

1992 "De Conciertos y 'Desconciertos'. La analogía en la lírica del Barroco: de Góngora a Sor Juana". *Voz y letra*, 143-156.

Ducrot, O.

1974 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eagleton, T.

1984 *Teoría literaria*. México: FCE.

Egido, Aurora

1980 "Góngora". *Historia Crítica de la Literatura Española, III*. Barcelona: Crítica.

Jammes, R.

1987 *La obra poética de Don Luis Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.

Lázaro Carreter, F.

1984 *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra.

1953 *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

Le Guern, M.

1985 *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra

Lotman, Yuri

1976 *Analysis of the poetic text*. Michigan: Ardis/ Ann Arbor.

Ovidio, P.

1964 *Metamorfosis*. Barcelona: Alma Mater.

Pabst, W.

1966 *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*. Madrid: RFE.

Paz, Octavio

1974 *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Parker, A. A.

1983 *Fábula de Polifemo y Galatea*. (ed.) Madrid: Cátedra.

Princeton

1972 *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.

Sánchez Robayna, A.

1983 "Góngora y el texto del mundo". *Sintaxis* 1(Tenerife), **pp.**

Sarduy, S.

1986 "El Barroco y el Neobarroco". *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI,
167-181.

1972 "La metáfora al cuadrado". *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires:
Sudamericana.

Smith, P. J.

1989 "Góngora and Barthes". *The Body Hispanic. Gender and Sexuality Spanish and Spanish American Literatura*. Oxford: Clarendon Press.

Vilanova, A.

1957 *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: CSIC.

Yeats, W. B.

1986 *The Collected Poems*. New Cork: Macmillian.