LA *FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA* DE GÓNGORA COMO POEMA NARRATIVO

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

0.

> «Para Góngora, la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático... Poesía, por tanto, como lenguaje: "lenguaje construido". Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de las conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras. El impulso implícito en cualquier arte como tal arte ha llegado en las obras mayores de Góngora a su plenitud...» (J. Guillén, 1960: 35 y 38)

Jorge Guillén acierta al ver que todo lenguaje poético es una construcción singular y única. Reconoce en Góngora un alto grado de intensidad en el rigor constructivo y en la sutileza de sus conexiones. Pero Guillén habla de las conexiones que fijan la frase y la estrofa. Y habla del arquitecto de palabras. Este estudio pretende extender esta intuición de Guillén y glosarla más allá de la frase y de la estrofa. Extenderla al conjunto del poema. Mi propósito será analizar el conjunto de conexiones textuales que rigen la arquitectura narrativa de la *Fábula de Polifemo y Galatea.* Y no únicamente para dar cuenta de algo obvio y que todo lector percibe: ninguna obra de Góngora supera a esta fábula en unidad del proyecto y en el ensamblaje de su factura. La dimensión de *arquitecto* que Guillén tan acertadamente diagnostica en toda la producción de Góngora se ofrece en esta obra con peculiar intensidad y tensión. Pero decir arquitecto es algo más que decir constructor o artesano. No hay edificio artístico ni poesía que sea sólo de palabras. La arquitectura de palabras y el ensamblaje perfecto de la

estructura alcanzan a la idea que alimenta toda esa construcción. Góngora es, pues, un arquitecto de ideas. Y ha nutrido su poema de una ordenación artística singularmente tensa en beneficio de la idea que alcanzará a ser su almendra significativa: la *Fábula de Polifemo y Galatea* es una versión de la vieja y eterna dialéctica de Eros y Tánatos, el Amor y la Muerte.

1. No ha sido común en los lectores y críticos la consideración de la *Fábula de Polifemo y Galatea* como ficción narrativa, como lo que es: la narración de una historia de amor y muerte; mejor, la construcción de una fábula narrativa donde Góngora ha optado por una administración concreta del material del mito de Polifemo y Galatea, material que hereda, pero al que impone, como todo narrador de una historia ajena, una selección de sus motivos posibles y una elección de su orden de aparición. En definitiva, una costrucción propia. Analizar por tanto esa *construcción narrativa* como elección estilística puede ser fundamental en orden a determinar el universo de su significación, que, insisto, sin ese análisis quedaría más disperso e inalcanzable.

Que un poema tan bien analizado, que ha gozado de exégesis tan excelentes y difícilmente superables, como las de A. Vilanova (1957) y Dámaso Alonso (1950 y 1967) no haya sido planteado como narración, como ficción amorosa en que su narratividad sea fundamental, obedece a dos tipos de condiciones críticas. La primera afecta en general a toda obra en verso calificada, y no siempre bien calificada, como lírica o como poesía. No puedo extenderme ahora, ya lo hice en otro lugar (Pozuelo, 1991), al asunto de cómo la difícil y muy azarosa inserción del género «lírica» en el edificio teórico de los géneros en el Renacimiento europeo y su posterior consagración en el Romanticismo ha producido notables disfunciones entre lo conceptual y lo objetual y entre género como teoría y como creación histórica. Esa disfunción ha hecho que el objeto lírico se concibiese en un orden distinto del narrativo, lo que no fue así durante siglos. La fábula de Góngora será un ejemplo en la estirpe de otras formulaciones de la edad clásica, como las de Ovidio o Teócrito, Virgilio, Garcilaso o tantos otros poetas que no han escrito su poesía del modo como hoy entendemos la poesía y no habrían de entender así la poesía lírica que hoy concebimos vinculada a la expresión de un **yo** subjetivo y en un orden diferente de la narración.

Pese a que investigaciones recientes, como la de Genette (1991), insistan en la secular idea de una separación de la poesía lírica de los géneros ficcionales narrativos, consagrando la interpretación renacentista del esquema aristótelico, en mi estudio citado he recorrido algunas razones en apoyo de la posibilidad de contemplar lo que llamamos poesía lírica en un orden conceptual en absoluto opuesto a la ficcionalidad, ni por supuesto, como ha ocurrido durante siglos, a la narratividad. Allí remito al lector interesado. Por ahora baste con advertir que la *Fábula de Polifemo y Galatea* es un poema narrativo, una *fábula*, género que no se deja manejar fácilmente en una dialéctica teórica que enfrentara o situara en órdenes distintos *lírica y narrativa* o bien *lírica y ficción*. Sabemos que la fábula mitológica es un género histórico perfectamente encuadrable tanto en la dimensión que hoy llamamos poesía y no menos en la que hoy llamamos narrativa, puesto que poema narrativo es, como tantos otros en su época.

La segunda condición crítica que ha favorecido muy poco el estudio de la narratividad de esta obra como ficción amorosa afecta al modo particular como la escuela Estilística ha leído a Góngora. La recuperación de este poeta y su redescubrimiento en los años veinte de este siglo se hizo en una atmósfera en que el formalismo dominaba el ambiente crítico. Un formalismo que tendía a subrayar los elementos de elocución y organización de lo que Paul Valery llamaría *la obra en sí*. No sólo los formalistas rusos se vieron inclinados a favorecer el análisis de las formas del poema y de sus mecanismos micro-textuales, rítmicos, fónicos y tropológicos, también la Estilística, aunque desde otra orientación particular, compartía ese afán por desterrar toda sospecha de interpretación y paráfrasis gratuita y se entregó al analisis de las recurrencias, paralelismos y otros vehículos del gran descubrimiento crítico al que Dámaso entregó sus mejores intuiciones: la de la esfera motivadora de la significación desde la estructura del significante. La palabra poética de Góngora era un *signo poético* que deshacía la pretendida arbitrariedad y no motivación del signifcado respecto de su significante.

Pero se privilegió, lo hemos visto en la cita de Guillén que he situado al frente de este estudio, la conexión de la frase y de la estrofa, la arquitectura del espacio del verso y de la octava real como criaturas casi autónomas, perfectas construcciones de sonido y de sentido. El libro de

Dámaso, su genial análisis, fluía predominantemente estrofa a estrofa y verso a verso, y aunque hay una interpretación global de la fábula como ejemplo cabal del contraste barroco entre la monstruosidad oscura de Polifemo y la belleza luminosa de Galatea, quedó menos favorecido el ensamblaje de la construcción narrativa de la fábula, su *dispositio textual.*

2. Góngora, pues, no recoge el mito en un estado aceptado y se limita a reproducirlo por el sólo ejercicio de su brillantez elocutiva. Hace mucho más que eso. Una de las más altas cualidades de su poema es la dimensión estética de su organización narrativa en orden a una tensión cuidadosamente orquestada. Frente a la versión ovidiana del mito, que es la que le sirve de fuente principal y donde el poeta latino había dispersado su atención en multiples comparaciones (en la versión ovidiana, por ejemplo, Acis no interviene ni a la escena de amor entre Galatea y Acis asistimos; casi todo el fragmento ovidiano (81 de los 148 versos) se centra en la ponderación de riquezas de Polifemo. O frente a la versión de don Luis Carrillo de Sotomayor, difundida en 1611, dedicada también al conde de Niebla y que pudo Góngora conocer. En la de Sotomayor, que se desarrolla en 35 octavas, frente a las 63 de Góngora, la dispersión temática es mucho mayor. Como Ovidio, Carrillo deja que Galatea sea quien narre la historia; pero sobre otras muchas cualidades una comparación de las dos versiones revela que Góngora orquestó mucho mejor la estructura y las secuencias, concibió un desarrollo propio de la historia y anudó las secuencias de modo perfecto, no dejando resquicio alguno en la secuencia de los hechos y tasando mucho la transición de un estado a otro. El mutuo descubrimiento de Acis y Galatea, el delicado juego de miradas que precede a su amor, ese ballet sin palabras que precede al tálamo, la focalización misma de la escena, que cambia de lugar y de punto focal, pues una vez quien ve y mira es Acis y después Galatea, mientras aquél finge el sueño mentido que Galatea sí tuvo antes. La sabia alternancia que Góngora imagina entre una simultaneidad del canto de Polifemo y de la escena de amor y la interrupción de aquél por el descubrimiento de ésta, el mismo final abrupto que se desencadena precipitado y violento y que resuelve una tensión acumulada...; todo ello muestra no sólo a un poeta, también a un excelente narrador, cualidad ésta, la de una estructura narrativa, perfectamente cuidada en la que Góngora sobresale sobre sus fuentes y contemporáneos y que me propongo analizar en lo que sigue.

La arquitectura narrativa de la fábula gongorina está quiciada sobre un principio de composición equilibrada. Es el equilibrio de las partes y su perfecta unidad la que sobresale. No nos engañen consideraciones sobre lo barroco del poema. La singular armonía de su *dispositio* textual se puede pulsar respecto a cánones de muy medida organización temporal y espacial. Si tuviéramos que unir como frecuentemente se ha hecho al clasicismo de las formas narrativas los principios estilísticos de unidad de tiempo y de lugar que los cánones renacentistas utilizaron para la tragedia, tendríamos que esta fábula mucho se acerca a ellos, como ya destacó R. Jammes (1967: 476-480). Toda una acción unitaria ha desarrollado en el límite de una tarde. En la estrofa 23

> «La fugitiva ninfa, en tanto, donde
> hurta un laurel su tronco al sol ardiente».

Es mediodía y al tronco del laurel no llega por tanto el sol, que cae perpendicular. Inmediatamente Galatea se baña (así lo interpreto, aunque es cuestión controvertida que ha suscitado mucha bibliografía) y queda dormida. Llega Acis, cuando

> «Salamandria del Sol, vestido estrellas,
> latiendo el Can del Cielo estaba...»

Durante la siesta se desarrolla todo el galante descubrimiento de los amantes, al que Góngora dedicará nada menos que 20 estrofas. Y la siguiente nota temporal, en la estrofa 43, viene dedicada toda ella al atardecer, momento en que Polifemo toma asiento en la atalaya y tras lanzar al viento su encendido canto descubre a los amantes y mata a Acis.

Apenas unas horas: tan reducido es el espacio temporal en que toda la acción se desarrrolla. No puede ser ajena a la voluntad de Góngora esta reducción del tiempo, encerrando en el límite de pocas horas una acción, vista por tanto en toda su intensidad, cuando los pormenores de un encuentro, conocimiento de los amantes, etc., exigirían un tiempo más largo. Robert Jammes ya ponderó la eficacia de una estética de unidad y condensación que relacionó con un *clasicismo*, concordante además con la unidad de lugar, pues en un reducido espacio de la costa siciliana se desarrolla la acción. Más importante aún que su calificación o no de clasicista me parece a mí que Jammes destacara el cuidado con que Góngora ha ligado al máximo los diversos aspectos de la acción,

hasta en sus mínimos detalles. Porque lo que es fundamental a la estética de equilibrio sostenida por el narrador de esta historia es que ha seleccionado de ella los materiales narrativos que engarzan en un principio de composición convergente, unitaria, en el desarrollo de una única acción donde cada elemento narrativo tiene su correspondencia con los que preceden y siguen. Glosa así R. Jammes esta característica:

> «Esta preocupación por la unidad es constante desde el principio hasta el final: las riquezas (o la esterilidad) de Sicilia sólo son descritas porque reflejan la belleza y el culto de Galatea. La misma unidad profunda encontramos en el canto de Polifemo, quien sólo enumera sus bienes para mejor expresar su amor...», etc. (*ibídem*, p. 476).

Incluso el episodio de las navegaciones y el náufrago que Polifemo acoge (estrofas 54-58) y que parecieron a Dámaso Alonso una disgresión no lo es; obedece al principio de mostrar la metamorfosis de Polifemo por la acción de su amor: de un brutal monstruo en un ser hospitalario compasivo y generoso. Ya veremos luego cómo esta acción secundaria se incardina además en un perfecto paralelismo con la otra accción secundaria: la de los amantes desdeñados de Galatea (estrofas 15-22), quien sufre con el amor una metamorfosis paralela hasta abandonar su estatuto de bella desdeñosa. La metamorfosis de Polifemo se entiende por medio de esta aparente disgresión, como perfecta *narratio,* en el orden argumentativo; por medio de ella el monstruo explica su propia metamorfosis.

La arquitectura narrativa está equilibrada en una estructura unitaria que puede verse mejor si la reflejamos en el siguiente esquema de *Dispositio Textual* que distribuye tematica y narrativamente las 63 estrofas de que consta la fábula:

ESTRUCTURA

Exordio. Estrofas 1-3

I. *Dramatis Personae:* **Grandeza de Polifemo.** Estrofas 4-12.
II. *Dramatis Personae:* **Galatea, bella desdeñosa.** Estrofas 13-22.
III. **Amor correspondido: Encuentro de Acis y Galatea.** Estrofas 23-45.
IV. **Amor no correspondido: canto de Polifemo.** Estrofas 46-58.
V. **Desenlace: muerte de Acis.** Estrofas 59-63.

4. Para establecer esta estructura en cinco partes más un exordio no me he fijado únicamente en los aspectos temáticos. Éstos, claro está,

se han tenido en cuenta, pues todo lector percibe con claridad que los que he numerado puntos I, II, III, IV y V responden a diversos núcleos dentro de la acción; I y II, los personajes: Polifemo y Galatea con sus respectivos ambientes; III, el encuentro amoroso; IV, el canto de Polifemo, y V, el desenlace de la historia con la muerte de Acis.

Constata también el lector el equilibrio en el desarrollo de estas cinco partes, que lo son así de una misma acción redistribuida en a) los personajes (20 estrofas, 9 a Polifemo y 11 a Galatea), b) el amor de Acis y Galatea (22 estrofas), c) el canto de Polifemo, que se extiende tan sólo en 12 estrofas, pero porque se ve bruscamente interrumpido por la invasión de las cabras en sus vides. Góngora ha cuidado hasta el detalle de la menor extensión del canto que las otras partes de poema, precisamente por su interrupción, puesto que el desenlace, que se inicia en la estrofa 59, lo hace con estos versos:

> «Su horrenda voz, no su dolor interno
> cabras **aquí** le interrumpieron...».

El canto habría sido más dilatado. No cabe suponer en su mayor brevedad ni en lo abrupto del desenlace un cansancio de Góngora, sino el resultado de un proyecto narrativo cuyo final abrupto se precipita hacia una muerte que ha de ser brusca y violenta. No cansancio, sino administración cabal de una materia narrativa, organizada de ese modo con rigor arquitéctonico.

Pero insisto en que las partes que he definido en mi propuesta de estructura no son deducidas únicamente de la temática de cada una de ellas. Una estructura de *Dispositio Textual* no podría apoyarse sólo en materiales de *Inventio.* Debe venir sustentada en apoyaturas formales. Así es. He distribuido de tal modo las partes porque hay una clave de naturaleza discursivo-narrativa que Góngora ha situado al final de cada una de ellas. Tal frontera de naturaleza discursiva es una frase exhortativa, en estilo directo y entre puntos de exclamación, que marca la intervención directa del narrrador en la acción, interrumpiéndola y pasando así a la siguiente parte.

La que he denominado primera parte, se inicia en la estrofa 4:

> «Donde espumoso el mar siciliano
> el pie argenta de plata al Lilibeo...».

La primera parte, así iniciada, se prolonga hasta el final de la estrofa 12. Allí finaliza la presentación del personaje Polifemo. Y finaliza esta parte primera con una frase exclamativa del narrador heterodiegético, que interviene ponderando la música de Polifemo:

> ¡tal la música es de Polifemo! (v. 96).

Esa frase exclamativa en estilo directo del narrador señala, pues, el primer embrague discursivo que da fin a la primera parte, dedicada a Polifemo y sirve de marca discursivo-formal que apoya el cambio de tema, pues las siguientes estrofas van a venir dedicadas a Galatea y su ambiente.

Desarrollado este nuevo tema, el de Galatea, desde las estrofas 13 a la 22, encontramos que al final de la 22 vuelve a introducir Góngora una frase exclamativa del narrador heterodiegético que interviene en estilo directo exhortando al Amor a que restaure el orden y la paz en la isla, perdidos por los desdenes y males que éstos han provocado en los enamorados todos de Galatea:

> ¡Revoca. Amor, los silbos, o a su dueño
> el silencio del can siga, y el sueño! (vv. 175-176).

No únicamente esta frase exhortativa, en estilo directo, sirve de frontera discursiva entre las partes. También lo hace la locución adverbial **en tanto** en el primer verso de la estrofa siguiente, la 23, que marca, una vez presentados Polifemo y Galatea, el inicio de la acción amorosa de ésta con Acis, es decir, la siguiente parte del poema: el encuentro amoroso (parte III).

> «La fugitiva ninfa, **en tanto,** donde
> hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
> tantos jazmines cuanta hierba esconde
> la nieve de sus miembros, da a una fuente».

Se dormirá luego, vendrá Acis y se iniciará ese formidable ballet silencioso de miradas y requiebros furtivos que supone la tercera parte de la fábula, morosa, donde no hay palabras y tan sólo juego de deseo y seducción. Llega esta parte, culminado y satisfecho el deseo, hasta la estrofa 45, que finaliza con una nueva intervención exclamativa en estilo directo del narrador reclamando el auxilio de las Musas para referir el fulminante eco de la canción de Polifemo:

«Las cavernas, **en tanto**, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda
el trueno de la voz fulminó luego:
¡referidlo, Piérides, os ruego!».

Obsérvese además cómo la misma locución adverbial, **en tanto,** que había situado al comienzo de la parte anterior, vuelve a servir de marca para fijar el arranque de la siguiente, dedicada al canto de Polifemo, que se inicia, luego de esta petición de auxilio a las musas, en la estrofa 46.

Estas frases exclamativas o codas sirven al narrador como *embragues discursivos* que fijan la transición o frontera entre los núcleos temáticos en que se distribuye y ordena la acción. Y se ven reforzadas, como se ha visto, por la misma locución adverbial que sirve de conector narrativo: **en tanto.** Hay, por consiguiente, corrrespondencia entre la temática y la configuración del discurso narrativo, actuando las partes que he señalado no sólo como núcleos temáticos distintos, sino también como fragmentos discursivos distinguidos y separados por tales codas del narrador y las locuciones narrativas que les siguen. Ello muestra que Góngora, al repetir idéntica locución adverbial, **en tanto**, y repetir el embrague discursivo del estilo directo en frase exhortativa, fue plenamente consciente de tal organización estructuradora de partes distintas en el desarrollo narrativo de la acción.

El discurso favorece esa unidad de conjunto, que también es temática en tanto se trata de la presentación de los protagonistas de la fábula.

Como no podía ser de otro modo, la parte IV, el canto de Polifemo, que se individualiza como parte narrativa unitaria por el cambio de registro discursivo del estilo indirecto al **estilo directo** que introduce la voz de Polifemo, finaliza sin coda alguna, precisamente por verse interrumpida o cortada, lo que es netamente marcado por el narrador con el adverbio **aquí** del comienzo del desenlace:

«cabras **aquí** le interrumpieron...».

Actúa este adverbio de frontera que sitúa el límite del canto y el comienzo de la última parte, desenlace de la historia y del poema.

4. La arquitectura narrativa de la fábula y su formidable cohesión como conjunto unitario no depende sólo de este sólido cañamazo de

las partes y de las ligaduras entre ellas. Los comentaristas han advertido sobre otra propiedad estilística fiundamental del poema: la cuidadosa trama que Góngora va urdiendo estrofa a estrofa, sin dejar resquicio alguno, como una cadena cuyos eslabones se van implicando unos a otros. Dice Dámaso Alonso: «Este desear la encadenación de las acciones, como si no quisiera dejar vacíos o hiatos temporales es muy de Góngora y merecería estudio...» (Alonso, 1967: 212).

No sólo las distintas partes de la estructura, todo en esta fábula está ligado, tejido, entrelazado. Esa impresión, sin embargo, no ha sido analizada en términos de la cohesión narrativa, porque los comentaristas adoptaron preferentemente un punto de vista elocutivo-poético, sin advertir hasta qué punto esta fábula es también una fábula (*muthos*) en el sentido aristotélico: un entramamdo de acciones solidarias, una intriga narrativa.

Comoquiera que un análisis de todos los procedimientos de cohesión narrativa en cada estrofa excedería los límites de que dispongo, me propongo analizar algunos de ellos, en el esbozo de una breve tipología, que seleccionará ejemplos de cada tipo de *enlace* .

4.1. Para la conciencia y el orden narrativo-retórico eran fundamentales el **ubi** y el **quando,** dos de los pivotes claves o **loci comunes** de la ordenación del discurso y especialmente de la **narratio,** según pude analizar en otro momento (J. M. Pozuelo, 1988: 154-156). Ya la *Retórica* de Aristóteles había concedido al tiempo y al lugar una situación especial, e incluso situó el manejo de tales lugares comunes como uno de los criterios de distinción en su tipología de los generos oratorios (*vid. Retórica,* p. 19).

Pero fueron Cicerón y Quintiliano quienes mejor desarrollaron la relación entre cronografía y topografía con la dimensión narrativa del discurso, incluso con el carácter verosímil que Aristóteles ya había requerido como condición no sólo de la fábula poética, sino también de la retórica. Las circunstancias de lugar y de tiempo se añadían a la historicidad o no de los hechos narrados y al decoro, entre las condiciones para la verosimilitud del discurso. Así lo dice Cicerón:

> «Verosímil será la narración si en ella aparecen cosas que suelen aparecer en la realidad, si se guarda al dignidad de las personas, si se dicen las causas de los hechos y *la ocasión y el tiempo y el espacio* y el modo....» (Cicerón, *De Inventione, I, XXI).*

Aurora Egido (1994: 34-35) ha explicado la importancia de este tópico retórico en la cultura del XVI, haciendo ver, por ejemplo, el modo en que las retóricas españolas como la de Miguel de Salinas y muy especialmente la de fray Luis de Granada recogían este lugar común de la cronografía y topografía. Para lo dicho por Cicerón conviene especialmente recurrir al testimonio que Egido recoge del fraile granadino sobre la distinción, en la cronografía, entre el tiempo propiamente dicho y la *ocasión.*

Quintiliano todavía es más explícito en la exigencia de que el narrador de una historia midiera bien las circunstancias de lugar y de tiempo que «*han de cuadrar igualmente*» (Quintiliano; *Institutio IV, II, 52).*

Advierto al lector menos familiarizado con la retórica clásica que aunque Cicerón y Quintiliano vincularan las circunstancias de lugar y de tiempo a la condición verosímil del discurso era precisamente porque el verosímil retórico de Aristóteles se había convertido en un valor que uniformaba estéticamente la dimensión de composición artística del discurso, y no lo hago porque crea que las fábulas del tipo de la de Góngora, que seguían el modelo de las mitológicas de Ovidio, tuvieran que regirse por condiciones de verosimilitud. Precisamente fue en la misma retórica donde se situó la definición de la fábula mitológica como un tipo de *exemplum* que no tenía la exigencia de ser verosímil ni verdadero, a diferencia de la historia y el argumento (*vid* J. M. Pozuelo, 1988: 159, donde ofrezco testimonios de Cicerón y del anónimo autor de la *Retórica ad Herenium)* y cuyo comentario dejo para un estudio en elaboración sobre fábula retórica y fábula poética).

Lo que sí interesa destacar en el orden de la narratividad fundamental de la *Fábula de Polifemo y Galatea* es que el lugar y el tiempo eran para la conciencia narrativa lugares de ordenación estructuradora del discurso. El poema narrativo de Góngora que estamos analizando lo deja bien claro en dos sentidos distintos, pero relacionados. En un primer sentido, global, de organización del discurso, había devenido un tópico en la tradición del género bucólico o pastoril desde Virgilio que la narración lo fuese de una historia que transcurre en el día y cuyo final lo marca el ocaso, el crepúsculo. La Égloga Primera de Garcilaso, que es un buen ejemplo de esta ordenación, no hace sino seguir el tópico virgiliano según analizó C. Segre (1976: p. 166, nota 7) y tuvo en la

época desarrollos muy notables en el género pastoril según ha mostrado muy documentadamente A. Egido (1994: 33-50).

Que Góngora sitúe la acción en el transcurso de las horas que van desde el centro del día (estrofa 22 y 23) hasta el crepúsculo, del que nos habla la estrofa 43, en que Polifemo inicia su interrumpido canto y que precipitará el desenlace a esa hora del ocaso (recordado de nuevo en la estrofa 47, «cuando niega la luz un carro de oro»), es, pues, una coherencia más de la exigencia del género como género narrativo que sitúa en un tiempo preciso.

A ello se une solidariamente el lugar de la acción bucólica, el tópico **locus amoenus** del escenario que verá, junto a la fuente, con los tópicos mirto y laurel, el amor de Acis y de Galatea, pero que rezuma contenido pastoril por doquier en cada estrofa y en las referencias al mundo al que pertenece Polifemo, quien no deja de reconocerse personaje pastor. Ya en el exordio se había definido el género de la musa *bucólica* aunque culta. Todo esto es muy conocido y ha sido siempre glosado por los críticos.

A los intereses y finalidad de este estudio interesa más analizar un segundo aspecto del **ubi et quando** narrativos en esta fábula. Me refiero a cómo Góngora utiliza el lugar y el tiempo como marcas de conexión narrativa entre las partes en que ha fijado la estructura narrativa de su poema. En convergencia con los embragues discursivos de la intervención del narrador las partes de su narración han venido en cada caso reforzadas por la ubicación del lugar y del tiempo, justo en cada cambio de una parte a otra.

Luego del exordio se nos marca el comienzo de la primera parte con los siguientes versos con que se inica la narración:

> «**Donde** espumoso el mar siciliano
> el pie argenta de plata al Lilibeo».

A un lector de la época no podía escapársele que la narración que se inicia en la estrofa 4, inmediatamente después del exordio, suponga una *descriptio loci*. Pero no es menor el detalle de que la primera palabra del verso sea precisamente la traducción castellana del ***ubi*** **(donde)** como lugar privilegiado de la *narratio* retórica. En el verso 7, luego de ofrecer la alternativa de ser Sicilia o bóveda de la fragua de Vulcano o

tumba de los huesos de Tifeo, recoge de nuevo el lugar *ubi* mediante el adverbio **allí**:

> «... Allí una alta roca
> mordaza es a una gruta, de su boca».

Inmediatamente la estrofa siguiente recoge en su primer verso el demostrativo **éste:**

> «guarnición tosca de este escollo duro».

Y la siguiente estrofa vuelve a comenzar con el demostrativo **éste** reforzando la deixis y actualizandola narrativamente con la conjunción **pues**:

> «De este, pues, formidable de la tierra bostezo.

La conjunción *pues* sirve de ligadura narrativa para una serie de deícticos adverbiales o pronominales que han señalado, visualizándola, la cueva de Polifemo. No escapa a esta labor de enlace el hecho de que, como la gruta es calificada de boca, y la piedra que la sella «mordaza», se llame en la estrofa siguiente su oquedad «bostezo de la tierra», y puesto que se ha referido a esa oquedad como oscura, bostezo sea metáfora que enlaza tales rasgos con el sintagma *melancólico vacío* y también «albergue umbrío». Pero la coherencia de las estrofas no es sólo referencial, sino que va reforzada por la función de conectores de las deixis pronominales y adverbiales y del conector discursivo, **pues,** que Portolés Lázaro (1993: 14) clasifica como conector *justificativo* de alto rendimiento en la conexión argumentativa en español (*vid* Postolés Lázaro, 1989), lo que vuelve a traernos a la poderosa conciencia de unidad discursiva, como si Góngora quisiese mostrarnos que las estrofas dedicadas a la descripción del *locus* de la cueva son desarrollos de un *único argumento por partes,* que van ligándose unas a otras por la propiedad conectiva de las deixis y del conector discursivo con que, a modo de conclusión, inicia la última de ellas.

Puesto que nos encontramos en el *locus* de la cueva y sin salirnos de la *descriptio* retórica, es interesante analizar un artificio conectivo del que Góngora se sirve en la primera parte de su poema. Sabemos que a la *descriptio loci* (estrofas 4-5-6) sigue en el orden narrativo del poema la *descriptio personae* de Polifemo (estrofas 7 a 12). Y sabemos que la

descriptio loci lo había sido de la cueva, que es roca, que es escollo y que es formidable bostezo de la tierra y que está en el promontorio montañoso de la parte occidental de la isla. Ha hablado, pues, de montaña en la *descriptio loci.* Pues bien, la *descriptio personae* de Polifemo comienza así:

> «**Un monte era** de miembros eminente
> **éste** (que, de Neptuno hijo fiero,
> de un ojo ilustra el orbe de su frente,
> émulo casi del mayor lucero)
> **cíclope,** a quien el pino...».

Para el lector u oyente que está situado ante la descripción de una montaña donde hay una gran cueva no hay conciencia, cuando lee u oye, «un monte era de miembros eminente / éste» de hallarse ante otra cosa que ante una extensión del mismo tema del *lugar.* Sólo después sabe que ahora nos hallamos no ante el monte de la cueva, sino ante el monte que es el cuerpo eminente del cíclope: a esta confusión inicial contribuye el hecho de que el hiperbatón que separa el demostrativo **éste** de su sustantivo **cíclope** es violentísimo, extenso, y opera sobre la separación de dos vocablos, el adyacente y el nombre, que suelen ir juntos. Lo que interesa advertir es que por medio de este artificio, del que resulta un efecto de sorpresa, Góngora ha utilizado el demostrativo **éste** como un formidable conector narrativo, pues tiene a la vez, y por un momento en la sorpresa del lector, un valor anafórico y catafórico. Referido a **monte** (puesto que no sabemos todavía que el monte del que va a hablar es Polifemo), mira hacia atrás, al promontorio siciliano que evoca inicialmente; y referido, como advertimos después, a **cíclope,** tiene una función catafórica. Más allá del juego, es importante advertir que Góngora ha cohesionado fuertemente las dos descripciones, la del lugar y la de la persona, mediante la metáfora del monte que es Polifemo, una vez que ha acabado de describir la cueva en el monte anterior.

Pero no se para Góngora ahí. Puesto que ha concebido esa metáfora del cuerpo como monte, la explota en la siguiente estrofa (la 8) con una coherencia muy comentada por los glosadores desde el principio: el monte, adusto Pirineo, en cuya cumbre nace un río negro, el cabello, que se prolonga luego como barba, torrente impetuoso que inunda el pecho, etc.

Y vuelve a iniciarse la estrofa 9 con la **Trinacria** (Sicilia) **en sus montañas.**

Para la coherencia y conexión narrativa nótese que el tema de la estrofa 9 es un desarrollo del calificativo que dio a Polifemo en la estrofa 6 (verso 43), cuyo primer rasgo, en aposición, lo define como «horror de aquella sierra», y que en esa misma estrofa 9, que desarrolla este rasgo, se cierra con la imagen del pastor que con paso lento reduce los bueyes a su albergue (vv. 71-72). Este no es otra cosa que un paralelismo narrativo del otro pastor, Polifemo, que en la misma estrofa 6, que nos lo presentaba como horror de la sierra, hacía lo mismo: se cerraba con la mima imagen de recoger el ganado y encerrarlo en el redil. Las estrofas 6 y 9 comunican, por tanto, poderosamente, en el horror de aquella sierra y en la imagen del ganado que el pastor recoge.

Hay, en definitiva, en toda esta primera parte dos lugares descriptivos, el *locus* y la persona, pero están tan perfectamente ensamblados por la metáfora del monte y tan urdidos en estos paralelismos analizados que no podemos dudar de una concepción narrativa perfectamente cohesionada, conectada, trabada en los distintos *loci* retóricos que dan inicio a la narración.

Finalizadas las dos partes que desarrollan las *Dramatis Personae* (partes I y II de la estructura que he propuesto, es decir estrofas 4-22) y en convergencia con el embrague discursivo que ha situado al final de la estrofa 22, comienza la tercera parte del poema, dedicada al encuentro amoroso de Acis y Galatea, en la estrofa 23. Fijémonos en cómo se inicia:

> «La fugitiva ninfa, **en tanto**, donde
> hurta un laurel su tronco al sol ardiente...

El conector narrativo esta vez es la locución adverbial **en tanto,** que marca una frontera de entrada en el tiempo narrativo del encuentro de Acis y Galatea o tercera parte del poema. Obsérvese, empero, que no es sólo este conector, añadido al embrague discursivo del verso anterior en estilo directo del narrador, el que marca tal frontera. En la conciencia narrativa de Góngora era importante también acumular tales conectores con una nueva referencia al **ubi et quando** del comienzo de toda narración. En efecto, la referencia al *locus amoenus,* «donde hurta un laurel su tronco al sol ardiente», tiene la popiedad de haber

incluido asimismo una referencia al **quando; ubi et quando** unidos, condensados en la misma frase, puesto que ese hurtar su tronco del laurel significa que nos hallamos al mediodía, con el sol en perpendicular, lo que vuelve Góngora a marcar en el comienzo de la estrofa siguiente, que se inicia con la hora canicular:

> «Salamandra del Sol, vestido estrellas,
> latiendo el Can del Cielo estaba, **cuando**...».

Estamos, pues, volviendo a la estrofa 23, en el inicio de una acción narrativa y de una parte del poema. Vayamos ahora al final de esta parte del poema, que se sitúa en la estrofa 45. También hay ahí, como ya dijimos, un embrague discursivo, del tipo exclamativo del narrador en estilo directo. Pues bien, la frase que desemboca en tal embrague discursivo se inicia con un nuevo conector narrativo, curiosamente el mismo: la locución adverbial **en tanto;** tenemos que el mismo conector con que se inició esta parte (estrofa 23) la cierra (estrofa 45);

> «Las cavernas, **en tanto**, los ribazos
> que ha prevenido la zampoña ruda
> el trueno de la voz fulminó luego:
> ¡referidlo, Piérides, os ruego!

Ya vimos que tal reiteración o coincidencia del conector narrativo **en tanto,** añadido al embrague discursivo del estilo directo en frase exhortativa, con que se inicia y se cierra esta tercera parte del poema, muestra un Góngora plenamente consciente de las fronteras internas entre las distintas partes de la estructura narrativa de su fábula.

El enlace de tipo temporal, que marca la sincronía de tiempos entre las diversas partes de la acción, no dejando hiato entre ellas también lo cumplen los adverbios y locuciones «entonces» (v. 237) y «con esto» (v. 473), que sirven de transición entre acciones de protagonistas. Estos enlaces conectivos refuerzan la impresión que el lector tiene de ser la fábula un encadenamiento sucesivo a pesar, y posiblemente para contrarrestarla, de la peculiar solidez arquitectonica de entidades aisladas que los versos bimembres al final de muchas octavas suelen proporcionar.

En la larga serie de estrofas que narran el encuentro amoroso de Acis y Galatea (22 estrofas nada menos) hay distintas alternancias; unas

veces se describe a Acis, otras veces a la ninfa, en cambios de focalización constantes. Pues bien, esos cambios obligan al narrador a incluir alguna vez un conector discursivo, que sirve de embrague narrativo. Así ocurre al comienzo de la estrofa 28:

> «La ninfa, **pues,** la sonorosa plata
> bullir sintió del arroyuelo apenas,
> **cuando,** a los verdes márgenes ingrata...».

Fíjese el lector en que el conector empleado por Góngora vuelve a ser doble: por un lado el conector «**pues**», que sirve de enlace o marca para el cambio de focalización y que actúa asimismo de instancia consecutivo-temporal que indica el cambio de acción, foco y con valor de «en el momento en que...». Justo ese valor consecutivo-temporal del conector, en el orden narrrativo-argumentativo de la escena, es el que justifica y recoge la conjunción eminentemente narrativa **cuando**, que inicia la nueva acción de Galatea.

4.2. Algunos procedimientos de conexión narrativa no se generan por medio de enlaces formales como los analizados, sino que suponen vínculos semánticos por la vía de anáforas referenciales. El lector vincula una acción o episodio a otro ya ocurrido antes, porque en su memoria puede reconstruir una suerte de *isotopia,* que cohesiona fuertemente la narración y el sentido de este poema. Hay varias de estas isotopías referenciales a lo largo de la fábula. Analizaré dos de entre ellas. La primera vincula lo dicho en las estrofas 13 y 46.

13
«Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vió el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno»

46
«¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!»

La estrofa 13 había sido una enunciación del narrador, quien al describir a Galatea evocaba su parecido al pavo real y al cisne, por los ojos y el color de su piel. Polifemo, en la estrofa 46, al iniciar su canto

en estilo directo, y con cambio por consiguiente de voz narrativa, vuelve a idénticos símiles en la *descriptio* de Galatea, el cisne y el pavo real, y la blancura de la ninfa, con una variación para la espuma del verso 13 por la blancura de Galatea, que ahora se compara con los claveles. No escapa al lector esta autorrefencia que Góngora hace a los tópicos de su propia *descriptio*, con idénticos símiles, treinta estrofas más adelante.

El segundo ejemplo es más sutil para el entramado de una isotopía referencial. La ligazón se establece entre componentes semánticos de las estrofas 2 y 43.

2
«Templado, pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,
o tan mudo en la alcándara, que en vano
aun desmentir al cascabel presuma:
tascando haga el freno de oro, cano,
del caballo andaluz la ociosa espuma;
gima el lebrel en el cordón de seda.
Y al cuerno, al fin, la cítara suceda.»

43
Su aliento humo, sus relinchos fuego,
si bien su freno espumas, ilustraba
las columnas Etón que erigió el griego
do el carro de la luz sus ruedas lava,
cuando de amor el fiero jayán ciego...

En la estrofa 1 había pedido al conde de Niebla que dejara interrumpido el ejercicio de la caza. La estrofa 2 toda ella viene dedicada a esa instantánea de movimiento de la caza detenido, visto a partir de los animales que acompañan al cazador, los tres en tensión estática de movimiento suspendido.

El caballo andaluz se halla «tascando», mordiendo su freno; como consecuencia de ello la espuma de su boca, ociosa pues, sale con ímpetu refrenado y sin resolverse en acción, convierte en cano, blanco, el freno de oro.

En la estrofa 43 lo que se interrumpe, y de un modo muy violento, es la escena de amor en el tálamo de flores de Acis y de Galatea, creando la sorpresa de ese verso primero, que por un momento piensa el lector se refiera o bien al gigante Polifemo o (más difícil) al propio fragor amoroso de Acis.

> «Su aliento humo, sus relinchos fuego
> si bien su freno espumas, ilustraba
> las columnas Etón, que erigió el griego
> do el carro de la luz sus ruedas lava».

No. No es ni Polifemo ni es Acis. Ese caballo relinchador es Etón, que lleva el carro del Sol, a ponerse en el mar, a lavar allí sus ruedas. Lo hace en las columnas que erigió Hércules, esto es, en Gibraltar, que es poniente (para los ojos grecolatinos y para Sicilia).

La imagen de un caballo detenido vuelve a generar espumas, esta vez no las de la boca por el freno de oro, sino las del mar al caer sobre ellas el carro. Pero al igual que en la estrofa 2 hay un freno, el del mar, para la carrera del caballo del Sol y otra vez la espuma lo es del freno –su freno espumas–, los relinchos marcan el fuego rojo del crepúsculo y su aliento es humo por ser fuego apagado, ahogado en el mar. La imagen es preciosa, pero construye la del freno de espuma una isotopía anafórica con la de la estrofa 2: una misma metáfora para dos situaciones diferentes vinculadas de ese modo traslaticio.

Es el momento ahora de señalar otro fenómeno importante para la trabazón de la estructura del poema. La estrofa 43, que acabamos de ver, inicia una especie de transición hacia el canto de Polifemo. Es en el atardecer cuando el gigante se sienta a cantar en una roca que será «atalaya» de la costa, pero también esa metáfora anuncia el avistamiento posterior que hará desde ella Polifemo de los dos amantes. Pues bien, el atardecer de esta especie de exordio al canto que forman las estrofas 43, 44 y 45, se corresponde con el amanecer evocado en el exordio del inicio de la fábula. El poema comienza evocando el amanecer

> «que es rosas la alba y rosicler el día»

y su parte final, el desenlace, se da en el crepúsculo. Ambos exordios, el de la dedicatoria y esta especie de exordio de transición al canto de Polifemo, marcan el amanecer y el atardecer, el comienzo y la desembocadura de la historia.

4.3. Otro procedimiento para el trazado de conectores narrativos es la inclusión de isotopías sintácticas que vinculan la *compositio textual* de estrofas o zonas de acción diferentes. El lector asiste a la repetición de un esquema que ya le es conocido y al que vuelve Góngora con voluntad de paralelismos expresivos. Es otra forma de cohesión. Véase un ejmplo en las estrofas 28 y 32:

28
«La ninfa, pues, la sonorosa plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,

32
Llamáralo, aunque muda, mas no sabe
el nombre articular que más querría;

cuando, a los verdes márgenes ingrata,
segur se hizo de sus azucenas.
Huyera; mas tan frío se desata
un temor perezoso por sus venas,
que a la precisa fuga, al presto vuelo,
grillos de nieve fue, plumas de hielo»

ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía.»
Al pie - no tanto ya del temor grave...»

La ninfa, que se hallaba dormida, despierta con el ruido que Acis provoca al lavarse el rostro en el agua de la fuente. Como las estrofas anteriores habían narrado los movimientos de Acis, Góngora favorece la cohesión con una de sus ligaduras narrativas: la conjunción **pues**, que, como vimos, actuaba de gozne.

Galatea se asusta y se levanta. A su intención de huir, al ademán de hacerlo, dedicará Góngora los cuatro últimos versos de la octava. Un instante de movimiento retenido, de impulso refrenado por el frío temor, que atenaza sus miembros y que le hace dudar. Es realmente genial la elección de la forma verbal **huyera**, seguida de pausa semilarga extrarrítmica (muy rara en el endecasílabo una pausa en sílaba ´3 cuando no ha habido encabalgamiento); por medio de ese subjuntivo seguido de pausa se acumula la escisión entre la acción de huir y el pensamiento de no hacerlo: posibilidad abortada sugerida por el aspecto imperfectivo de la forma verbal elegida.

En la estrofa 32, una nueva duda: ¿llamará a Acis? La resuelve Góngora con el mismo imperfecto de subjuntivo: **llamáralo.** La cohesión narrativa de la isotopía sintáctico-rítmico-semántica es perfecta también por la coincidencia de la adversativa con que plantea en ambos casos la duda

«*Huyera;* mas tan frío se desata...
«*Llamáralo...* mas no sabe...».

Ambos subjuntivos comparten posición rítmica en el verso, un mismo significado de movimiento detenido por la duda, movimiento al que se tiende pero que se deja en suspenso; ambas oraciones se resuelven con una adversativa que explica la inmovilidad en un caso y el silencio en el otro. El vocablo temor, que había anudado a Galatea en la estrofa 28, vuelve a aparecer en la 32:

«al pie, no tanto ya del temor, grave».

Dos estrofas diferentes del poema cohesionadas por medio de estos acoplamientos de naturaleza rítmica, sintáctica y semántica.

4.4. Las ligaduras o enlaces que van anudando, encadenando la acción, sin fisuras ni solución de continuidad, alcanzan también a una especie de metáfora prolongada que a modo de analogía continuada se proyecta sobre toda una serie de estrofas en el episodio del encuentro de Acis con Galatea. Me refiero a la metáfora de «pincel de la fantasía» y a su analogía –metonímica y metafórica a la vez– con la flecha del amor. La continuidad de la metáfora se ve proyectada en las estrofas 25, 30, 31, 32, 34 y 36 y proporciona a todo el episodio una impresión de continuado proceso que es recorrido con minucioso pormenor, lleno de matices distintos para una imagen tópica donde las haya: la flecha de Cupido.

Al describir a Acis y su lugar en esta acción, Góngora lo hace ya seleccionando el vocablo que le interesa. Lo primero que dice de Acis, en la estrofa 25, es:

> «Era Acis un venablo de Cupido...»

antes incluso que su genealogía destaca Góngora la significación funcional de Acis en esta historia: ser el instrumento del que se sirve el dios amor para vencer los desdenes de Galatea. Y lo hace con la metáfora del *venablo,* que es la que va a explotar en las estrofas siguientes. Cinco de ellas más adelante se explica la designación de Acis como «venablo de Cupido» (recogido también en la etimología de «Acis»):

> «El niño dios, entonces, de la venda,
> ostentación gloriosa, alto trofeo
> quiere que al árbol de su madre sea
> el desdén hasta allí de Galatea».

En el árbol de Venus colgará Cupido como trofeo de triunfo las armas del contrario «el desdén de Galatea», «hasta allí» puesto en lo que sigue el desdén será progresivamente vencido (he aquí, en el sintagma «hasta allí», otra ligadura que cohesiona el relato: lo que ha sido hasta allí será en adelante de otro modo).

En la estrofa 31 prosigue con el tópico:

«Entre las ramas del que más se lava
en el arroyo, mirto levantado,
carcaj de cristal hizo, si no aljaba,
su blanco pecho, de un arpón dorado».

El blanco pecho –metonimia de corazón– de Galatea se hace «carcaj de cristal (o aljaba) que recibe la flecha del amor, ahora en él albergada.

Pero Góngora no podía discurrir tan sólo por este tópico de la flecha de amor sin que su imaginación poética construyese algo nuevo. Lo hará ya en la estrofa 32, asociando una nueva metáfora: la imaginación y fantasía de Galatea es ya un pincel suave que ha bosquejado el retrato del muchacho:

«LLamáralo, aunque muda, mas no sabe
el nombre articular que más querría;
ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía».

La genial capacidad asociativa de Góngora ha introducido con «pincel» una nueva metáfora que se asociará de inmediato a «flecha» como metáfora construida sobre otra metáfora. El pincel de su fantasía ya ha bosquejado a su amado. «Pincel» se parece en su forma a la flecha y será en adelante metáfora de ésta. En efecto, tras dos estrofas recoge Góngora esta nueva metáfora y la explota. Galatea se atreve a mirar y entre las ramas del mirto ve a Acis:

«A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho
con el pincel que le clavó su pecho».

Lo que fuera bosquejo de su fantasía en la estrofa 32 se convierte en la 34 en bosquejo colorido. Aquí Góngora explicita ya la metáfora «pincel de la imaginación por flecha de amor». Góngora une ya las dos metáforas en la frase «con el pincel que le clavó su pecho». La conjunción **ya** del verso 270, en la estrofa 34, vuelve a ser uno de esos típicos enlaces de cohesión narrativa que venimos analizando, pues con él se refiere Góngora anafóricamente a la materia narrada en la estrofa 32.

Pero el poeta cordobés no se para ahí, que sería ya bastante. Todavía en la estrofa 37 completa toda esta sutil descripción de la guerra-asalto de amor que Acis –venablo de Cupido– hace sobre Galatea:

37
«Acis –aun más de aquello que dispensa
la brújula del sueño vigilante–,
alterada la ninfa esté o suspensa,
Argos es siempre atento a su semblante,
lince penetrador de lo que piensa,
cíñalo bronce o múrelo diamante:
que en sus paladïones Amor ciego,
sin romper muros, introduce fuego».

Acis, fingiéndose dormido, espía cómo Galatea va cambiando de actitud. Es Argos, de los mil ojos, también lince penetrador de lo que la ninfa siente, entre alterada y suspensa. Aparece aquí un concepto muy agudo: el de la *brújula.* Tiene el significado de "punto de mira de un arma de fuego". Acis observa a Galatea aun más de lo que le permite (dispensar: permitir) la brújula, el punto de mira de su arma. ¿Cuál es su arma aquí?: el sueño fingido; es decir, la observa más de lo que permiten los ojos entreabiertos de su fingido sueño.

Es un arma para la batalla de amor. Contra las armas hay bronces (escudos defensivos) y hay murallas. Aquí muralla de diamante. ¿Por qué *diamante?* Obviamente, en primer lugar, así lo interpreta Dámaso Alonso, por su dureza: es el diamante un cristal blanco y durísimo (como Galatea y su desdén). Pero hay otro concepto superpuesto a éste: se creía en la época que el diamante era el cristal en su más alto grado de *congelación.* Está en la isotopía de frialdad. Era la frialdad en su más alto extremo: Galatea, un cristal congelado y duro, diamante es su desdén.

Vemos esta significación de diamante en una anotación que González de Salas hace a versos de Quevedo:

«Traigo todas las indias en mi mano,
perlas, que, en un diamante, por rubíes
pronuncian con desdén sonoro yelo...».

Dice González de Salas «es una antifrasi de *diamante y rubíes..* Era, pues, diamante la boca porque lo que hablaba eran desdenes y significalo diciendo que *pronunciaba sonoro yelo,* y alude a la opinión de los que quieren que el cristal sea yelo intensamente congelado, y el diamante más intensamente...» (apud. J. M. Blecua, ed. de Francisco de Quevedo, *Poesía Original,* Barcelona, Planeta, 1968 p. 506).

Pues bien. Ahora entendemos en todo su sentido esta batalla del fuego del amor contra el diamante (cristal frío) del desdén de Galatea. La batalla la gana Amor, ¿cómo?, con los paladiones que introducre Acis en la muralla. Paladión era el caballo de Troya. Es un caballo fingido, una artimaña, falsa, engañosa, como lo es el fingido y mentido sueño de Acis. Por encima de los bronces (dureza) y de las murallas de diamante (dureza y frialdad) sirviéndose de un fingido artificio (el sueño de Acis) y de su belleza viril, paladiones ambos donde viene escondido el fuego del amor.

He aquí como una metáfora gastada y tópica, la flecha de amor, se ha ido ampliando y con su crecida va anegando las estrofas, acumulando sentidos, completando hasta la minucia última los extremos sutiles de una portentosa capacidad arquitectónica, pero arquitecto, insistimos, de imágenes y de ideas, de conceptos sabiamente entrelazados, en una narración cohesionada, encadenada, perfecta.

4.5. Nada escapa a este equilibrio unitario de su arquitectura narrativa. Por ello entendemos que lo que Dámaso Alonso y críticos contemporáneos a Góngora entendieron que era una disgresión algo desmayada, la que se da en las estrofas 55-58, donde se narra el episodio del náufrago recogido por Polifemo, no resulta tal disgresión si se analiza en la estructura de conjunto del relato y a la luz de su economía narrativa.

Interpreto estas estrofas en el conjunto de la fábula como correspondientes, en paralelismo intencional, con la otra aparente disgresión: la que se daba en las estrofas 15-22 sobre los amantes desdeñados de Galatea. Si se observa bien, ambos «excursos» (que no lo son) cumplen idéntica función: mostrar las metamorfosis que el amor provoca en las criaturas. Galatea, que es bella desdeñosa, verá vencido su desdén y frialdad. Interesaba a Góngora insistir mucho en la fortaleza del desdén de Galatea para verla vencida luego por amor. Igualmente y de modo paralelo interesó a Góngora que el monstruo brutal fuese visto en su conmovedora imagen de hospitalario y generoso hombre que acoge y regala a un náufrago. También esta metamorfosis es producto de amor. Cuando se contempla el poema como historia narrada se acoplan los extremos de la historia hasta en sus detalles mínimos.

Si además pensamos en el subconjunto del que forman parte las estrofas 54-58, esto es, en la parte IV o canto de Polifemo, descubrimos

ese conjunto como una perfecta pieza retórica donde las estrofas 54-58 cumplen el papel de una *narratio.* En efecto, toda la parte reproducida en estilo directo, esto es, el canto de Polifemo, adopta el orden de la *dispositio* del discurso retórico:

1. Comienza con una *captatio benevolentiae* (estrofa 46): alabanza de Galatea.
2. Sigue una imprecación a ser oído (estrofa 48).
3. Continúa con una *argumentatio:* Polifemo aduce los argumentos o valores por los que se ofrece digno de la atención de Galatea: a) sus riquezas, b) su hidalga estirpe y gran poder, c) su singular belleza (estrofas 49-53). Uno de los argumentos finales: su generosidad y benevolencia a causa de sus sentimiento amoroso, se extiende y desarrolla como una *narratio:* precisamente las estrofas 54-58 donde se narra el breve episodio del náufrago, abruptamente interrumpido.

Hemos visto, pues, cómo Góngora construye, selecciona, ordena con extremo cuidado la cohesión narrativa de su fábula. Algunos de esos elementos de cohesión han quedado analizados, otros muchos podrían aducirse. Lo importante es percibir que la arquitectura de este poema es también una arquitectura narrativa.

Bibliografía citada

Alonso, D. (1950): *Poesía Española. Ensayo sobre métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos.

Alonso, D. (1967): *Góngora y el «Polifemo»,* 3 vols., Madrid, Gredos.

Aristóteles: *Retórica,* ed. de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.

Cicerón, M. T.: *De Inventione,* ed. de H. Hubell, Londres, Heinemann, 1949. Indico los textos según esta edición y ofrezco traducción de Menéndez Pelayo en *Obras Completas de M. T. Cicerón,* Madrid, L. Navarro, editor, 1888, v. I.

Egido, A. (1994): *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles,* Barcelona, P.P.U.

Genette, G. (1991): *Fiction et diction,* París, Seuil.

Guillén, J. (1960): *Lenguaje y poesía,* Madrid, Alianza, 1969.

Jammes, R.: *La obra poética de D. Luis de Góngora,* Madrid, Castalia, 1990.

Portolés Lázaro, J. (1989): «El conector argumentativo «pues», *Dicenda*, 8, pp. 117-133.

Portolés Lázaro, J. (1993): «La distinción entre los conectores y otros marcadores del discurso en español», *Verba*, 20, pp. 41-170.

Pozuelo, J. M. (1988): *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.

Pozuelo, J. M. (1991): «Lirica e finzione (In margine a Ch. Batteux), *Strumenti Critici*, año XV, 1, pp. 63-93.

Quintiliano, M. F.: *Institutio Oratoria*, ed. de H. E. Butler, Harvard University Press, 1921. Las traducciones en castellano corresponden a la edición M. F. Quintiliano: *Instituciones oratorias*, de I. Rodriguez y P. Sandier, Madrid, Viuda de Hernando, 1887 (2 vols.).

Segre, C. (1976): *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta.

Vilanova, A., 1957: *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, 2 vols., Madrid, C.S.I.C.