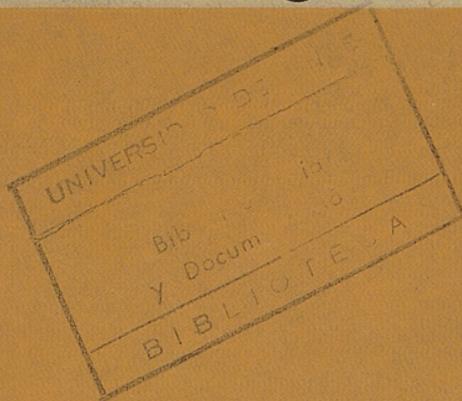


alicia galaz vivar



galatea y tisbe

el discurso de los retratos

aproximación estructuralista
a la lengua poética
de góngora



Anejo
de la
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
Sede Arica
1974

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección

mdc

Clasificación

10(910-47)

Cutter

Año Ed.

1974

Copia

Registro Seaco

Registro Nctis

AH 2263

BIBLIOTECA NACIONAL



0012395

EDITOR: UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE ARICA

IMPRESORES: IMPRENTA IGLESIAS - ARICA

PORTADA, DIAGRAMACION Y DISEÑO: OLIVER WELDEN

864
6147

ALICIA GALAZ VIVAR



411231

GALATEA Y TISBE

EL DISCURSO DE LOS RETRATOS

Aproximación estructuralista
a la lengua poética
de Góngora

AAH 2263

INSTITUTO PROFESIONAL DE SANTIAGO
BIBLIOTECA
CANJE - DONACION

Anejo
de la
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
Sede Arica
1974

INTRODUCCION

Al Maestro,
Don Antonio Doddis Miranda,
porque ninguna generosidad le es ajena.

INTRODUCCION

Los retratos de Galatea y Tisbe constituyen subunidades de extensos textos y deben su existencia independiente y unitaria a la persistencia de la imagen.

Ambos retratos femeninos, uno serio y otro en burla, presentan la dificultad docta propia de su orientación manierista; sin embargo, el ensayo que se propone a continuación no insiste en la adscripción de estas obras en dicha tendencia y enfatiza, en cambio, su análisis como construcción verbal. En este sentido, polariza su atención en la estructura lingüística.

El análisis formal que aquí se intenta permite dilucidar las relaciones intrínsecas, enriquecedoras entre los signos, del discurso poético.

Si se considera que la poesía es fundamentalmente obra de lenguaje, se explican las concertadas preocupaciones en torno a la lengua poética, en relación a la lengua natural, y los esfuerzos por evidenciar el discurso "creado".

El romance de Píramo y Tisbe es la última obra extensa de Luis de Góngora y fue, al decir de sus contemporáneos, su obra preferida, la que "más lima costó a su autor".

El discurso que se analizará -subunidad del romance señalado-, que en su construcción completa consta de 508 versos, constituye la degradación del mito. Esta demitificación se realiza a través de la burla, el sarcasmo, lo grotesco y caricaturesco. Su densidad conceptualista persiste en toda la obra, en dialéctica polaridad, mostradora de una nueva sensibilidad para apreciar la realidad contradictoria y compleja.

El análisis formal resulta especialmente idóneo para dilucidar la funcionalidad del lenguaje, pues es en las relaciones intrínsecas entre los signos donde éstos se potencializan mutuamente.

Este análisis formal de la arquitectura verbal, muestra la preeminencia del factor mensaje. El estudio de los signos lingüísticos del discurso señala una estructura verbal en que el predominio de la función poética está basado en la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación; dicha realidad nos enfrenta a una especial maestría creadora con que Góngora maneja el idioma y en que se presentan innovaciones de acuerdo con intenciones expresivas, serias o burlescas, según se trate del retrato de Galatea o el de Tisbe.

A. G. V.

LAS BURLAS Y LAS VERAS DE TISBE Y GALATEA

El tratamiento burlesco que Góngora otorga a Tisbe y el serio que confiere a Galatea, constituye una dualidad animada de un espíritu contrapuesto. A Galatea se la describe en octavas reales y a Tisbe en romance octosílabo. El primer retrato fue escrito en 1613 (1) y el segundo, en 1618 (2).

El solemne endecasílabo del Poema de Polifemo contiene una descripción manierista de la belleza femenina. La tendencia aparece evidenciada por el fragmentarismo y por la ambivalencia contradictoria, características de la falta de obicuidad lineal propia de este especial modo de aprehensión de la realidad.

Desplazado lo figurativo, la luminosidad y el color emergen con tonalidades dinámicas en lucha por manifestar su preeminencia. Los atributos femeninos se presentan según las estructuras mentales y valorativas de la época. El cabello se supone muy rubio, dada la blancura de la tez, sólo vencida, un tanto, por el rojo, para dar, por último, una tonalidad rosada:

**“Purpúreas rosas obre Galatea
la Alba entre liliros cándidos deshoja:
duda el Amor cual más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja”. (3)**

La luminosidad se impone a ratos. En la descripción del rostro, se elude el plano A: los ojos y el cutis blanco de la cara:

**“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”. (4)**

Lo conceptuoso del estilo corresponde también a la expresión de este particular modo manierista de conocimiento, en que la ambigüedad subraya la fluidez huidiza y la precariedad de lo ontológico.

La hermosa Galatea reproduce una débil reminiscencia del esquema valorativo perpetuado por la tradición del amor cortés. Así, al suscitar el amor en los habitantes de la Isla, determina en ellos una especie de estado de amor que implica el homenaje, la veneración, el placer de sufrir los desdenes y la prosecución, a pesar de éstos, en el dulce ejercicio de tan cruel vasallaje:

**“De cuantos siegan oro, esquilan nieve,
o en pipas guardan la exprimida grana,
bien sea religión, bien amor sea,
deidad, aunque sin templo, es Galatea”. (5)**

**“El bello imán, el ídolo dormido,
que acero sigue, idólatra venera”. (6)**

El amor como religión produce el desconcierto de los hábitos rutinarios de los moradores de la Isla de Sicilia y determina que Glauco, Palemo y Polifemo experimenten la desdeñosa presencia de Galatea. La ruptura de este patrón, que debe su propia existencia a la

falta de sentido práctico, está en el amor correspondido y en el tálamo conseguido por la pareja de amantes, Acis y Galatea. Esta ruptura del esquema concierne a toda la gama de complejidades que naturalmente resultan de nuevas vigencias, en lo que a la corte se refiere y, en general, en las vidas social, política, económica y cultural que evolucionaban perfilando nuevas estructuras mentales y afectivas, frente al tema del amor, entre otros. Como puede apreciarse en la poesía culta, la tradición en el tema del amor está vinculada especialmente con el tema del amor cortesano de las lejanas cortes de Juan II.

En relación al culto de la mujer y, a través de ella, a la belleza, observamos esta veneración religiosa en ambos poemas.

De Tisbe:

**“Creció deidad, creció invidia
de un sexo y otro. ¿Qué mucho
que la fe erigiese aras
a quien la emulación culto?”. (7)**

El concepto del amor cortés implica un dulce y doloroso cautiverio, una servidumbre que tiene su reminiscencia en :

**“Tantas veces de los templos
a sus posadas redujo
sin libertad los galanes,
y las damas sin orgullo”. (8)**

Los protagonistas de ambos poemas corresponden a una creación extraída de un texto mitológico, las **“Metamorfosis”** de Ovidio; sin embargo, el discurso solamente se refiere a esta fuente cuando hace la caricatura a lo burlesco, (9) esto es, en la **“Fábula de Píramo y Tisbe”**; el carácter peyorativo se evidencia por la mención y morosa delectación con que se ubica al autor de las **“Metamorfosis”** por su apodo, Nasón, **“narigón”**:

**"el licenciado Nasón,
bien romo o bien narigudo". (10)**

Como se verá más adelante, el análisis de la estructura lingüística del Poema dará la fundamentación necesaria de las intencionalidades burlesca o seria, según se trate de una u otra fábula; no obstante, un rasgo que confirma esta diferencia entre ambos poemas es que la **"Fábula de Polifemo y Galatea"** está dedicada en 24 versos solemnes, plenos de bizarría aristocrática, al Conde de Niebla. Redunda en la diferenciación de los poemas la invocación a la musa: en la **Fábula de Píramo y Tisbe** el léxico introduce lo vulgar y antipoético, caracterizando el estilo en solfa:

"citarista, dulce hija
de el Archipoeta rubio,
si al brazo de mi instrumento
le solicitas el pulso,
digno sujeto será
de las orejas del vulgo". (11)

El tono festivo burlesco, según lo confirma la teoría del "Buen Gusto", es digno del vulgo ignorante:

"popular aplauso quiero" (12)

En la **Fábula de Polifemo y Galatea**, el poeta verifica haber sido inspirado por la musa Talía, de la cual dice que es **"culto, aunque bucólica"**. Como poema serio, reafirma la erudición y lo culto de esta musa señalada como campestre, es decir, rústica.

Si bien Polifemo es un pastor enamorado de una ninfa -Galatea- y los dones del campo se derraman por la Isla de Sicilia como si ésta fuese un paraíso eglógico ninfa -Galatea- y los dones del campo se derraman por rellas de amor al mundo varonil, la visión del paisaje, la descomunal figura del cíclope, sus celos, su ira, la

venganza ulterior y la monstruosa habitación del gigante, imponen lo grotesco y tremebundo del anormal y paradójal conocimiento o aprehensión de la realidad manierista.

No es nuestro objetivo hacer un estudio desde el punto de vista de la tendencia estilística, sin embargo, es dilucidador señalar que el retrato de Tisbe también es fragmentario: se alude a la frente, los cabellos, los ojos, las mejillas, nariz, boca, dientes, muelas, cuello; pechos y al "etcétera", que está fuera de toda comparación por la hermosura; supera en hermosura a la belleza que poseen las tres Gracias.

Se aprecia que el retrato burlesco es más pomeñorizado y gráfico; constituye, en conjunto, algo así como un robot humano femenino desmontable en metales, piedras preciosas y flores.

Se continúa la elusión del plano A, pero el plano B aludido enfatiza lo cualitativo, el color o la luz, según una tónica característica de Góngora:

Plano A

Plano B

blanca frente	terso marfil
pelo rubio	ondas de un sol
ojos brillantes	luz de dos carbunclos
tez del rostro	luciente crystal lascivo/ vaso era de claveles y de jazmines confusos
nariz	blanco almendruco
boca	un rubí
doce dientes	doce perlas netas
veinte muelas	veinte aljófares menudos
cuello	de plata bruñida era/ propor- cionado cañuto/ el órgano de la voz/ la cerbatana del gusto
los pechos	(...) si hubo Fénix / suyas son;

si no le hubo, / de los jardines de Venus / **pomos** eran no maduros

lo demás el "etcétera" es de **mármol**

La retórica manida, propia de los retratos femeninos, aparece aquí remozada por la variación del clisé que se introduce al evadir verbos triviales por sustitución o eliminación; a este cometido colaboran, entre otros recursos, los cultismos, la creación de construcciones inéditas y las referencias a ámbitos insólitos.

La frente aparece, por ejemplo, identificada por su posición entre los cabellos y los ojos:

"terso marfil su esplendor,
(no sin modestia) **interpuso**
entre las ondas de un sol
y la luz de dos carbunclos". (13)

Más adelante, la nariz de Tisbe aparece ubicada por una metáfora de fuente legal, **"árbitro de tantas flores"**, que resulta inesperada y arbitraria. Se basa en la posición enhiesta de la nariz entre las mejillas:

"Arbitro de tantas flores
lugar el olfato obtuvo
en forma, no de nariz,
sino de un **blanco almendruco**". (14)

Si Tisbe se sonríe, mostrará su dentadura pequeña; si está seria, negará su vista:

"Un rubí concede o niega,
(según alternar le plugo)
entre **doce perlas** netas,
veinte aljófares menudos". (15)

El discurso evidencia reiteradamente la actitud

burlesca frente al tema y al personaje femenino. Así, las referencias despectivas: "los dos casquilucios" y, en el verso 227, "abrió su esplendor la boba". No le va en zaga el trato que se da al amante Píramo: se le llama "protonecio" y "señor Piramiburro"; y la intensificación de la intención peyorativa que explicita la seriación creciente:

**"Este, pues, era el vecino,
el amante y aun el cuyo". (16)**

En las siguientes páginas se analizará el retrato como construcción verbal. Las distintas clases de discursos y las creaciones en la lengua poética revelan, en ambas estructuras, la de superficie y la profunda, a un Góngora cuya genialidad lingüística le confiere a su poesía el atributo de constituirse, por sí misma, en hallazgo de creación. Al respecto, se pueden confirmar las palabras de José Angel Valente:

"La poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para la cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético. Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema". (17)

GALATEA

Fábula de Polifemo y Galatea (18) Estrofas XIII y XIV

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio 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.

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre liliros cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja.

Este discurso está dividido en dos subunidades que coinciden con la pausa final de cada una de las dos octavas reales. Se mantiene una unidad fundamental en la continuidad de la descripción del objeto a que los signos aluden, Galatea.

En lo sintáctico, hay elipsis del sujeto **Polifemo**. El predicado, **adora (a la ninfa) hija de Doris, la más bella que vio el reino de la espuma** (etc.), ubica al término **ninfa** con determinantes en función adjetivo: **hija de Doris, la más bella que vio el reino de la espuma**. El contexto está centrado en un discurso literal. En el segundo verso se elude "mar" y se alude a "reino de la espuma"; esta perífrasis incluye la sinécdoque **espuma** por **mar**, seguramente asociado a la imagen de Venus y de las ninfas emergiendo siempre de la superficie del mar suavemente erizado de espumas. **Reino**, pues, según la mitología, el mar es el dominio del dios Neptuno o Poseidón. De este mismo modo opera la secuencia fónica que presenta un predominio de vocal **i** y de sílabas acentuadas, según una recurrencia casi regular:

Nin - fa - Dó - ris - hí - ja - bé - lla - réi - no

recurrencia que se mantiene en toda la estrofa, creando una armonía sonora que, en el nivel semántico, es un signo de relevancia de la armonía de los colores y rasgos del objeto descrito: Galatea.

Nín - fa, de Dó - ris hí - ja, la más bé - lla,
 a - dó - ra, que vio el réi - no de la es - pú - ma.
 Ga - la - té - a es su nóm - bre, y dól - ce en é - lla
 el tér - no Vé - nus de sus Grá - cias sú - ma.
 Son ú - na y ó - tra lu - mi - nó - sa es - tré - lla
 lu - cién - tes ó - jos de su blán - ca plú - ma:
 si ró - ca de cris - tál no es de Nep - tú - no,
 pa - vón de Vé - nus es, cís - ne de Jú - no.

La primera parte de la estrofa presenta atisbos referenciales al aludir al linaje, al nombre de la madre

de Galatea y al nombre de ésta y al dar cuenta de su extraordinaria belleza; más adelante, se hablará brevemente de los ojos, del color del rostro y de todo su cuerpo.

En este retrato, lo cualitativo tiene un desarrollo importante, en tanto que lo concreto queda desvanecido, como forma o contorno, por la preeminencia de la transparencia, la luz, el color.

Las referencias mitológicas (ninfa, Doris, reino de la espuma, Galatea, Venus, Gracias, Neptuno, Juno), en un contexto literalizante, operan como digresiones que obligan a dispersar la atención hacia distintos motivos, con lo cual se logra un alejamiento de la configuración concreta del objeto aludido y se acentúan los pormenores lingüístico-literarios del discurso poético.

En lo sintáctico, se presenta una relación paratáctica: "Galatea es su nombre, y dulce en ella/ el terno Venus de sus Gracias suma". En el nivel semántico, se alude a la belleza de Galatea, como suma de la belleza de las tres Gracias de Venus, esto es, de Aglaya (verdor, verdura), Euphrosine (alegría) y Thalía (resplandor).

La estrofa continúa extremando el discurso literal por el predominio absoluto de la metáfora: "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".

En los sintáctico hay una relación hipotáctica entre las oraciones:

Una y otra luminosa estrella son lucientes ojos de su blanca pluma, si no es roca de cristal de Neptuno, es pavón de Venus (y) cisne de Juno.

Los términos **luminosa, estrella, lucientes, blanca, cristal, pavón y cisne**, tienen una connotación lumínica semejante y configuran un contexto en que lo relevante es el tropo centrado en la semejanza del color o la luz. Así, **una y otra luminosa estrella** (los dos ojos de Galatea, luminosos como estrellas), son **ojos de su blanca pluma** (blancura de la tez de Galatea). Aquí subyace la alusión **ojos puestos en la blanca pluma de un cisne**. (Luminosidad superpuesta a la blancura). Se compara a Galatea con un cisne de **blanca pluma**; en esa **blanca pluma** se abren los **lucientes ojos** ("una y otra luminosa estrella").

La imagen continúa, hacia el final de la estrofa, con esta comparación de Galatea con un blanco cisne; así, si por su luminosidad y blancura de la tez no es roca de cristal de Neptuno, es **pavón de Venus**; un pavón con cualidades de cisne (por su piel como blanca pluma), pero a la vez reúne los atributos del pavón (porque en su pluma se abren ojos brillantes como estrellas). El pavón es ave consagrada a Juno como el cisne lo es a Venus. Se logra esta síntesis de atributos (los del pavón y los del cisne) por la reversión metafórica.

Los sintagmas "pavón de Venus", "cisne de Juno", constituyen un paralelismo de adicción y forman parte del término B, de la fórmula sintáctica **B, sino A** (término B: "pavón de Venus es, cisne de Juno"; término A: "si roca de cristal **no** es de Neptuno"). Como se puede observar, el lenguaje literal destaca especialmente el valor cualitativo pictórico del objeto a que los signos aluden. (19)

En la estrofa XIV, el hipérbaton altera la siguiente ordenación lógica:

La Alba deshoja purpúreas rosas entre liliis cándidos sobre Galatea: (de modo que) el Amor duda cuál sea más (bien) su color, o púrpura nevada o nive roja

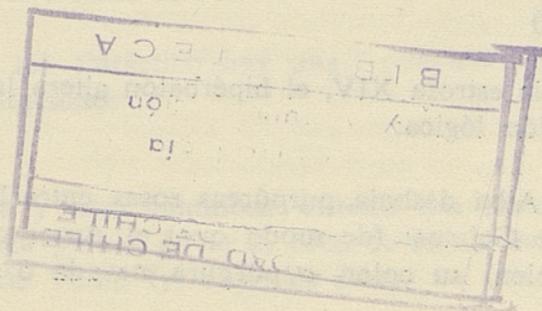
(y) émula vana de su frente es la perla eritrea (por esto) el ciego dios se enoja y la deja pender en oro, al nácar de su oreja, condenando su esplendor.

El lenguaje se centra en metáforas basadas en el color. (20). La mezcla de rojo y blanco, a través de los términos **lilios** y **rosas**, aparece intensificada, en el nivel lexical, por los cultismos "**purpúreas**", determinante de **rosas** y "**cándidos**", determinante de **lilios**. El sentido pictórico se manifiesta en la función colorista expresada a través de un verso bímembre perfecto:

"o púrpura nevada, o nieve roja"

Los términos "**púrpura (nevada)**" y "**nieve (roja)**", corresponden a la segunda dualidad (B_1 y B_2 , respectivamente), con relación a la primera dualidad **purpúreas rosas** y **lilios cándidos** (A_1 y A_2 , respectivamente). (21) Los términos "**purpúreas**" y "**cándidos**" son, además de cultismos, epítetos. La alusión mitológica al dios Amor aparece más adelante con la perífrasis "el ciego dios"; tanto en la primera cita como en la segunda, **Amor** es un sujeto animado (en un caso duda acerca del color de la piel de Galatea y, en el segundo, se contraría con la perla del mar Eritreo).

El discurso literal de esta estrofa finaliza con la imagen basada en el color, "**al nácar de su oreja**".



TISBE

Fábula de Píramo y Tisbe (22) Versos 45-80

Terso marfil su esplendor
(no sin modestia) interpuso
entre las ondas de un sol
y la luz de dos carbunclos.
Libertad dice llorada
el corvo sijnave luto
de unas cejas, cuyos arcos
no serenaron diluvios.
Luciente cristal lascivo,
la tez digo de su vulto,
vaso era de claveles
y de jazmines confusos.
Arbitro de tantas flores
lugar el olfato obtuvo
en forma, no de nariz,
sino de un blanco almendruco.
Un rubí concede o niega
(según alternar le plugo)
entre veinte perlas netas,

doce aljófares menudos.
De plata bruñida era
proporcionando cañuto
el órgano de la voz,
la cerbatana del gusto.
Las pechugas, si hubo Fénix,
suyas son; si no le hubo,
de los jardines de Venus
pomos eran no maduros.
El etcétera es de mármol
cuyos relieves ocultos
ultraje mórbido hicieran
a los divinos desnudos.
La vez que se vistió París
la garnacha de Licurgo,
cuando Palas por vellosa
y por zamba perdió Juno.

Este discurso literario está dividido en subunidades de cuatro versos que aparecen separadas por pausas. Cada una de ellas apunta a un aspecto de la connotación del objeto a que se alude: el físico de Tisbe. Es el rasguño del pincel en la tela que intenta un boceto.

Una ordenación lógica de la primera subunidad sería:

(El) terso marfil interpuso su esplendor, no sin modestia, entre las ondas de un sol y la luz de dos carbunclos.

Comienza este retrato por referirse a la frente como **terso marfil**, cuya soberbia belleza está entre el cabello y los ojos:

**“Terso marfil su esplendor
no sin modestia, interpuso
entre las ondas de un sol
y la luz de dos carbunclos”.**

La secuencia está construida en los dos primeros versos (45 y 46) sobre la base de la similaridad de sonidos vibrantes, sibilantes y áfonos explosivos:

terso marfil su esplendor
t rs rf s sp r

no sin modestia, interpuso
s st t rp s

Por otra parte, los sintagmas paralelos que continúan la secuencia “**las ondas de un sol**” y “**la luz de dos carbunclos**”, prosiguen en este dibujo, apuntando a las realidades **cabellos rubios** y **ojos luminosos**. El esquema sintáctico presenta como determinantes del verbo “**interpuso**” la función adverbio de “**su esplendor**”, “**entre las ondas de un sol**”, “**y la luz de dos carbunclos**”. El sintagma “**no sin modestia**”, introduce un incipiente juicio valorativo en el discurso.

Continúa la descripción de Tisbe en los verbos 49 al 52, con un contexto de una sintaxis distorsionada por el hipérbaton:

**“Libertad dice llorada
el corvo sñave luto
de unas cejas, cuyos arcos
no serenaron diluvios”.**

El sujeto aparece en hipérbaton y con profusión de determinantes:

El corvo sñave luto de unas cejas cuyos arcos no serenaron diluvios.

El predicado, **dice libertad llorada**, presenta dislocados los dos eslabones de la cadena sintáctica usual en este determinante con función adverbio. Esta dislocación, tiene significación, a nivel semántico: el quiebre

de la armonía sentimental, de la libertad juguetona y desaprensiva del que no está enamorado. Esta desarticulación del mundo anímico se manifiesta, según el contexto, con un suave fruncimiento del ceño. Sin embargo, el propósito caricaturesco o grotesco está dado a nivel referencial y con un atisbo de discurso valorativo, en el verso 52: **“no serenaron diluvios”**. En este sentido, la palabra clave del contexto es **“arcos”** (23) que alude, simultáneamente, a **curvatura de las cejas** y a **arco iris**. Sabido es que este iridiscente fenómeno de la naturaleza anuncia el cese de la lluvia o del diluvio, como exagera el sujeto de la enunciación, refiriéndose a las lágrimas copiosas que derramó Tisbe frente al agonizante Píramo.

Este último verso, **“no serenaron diluvios”**, antecedido de una ordenación fónica que, como se verá, coadyuva, en el nivel semántico, a la expresión de uniforme melancolía que embargaba a Tisbe, coexiste como plano de lo serio con el plano jocoso y grotesco, implícito en el juego de palabras que se produce en torno a **“arcos”**, como ya se ha dicho, por aludir simultáneamente a **curvatura de las cejas** (plano serio) y a **arco iris**, que anunció el cese del diluvio (plano jocoso). Estos arcos no serenaron diluvios (de lágrimas) como lo hizo el arco iris que anunció el fin del diluvio universal. En suma, en este contexto están implícitas las siguientes comparaciones: curvatura de las cejas - arco iris; lágrimas de Tisbe - diluvio universal.

La dislocación de los dos elementos (**“libertad”** y **“llorada”**), que constituyen una unidad funcional como determinante del verbo **“dice”**, propicia además de una gradación silábica (que no se produciría en la ordenación: **dice libertad llorada**) que precede a la secuencia de grupos de fonemas equivalentes: **cór-vo, sija-vé, lú-to**, que, junto al verso de acentuación trocaica: **“de ú-nas cé-jas cú-yos ár-cos”**, forman un todo fónico armónico.

En esta subunidad, se alude a otro aspecto del objeto descrito: el cutis del rostro de Tisbe. Se trata de una imagen continuada, centrada en la luminosidad y en el color. La complejidad sintáctica es ancilar de este propósito del lenguaje literal. Así, el hipérbaton de los elementos ubica en la cima expresiva del verso los cultismos que aluden a lo sensorial: **“luciente”** y **“lascivo”**. La luminosidad y transparencia del cutis del rostro, incitantes de la lascivia, aparecen en la continuación de la imagen pictórica, coloreándose, sonrojándose, con el color del clavel. La disposición de los términos de este lenguaje poético presenta la siguiente configuración:

**“Luciente cristal lascivo,
la tez digo de su vulto
vaso era de claveles
y de jazmines confusos”.**

que en una ordenación sintáctica tendría entonces, la disposición:

Digo (que) la tez de su vulto, luciente cristal lascivo, era vaso de claveles y de jazmines confusos.

Es evidente el predominio de los elementos con función adjetivo, con respecto al elemento nucleico **“tez”**, que, por otra parte, es el único término que nos remite a algo concreto. Lo cualitativo referido al color es tan importante que se llega a la sustancialización del color en un lenguaje literal que nos aleja de los contornos de lo concreto. El objeto es evocado por todas sus virtudes sensibles de carácter visual. Con paleta de pintor se mezclan suavemente los colores **“de claveles y de jazmines confusos”**. A nivel lexical son relevantes los cultismos **“luciente”**, **“lascivo”**, **“vulto”** y **“confusos”**, que en la sintaxis distorsionada aparecen en las cimas expresivas de los versos. En lo semántico, este discurso alude a la tez del rostro de Tisbe, cuya blancura, transparencia y el sonrosado de las mejillas, incitan a la lascivia.

La subunidad de los versos 57 al 60 continúa esta descripción, según el fragmentarismo usual del discurso. Esta vez se detiene en la descripción de la nariz de Tisbe. La singularización de la percepción de la imagen se logra, especialmente, en este contexto, por la insólita aparición del término "árbitro", que inicia el primer verso (57) y constituye una metáfora de fuente legal y que, además, es un cultismo. Es un alejamiento de lo usual por el camino de la extravagancia y de cierta jocosidad a nivel valorativo:

**"Árbitro de tantas flores
lugar el olfato obtuvo
en forma, no de nariz,
sino de blanco almendruco".**

Este incipiente discurso valorativo estaría dado por la recurrencia continuada a términos que aluden a una significación grotesca, ya sea por lo desproporcionado e inusual de la comparación a que apunta la figura, o bien, en forma algo más evidente, a través de elementos mínimos de sentido (semas), que en el contexto hacen efectiva una potencialidad grotesca, burlésca o despectiva. Como ejemplo de lo primero está el caso de la metáfora de fuente legal "árbitro", para aludir a la posición recta y enhiesta de la nariz, entre las mejillas. El mismo sentido tiene la palabra "tantas", como determinante de flores, al aludir con ironía a las pasadas metáforas, basadas en el color: "claveles" y "jazmines".

La insólita relación olfato - árbitro de tantas flores, continúa con imágenes provenientes de esta fuente; en efecto, el olfato no se ubica en la nariz, sino en un blanco almendruco. Este diminutivo estético valorativo incluye un sema. (24) La sintaxis coadyuva a esta distorsión de la realidad, mediante la fórmula estilística sintáctica: **No A, sino B:**

No A: "no de nariz"

Sino B: "sino de un blanco almendruco"

De modo que, implícitamente, se da la semejanza grotesca connotada por los términos "**nariz**" y "**blanco almendruco**".

Se trata de un discurso que pone el acento en la literalidad del signo, pero que linda con el lenguaje connotativo, (25) pues al reafirmar -aunque innovado- el acervo de figuras o tropos que se repiten, explicita cierta ironía paródica.

La subunidad de los versos 61 al 64, representa una intensificación de la literalidad del discurso, fenómeno que se produce en forma alternada (subunidades que se extienden desde el verso 45 al 48; desde el 53 al 56; desde el 61 al 64; desde el 69 al 72; y desde el 77 al 80).

El sujeto de la oración es una metáfora pura: "**un rubí**". El predicado, "**concede o niega, según alternar le plugo, entre doce perlas netas, veinte aljófares menudos**", inserta una antítesis: "**concede o niega**", que por incluir dos verbos imprime cierta velocidad al ritmo sintáctico; el sintagma "**según alternar le plugo**", continúa el juego metafórico que finaliza con dos metáforas impuras: "**entre doce perlas netas**" y "**veinte aljófares menudos**". Todos estos elementos funcionan como adverbios determinantes de la antítesis ("**concede o niega**"). Así, la metáfora continuada alude a la boca roja que, según le place (a Tisbe) cerrarla o abrirla, concede o niega a la vista, entre doce dientes, veinte muelas menudas.

El determinante de "**perlas**", en función sustantivo, es el calificativo "**netas**", que alude a la pureza del color blanco; a esta idea se refiere también el cultismo "aljófares" (26) en el sintagma que lo sigue: **veinte aljófares menudos**".

En la subunidad de los versos 65 al 68, el sujeto, **"el órgano de la voz/ la cerbatana del gusto"**, presenta una organización simétrica sintáctica. Se trata de un paralelismo de adición. Los elementos de este paralelismo son muestras de un lenguaje literal y están seleccionados sobre la base de la relación metonímica (el contenido por el continente). La relación está basada en lo utilitario y realista; de este modo, la garganta es el órgano de la voz y **"cañuto"** por donde pasa el alimento, después de haberlo degustado. A través de esta conexión se logra, en el contexto, singularizar la percepción (27) del objeto sensible a que aluden las palabras del discurso. Este paralelismo constituye, por sí solo, el sujeto o el predicado de una oración reversible, como son las construidas con el verbo **ser**.

Como es usual, se ubica en hipérbaton el sintagma que alude al color, **"de plata bruñida"**, con relación a **"proporcionado cañuto"**, del cual es determinante. El lenguaje, totalmente literal, crea una combinación paronomásica de fonemas licuantes.

Este lenguaje figurado aparece en una sintaxis sin ninguna puntuación.

Desde el verso 69 al 72, se continúa el discurso literal con imágenes mitológicas para aludir el objeto de la descripción, ya bastante fragmentado. Esta vez, se trata de los pechos de Tisbe. La sintaxis complicada por el hipérbaton se ordena lógicamente: **"las pechugas" (de Tisbe) eran las pechugas del ave Fénix, (y) si no existió esta ave, eran manzanas no maduras de los jardines de Venus.**

El ave mitológica, Fénix, aparece asociada a gallardía y belleza; así, en la imagen aludida, los pechos de Tisbe, si existió el ave Fénix, tienen la realeza de las pechugas de esta ave inmortal y hermosa. Esta evocación del objeto sensible (pechos), produce una percep-

ción singularizadora por estar aludido a través del término familiar "**pechugas**", para designar el pecho de una mujer. Lo que, en este contexto, aparece contrastado por un plano de referencias eruditas y clásicas a que la alusión mitológica apunta.

Está presente lo condicional y disyuntivo en la complejidad sintáctica de la fórmula **A, si no B:**

A: las pechugas eran pomos no maduros de los jardines de Venus

B: las pechugas, si hubo Fénix, cuyas son

A, si no B: las pechugas eran pomos no maduros de los jardines de Venus, si no eran pechugas del ave Fénix

La complicación sintáctica se produce en parte por la reiteración de la hipotáctica condicional: "**si hubo Fénix, / cuyas son; si no le hubo....**".

La subunidad de los versos 73 al 76, que constituye también la continuación del lenguaje literalizante, está formada por una creación cuyo sujeto es "**el etcétera**", que apunta, eufemísticamente, en el plano del objeto, al cuerpo de Tisbe. Hasta aquí las referencias habían llegado hasta los pechos, ahora al finalizar este retrato, el enunciante se refiere "a lo demás", que en el plano lexical está aludido por "**etcétera**", palabra de difícil acceso y doblemente sugerente por ser cultismo.

La imagen que define el cuerpo de Tisbe insiste en la blancura marmórea y en sus relieves ocultos, tan hermosos que podrían dañar o dejar en desmedro a los desnudo de las tres diosas (Venus, Minerva y Juno). En este contexto, hay una acumulación de expresiones con función adjetivo que producen cierta morosidad en la sintaxis. (Así, "**el**", "**de mármol**", "**cuyos relieves ocultos/ ultraje mórbido....**"). Dentro de esta construcción

hipotáctica que funciona como adjetivo, se incluyen los adjetivos “ocultos”, “mórbido” y “divinos”. La dificultad docta está dada, como en otros casos, por los cultismos “etcétera”, “ultraje”, “mórbido” y “divinos” y por la alusión mitológica, en este caso, perífrasis alusiva: “a los divinos desnudos” (para aludir a las tres citadas diosas que se presentaron, según la mitología, desnudas al juicio de Paris).

En este contexto de cuatro versos se presentan el juego paranomásico de licuantes *r* y *l*, que conciertan una cadena fónica cuyas eles se alargan, produciendo también morosidad en el enunciado. Las eles aparecen contrastadas con las vibrantes *r* y con la áfonas explosivas:

El etcétera es de mármol (28)

l r r l
tk t

cuyos relieves ocultos

 r l l
k k t

ultraje mórbido hicieran

l r r r
t

a los divinos desnudos

l

La reiteración de las sibilantes áfonas produce una semejanza fónica en la secuencia de los versos que riman asonantemente:

cuyos relieves ocultos

s s s

a los divinos desnudos

s s s

Por último, la subunidad que cierra esta unidad -que se extiende desde el verso 45 al 80- presenta desde los versos 77 al 80 un lenguaje literalizante y un incipiente discurso valorativo que impone un registro burlesco y peyorativo, con relación al plano mitológico a que apunta.

Esta subunidad continúa, en lo semántico, la subunidad anterior, enlace que se confirma por las relaciones sintácticas, ya que se inicia con un adverbio que denota el **cuando** el desnudo de Tisbe hubiera significado un deslucimiento de los desnudos míticos a que se alude en la subunidad anterior. De este modo, se podría considerar el discurso anterior como integrando una unidad con esta última. A esta interpretación autorizarían la continuidad de la imagen, las recurrencias mitológicas concatenadas y la trabazón sintáctica. Esta subunidad está constituida por oraciones en relación hipotáctica determinantes del verbo **hicieran**, del verso 75:

La función adverbio está representada por **"la vez que se vistió Paris/ la garnacha de Licurgo"** y por **"cuando Palas por vellosa/ y por zamba perdió Juno"**.

El término **vez** está determinado por la oración hipotáctica con función adjetivo (en) **que se vistió Paris la garnacha de Licurgo**. El verbo **vestir** y su determinante tienen aquí una estructura latinizante. (29) Por otra parte, el sintagma **"la garnacha de Licurgo"**, es una perífrasis que elude **juez**; referido a Paris, se remite al episodio mitológico del juicio de las tres diosas.

En los versos 79 y 80, se insiste en el detalle de que Palas y Juno fueron derrotados. En esta parte del enunciado se evidencia el discurso valorativo, a través del cual apunta el emisor con una actitud burlesca en relación al plano mitológico. Se entrega implícitamente una interpolación de refrán y creencia popular, con lo cual se consigue singularizar la percepción del objeto a

cuando Palas por vellosa

r

k p p

s

s

cuán-do Pá-las ve-lló-sa

y por zamba perdió Juno

r

r

p

p

s

zám-ba

Jú-no

Los términos ligados por rima asonantes, prede-terminada según el patrón métrico, corresponden a dos nombres propios: Licurgo y Juno, pertenecientes ambos a la antigüedad clásica.

Este enunciado (versos 45 al 80), que correspon- de al retrato de Tisbe, se basa en la literalidad de un lenguaje figurado, en que la luz y las piedras preciosas tienen un lugar preeminente en las relaciones de seme- janza o de oposición. Esta retórica, de pedrería, luces y sombras, actúa a nivel de la descripción estableciendo una percepción del mundo sensible: la persona de Tis- be. Este objeto de la connotación casi desaparece bajo este juego espejeante de cristal, plata, marfil, mármol, perlas, rubí, aljófares, carbunclos y flores (claveles y jazmines). Se ofrece una espacialidad fragmentaria, di- sociada de la realidad. Es éste un buen ejemplo para fun- damentar las palabras de Gérard Genette: "el barroco nos ofrece el ejemplo raro de una poética fundada en una retórica. (...) La relación de las palabras con las cosas sólo se establece, o por lo menos sólo actúa, por homología, de figura a figura; la palabra zafiro no co- rresponde al objeto zafiro, como tampoco la palabra ro- sa corresponde al objeto rosa, pero la oposición de las palabras restituye el contraste de las cosas y la antítesis verbal sugiere una síntesis material". (30)

NOTAS

- (1).— El retrato de Galatea aparece en la **“Fábula de Polifemo y Galatea”**, escrita por Luis de Góngora y Argote, en el año 1613. Esta fecha aparece asignada al Poema según diversas ediciones, todas ellas basadas en la de Foulché-Delbosc, que se fundamenta en el manuscrito Chacón.
- (2).— El retrato de Tisbe aparece en la **“Fábula de Píramo y Tisbe”**, escrita en 1618 y, según Millé y Giménez, a instigación de algunos amigos suyos que le habrían pedido que concluyera el romance de 1604, del mismo tema, y que dejó definitivamente inconcluso.
Cf. nota 74, p. 1012, en Millé y Giménez, Juan e Isabel, Góngora y Argote, Luis de, **Obras Completas**, Madrid, M. Aguilar, 1943.
- (3).— Alonso, Dámaso, **Góngora y el Polifemo**, Madrid, Editorial Gredos, 1967, Tomo III, p. 17. Cit. D. Alonso, **Góngora**.

- (4).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo III, p. 17.
- (5).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo III, p. 19.
- (6).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo III, p. 21.
- (7).— Millé y Giménez, ob. cit. p. 157.
- (8).— Millé y Giménez, ob. cit. p. 157.
- (9).— Cf. Galaz Vivar, Alicia, **Antología de Roman-
ces, Letrillas, Sonetos y Canciones**, Santiago
de Chile, Editorial Universitaria, 1961. pp.
28-55.
- (10).— Millé y Giménez, ob. cit. p. 155.
- (11).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo II, p. 60.
- (12).— Millé y Giménez, ob. cit. p. 155.
- (13).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo II, p. 61.
- (14).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo II, p. 62.
- (15).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo II, p. 62.
- (16).— Millé y Giménez, ob. cit. p. 158.
- (17).— Valente, José Angel, **Las palabras de la tribu**,
Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 10.
- (18).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo III, p. 17.
- (19).— El sentido pictórico es propio de los poetas
barrocos. Varias de las metáforas que emplean
para pintar la belleza femenina, sobre todo las
que se refieren al color de las mejillas, son re-
miniscencias de los elegíacos latinos, imitados
más tarde por los petrarquistas. A través de

Góngora llegan hasta América. El contraste de rojo y blanco de los vs. 105 y 106, se reitera intensificando en el vs. 108, que constituye un binomio perfecto.

Cp. Oña, Pedro de, **El Vasauero**, Introducción y notas del Dr. Rodolfo Oroz, Santiago, Universidad de Chile, 1941, p. LV.

(20).— W. Pabst, aludiendo a esta estrofa, afirma: "Nadie sabe reunir mejor el rojo, blanco, plata, oro y amarillo". **La creación gongorina en los Poemas Polifemo y Soledades**, Revista de Filología Española, Anejo LXXX, Madrid, 1966, p. 98.

(21).— Señala Dámaso Alonso que en los vs. 105, 106 y 108, se produce "un sistema correlativo en dos dualidades: 1.ª dualidad: purpúreas rosas (A_1), lilios cándidos (A_2); 2.ª dualidad: púrpura (nevada) (B_1), nieve (roja) (B_2)".

D. Alonso. **Góngora**, Tomo III, p. 102.

(22).— D. Alonso, **Góngora**, Tomo II, pp. 61 y ss.

(23).— "Describe las cejas y dice que el arqueado y corvo luto dellas estaba pronosticado, y dando a entender a cualquiera que las vía, que había de perder su libertad, y que sus arcos eran ser señal de bonanza y serenidad, no la traírían a los amantes porque morarían perpetuos diluvios de lágrimas".

Salazar y Mardones, **Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe**, Madrid, 1963, Cit. en Góngora, Luis de, **Poesía**, Zaragoza, Clásicos Ebro, N° 11, 2.ª edición, 1944.

(24).— Sema es, según Pottier, "el rasgo distintivo mínimo de significación y se distingue por oposición en un conjunto lexical". Almendruco es,

de acuerdo con la clasificación de este autor, un sema constante (denotativo), específico.

Bernard Pottier, **Presentación de la lingüística**, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, 232 b, pp. 70 y ss; 234 f, pp. 89 y 90.

- (25).— En la función denotativa predomina el factor contexto; en cambio, en la connotativa, el énfasis radica en la función expresiva que lógicamente destaca al emisor del discurso. Gérard Genette refiere el sentido denotativo a lo intelectual y el connotativo a lo afectivo. Por otra parte, este autor refuta el antagonismo entre denotación y connotación, planteado por Cohen, y sostiene la simultaneidad de ambas como motivadora de una ambigüedad poética, válida tanto en la **imagen**, moderna, como en la **figura**, clásica.

Roland Barthes y otros, **Estructuralismo y literatura**, "Lenguaje Poético, Poética del Lenguaje", de Gérard Genette, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, pp. 63 y ss.

- (26).— **Aljófares**. Cultismo incluido en la lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII.

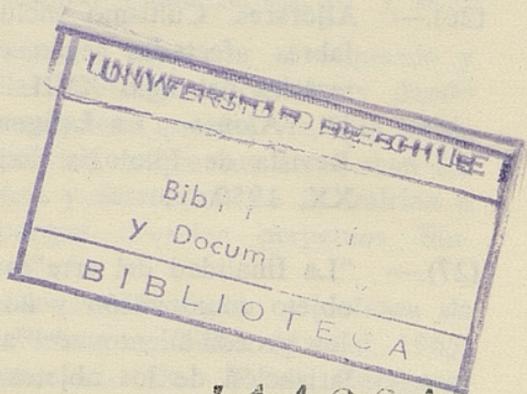
D. Alonso, **La Lengua Poética de Góngora**, Revista de Filología Española, Madrid, Anejo XX, 1950.

- (27).— "La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción".

V. Shklovski, "El arte como artificio", en **Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos**, Antología preparada y presentada por Tzvetan

Todorov, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970, p. 68.

- (28).— Este verso 73 aparece en la edición de Millé y Giménez con el término “etcoetera”, que Dámaso Alonso transcribe en cursiva: “etcétera”.
- (29).— El verbo **vestir**, como transitivo con un determinante que es un complemento directo que expresa la cosa vestida, es estudiado como cultismo por Dámaso Alonso.
D. Alonso, **Lengua**, pp. 165 y ss.
- (30).— Gérard Genette, **Figuras**, (Retórica y Estructuralismo), Córdoba, Argentina, Ediciones Nagelkop, 1970, pp. 41 y 42.

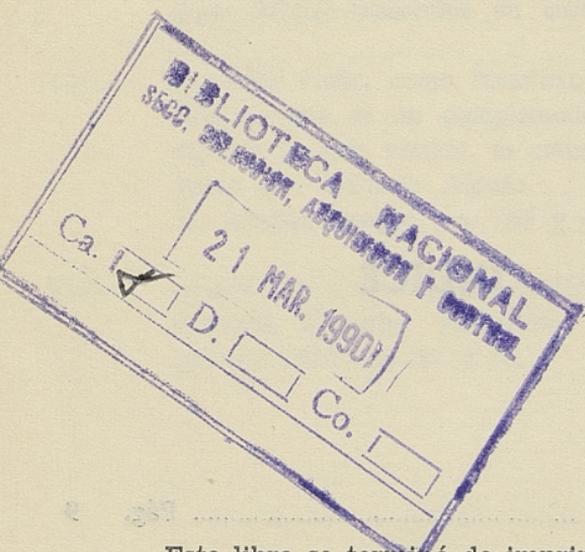


411231

INDICE

Introducción	Pág.	9
Las burlas y las veras de Tisbe y Galatea	"	11
Galatea	"	18
Tisbe	"	23
Notas	"	36

Cause ch



Este libro se terminó de imprimir en los
Talleres Gráficos de Imprenta Iglesias
en la Ciudad de San Marcos de Arica
el 25 de Julio de 1974.

