

## LA DISYUNCION EN GONGORA (APROXIMACION A SU ESTUDIO A PARTIR DE LA “FABULA DE PIRAMO Y TISBE”)

Antonio Pérez Lasheras

La poesía de Góngora supone, dentro de la evolución de este género desde el Renacimiento, la culminación de una tradición poética que, a partir de este momento, adquiere unos valores y unas connotaciones radicalmente diferentes.

En los albores del siglo XVII, cuando la escena poética parece atribulada por febriles contiendas personales que influyen directamente en la variación formal y temática de ciertos subgéneros (sobre todo del romance), Góngora se lanza a una renovación que más que a un capricho personal obedece a una forma de ver la literatura mucho más próxima a su actitud frente al mundo y a la manera de sentirse dentro de él.

La *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), dentro de este esquema, puede considerarse como el intento –al fin logrado– de conferir a un tema mitológico clásico una lectura completamente renovada acompañada de una interpretación diametralmente diferente. Es –junto con las *Soledades*, aunque éstas supongan un intento frustrado– la obra más ambiciosa del poeta, por cuanto en ella Góngora intenta plasmar todos y cada uno de los logros que creía haber adquirido para la poesía española.

El poema que nos ocupa plantea problemas de interpretación, que van desde su particular concepción de la rima o del ritmo poético hasta el conocimiento de los resortes que conforman la lengua poética, pasando por la identificación de una multitud de lecturas soterradas que subsisten en el poema.

Muchos de estos problemas podrían abordarse fácilmente si antes comprendemos la singular actitud que el poeta ha querido que mantenga el narrador del poema, porque, con ella, Góngora pretende marcar unas distancias con respecto al tema que se dispone a relatar; con relación al estilo

apropiado para la narración, y, por último, frente a los lectores de una historia que les resulta archiconocida.

En efecto, la *Fábula de Píramo y Tisbe* gongorina incide sobre una historia que todos los potenciales receptores de la poesía del cordobés conocen sobradamente; pero, con todo, se dispone a contárnosla de nuevo porque piensa que no ha sido entendida hasta el momento. Si hasta ese instante, Píramo y Tisbe han sido considerados como el paradigma de la lealtad en el amor, a partir del poema de don Luis, los dos babilonios pasan a ser el ejemplo de la estupidez y de la necedad humanas, pues deciden perder sus vidas por una concepción equivocada del amor.

El narrador del poema, por lo tanto, es un personaje ambiguo, que se dispone a narrar desde el presente (1618) una historia acaecida muchos siglos antes. Por eso vacila, se equivoca o desconoce alguno de los acontecimientos con la perfección que cabría esperar. Reconoce la fuente de su información (*el licenciado Nasón*, v. 19) y lo limitado de su perspectiva, pero juega con una baza completamente nueva: la concepción ideológica que la historia había tenido en los públicos de las versiones anteriores a la suya.

De esta manera, Góngora, a través de un narrador sabiamente escogido para el caso, puede subvertir, por un lado, la estimación trágica de unos amores estúpidos desde su comienzo, y, por otro, entablar con su público una relación especial, en la que la exigencia por parte del autor sea mucho mayor de la hasta entonces concebida.

La ambigüedad de la postura del narrador en la *Fábula de Píramo y Tisbe* se manifiesta en una indecisión deliberada a la hora de elegir un término concreto para la expresión de un elemento determinado. Al igual que en otros casos, el narrador se siente incapaz de definir exactamente, por lo que se limita a reflejar distintas posibilidades, hecho éste que realiza a través de diferentes fórmulas sintácticas. La ambigüedad supone un acto paródico que, en cada caso, rompe con una serie de sistemas disímiles.

Por otra parte, podríamos observar en este recurso un miedo tremendo a la dogmatización, propio de la retórica manierista. Toda la realidad está inmersa en un continuo fluir temporal, en el que los objetos cambian, se superponen, se confunden, sin que puedan precisarse sus perfiles sin error. La falta de un sistema definido en los aspectos epistemológicos conduce al aparente vacío de contenido; el poeta aparenta sentirse indefenso y desamparado ante las cosas, dudando de la realidad de las mismas, por lo que ni puede afirmar ni se atreve a negar absolutamente.

Las consecuencias artísticas de esta visión de la realidad son el correlato lógico del carácter de aquella con su escisión interior, mostrándose en una confusa ambigüedad. El poeta siente una enorme sorpresa ante el espectáculo inquietante de los objetos, que son aprehendidos por la conciencia, pero sin llegar a formar parte de ella. Esta inquietud epistemológica está justificada por el temor a que la realidad no sea tal como la percibimos, a que nuestra imagen del mundo no coincida con él. La literatura se manifiesta

como la expresión de una cosmovisión escindida, enigmática, dificultosa, que se caracteriza por su ambigüedad, la yuxtaposición de procedimientos diversos, la disolución de la materia en la forma, el otorgar primacía a los factores puramente lingüísticos, a las figuras literarias, a las asociaciones violentas de conceptos; el tema parece quedar diluido, relegado a un simple papel de apoyo o de soporte estructural. De aquí la dificultad de las *Soledades*, que, frente al *Polifemo* o a la *Fábula de Píramo y Tisbe*, no poseen un argumento archiconocido, sino que el mecanismo de emulación<sup>1</sup> se extiende también al tema, surgiendo el vacío nocional tantas veces mencionado.

Por primera vez en la historia de la literatura, el mensaje literario parece tener valor por sí mismo. el escritor busca producir la sorpresa y alcanzar unos efectos raros que maravillen al lector y que le obliguen a un esfuerzo arduo de interpretación. El poeta se autoexigie un grado de dificultad en el lenguaje, se expresa hermética, crípticamente. Y a través de esta expresión está reflejada la zozobra, la inseguridad y la propia dificultad para aprehender la realidad.

La disyunción es una de las fórmulas sintácticas utilizadas por el poeta para la expresión de la ambigüedad, manifestando con mucha frecuencia la duda del narrador, su miedo a la cuantificación exacta o a la definición concreta. De esta manera, nos ofrece unas meta-realidades complejas, cuyas mixturas, a veces, componen metáforas o imágenes de difícil asimilación por parte del lector.

A lo largo de su trayectoria poética, Góngora hace uso de este recurso estilístico con una continuidad y profusión muy similares a las que pueden observarse en el empleo de otros recursos estilísticos, tales como el cultismo o el hipérbaton. Podríamos decir –parodiando a Dámaso Alonso– que don Luis consolida el uso de la disyunción en los primeros años de su carrera poética, condensando e intensificándolo en la etapa de asentamiento de su estilo. Coincide esta tendencia con la división que el gran gongorista hace para el cultismo o con la que Robert Ball establece para el estudio de la evolución del estilo de Góngora<sup>2</sup>.

1. Vide Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1954, t.I, p. 168, y Robert Ball, “Imitación y parodia en la poesía de Góngora”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg eds., Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980 pp. 90-93.
2. Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Anejo XX de la Revista de Filología Española, 1935, pp. 81-82. Robert Ball, *op. cit.*, distingue tres etapas en la evolución del estilo de Góngora: la primera de 1580 a 1600, época en la que el cordobés imita a los grandes poetas líricos ya reconocidos para lograr la superación de sus modelos. La segunda etapa comprendería los años 1600 a 1611, se trata de un “período experimental”, caracterizado “por la mezcla y el enfrentamiento de elementos heterogéneos u opuestos”, *transmisión y autro-imitación* serán los recursos primordiales de esta época. Por último, a partir de 1611, nos situamos ante el tercer momento de este proceso evolutivo; en él escribió Gón-

Veamos, pues, el empleo de la disyunción en la poesía del gran poeta cordobés en las distintas décadas de su producción artística:

AÑOS	N.º de VERSOS	O	%
1580-1590	4.229	33	0,78
1591-1600	1.910	28	1,46
1601-1610	6.998	115	1,64
1611-1620	9.062	157	1,73
1621-1626	1.440	18	1,25
TOTALES	23.639	351	1,48

Como puede observarse, el empleo de la disyunción en la poesía gongorina desarrolla un primer momento de asentamiento (hasta 1600), tras el cual su empleo será constante y en progresivo aumento (1601-1620), con una etapa de plena realización que coincide con la época de plenitud de todos los recursos estilísticos del poeta (1611-1620); posteriormente, encontramos un momento de menor profusión en su uso hacia los últimos años de vida del poeta (1621-1626).

El valor de la disyunción no es uniforme en castellano, y menos en un poeta, cuya lengua adquiere valores y connotaciones mucho más variados.

Sin perder el vulgar sentido de la incompatibilidad de dos caminos, encontramos además estos tres grados ascendentes: indiferencia por los términos, alusión a algo intermedio, y, sobre todo, super-metafora.

En el primero, y en este caso el menos interesante de los sentidos, el poeta, ardiente y desesperado, desdeña elegir, porque para él es lo mismo una cosa que otra (...).

Pero, en realidad, este sentido no es más que una introducción al segundo: la alusión hacia algo que no es ni una cosa ni otra, pero que a través de las dos se puede intuir, pues el poeta, ya que no puede nombrar totalmente sus visiones inefables y se ha de contentar con aludir por reflexión mediante otras cosas nombrables, concentra aquí sus fuegos desde dos puntos, acorralando el misterio y encerrando el pájaro en la mano (...).

gora sus obras más celebradas (*Soledades*, *Polifemo*, *Fábula de Píramo y Tisbe*). De él dice Ball que "La innovación que más controversia suscitó fue la violación y confusión en estos poemas, que son "heroicos" y "anti-heroicos" a la vez, del decoro prescrito de los géneros, los niveles de estilo, y de las figuras retóricas".

Ahora bien, donde la disyunción adquiere su más fecundo y total sentido es en su función de super-metáfora.

La disyunción, en papel de metáfora, acerca también los dos términos, pero rompe la jerarquía y los une, los confunde, hasta el punto de hacerlos intercambiables, y, aun más, de identificación en uno solo. El “o” equivale al “o sea”<sup>3</sup>

El último grado de la disyunción no llega a producirse en Góngora tal y como anteriormente se describe, ya que es un gran logro de la poesía moderna. Las palabras de José María Valverde, aunque referidas a Vicente Aleixandre, nos dan perfecta cuenta de la gradación y las posibilidades de este recurso, desde su adecuación completa a su primigenio y etimológico sentido al más vanguardista valor de la disyunción como super-metáfora, en la que se asimilan los dos términos, igualándose, de forma que el elemento real “ha perdido bastante realidad, y, por otra parte, sobre todo, lo que fue simple término de referencia calificativa se ha confundido con el objeto, envolviéndolo y prevaleciendo sobre la primacía que en el plano natural le correspondía”<sup>4</sup>.

En el aspecto concreto de la disyunción, podemos observar una similitud entre Góngora y Aleixandre, pero tan sólo en los dos primeros valores que apunta Valverde, y en ningún modo, puede verse similitud entre las cosmovisiones que subyacen en la poesía gongorina y en la del poeta sevillano. Para el cordobés existe una insuficiencia de la realidad; para el segundo, la insuficiencia es la palabra misma. El poeta se siente ante la necesidad de definir los objetos que le rodean, los sentimientos le abruman, la naturaleza pura y simple en la que pretende integrarse, dominarla; pero pronto siente la necesidad de obtener un lenguaje distinto, más amplio, que no oculte tras un hecho físico la elementalidad misma de las cosas; las palabras traicionan al objeto porque lo despojan de su propia verdad. Aleixandre necesita el lenguaje de las manos, de la fusión cósmica con el universo, integrarse en él. Para Góngora, la imperiosa necesidad no es la de dominar, sino la de crear una meta-naturaleza que le haga olvidar un mundo que le deprime. Su poesía se basa en la parodia de la poesía anterior, de sus temas, de sus sentimientos, de su cosmovisión; no hay nihilismo, hay vida en la poesía.

“La disyunción identificativa”, tal como la denomina Bousoño<sup>5</sup> es en

3. José María Valverde, “De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre (y de la sintaxis a la visión del mundo)”, en José Luis Cano (ed.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1977, pp. 66-75, pp. 67-68.
4. *Ibidem*, pp. 68-69.
5. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977<sup>3</sup>, p. 368. En Góngora, siempre existe la adscripción a una realidad concreta, mientras que en la poesía moderna estas imágenes suelen componerse con vocablos abstractos que no siempre se refieren a una realidad perfectamente definible. La comparación entre dos realidades —una del mundo descrito y la otra del mundo evocado— es, en el cordobés, un mecanismo de

Aleixandre mucho más fantástica que en Góngora, dado que supone un fino nexo de unión entre un término de la realidad y otro de la fantasía evocada, constituyéndose en una especie de metáfora *in fieri*, en la que no han llegado todavía a fusionarse las dos entidades.

La disyunción es un recurso cercano a la metáfora, pero ni alcanza en sí misma los valores y funciones que se arroga en la poesía post-simbolista ni es similar el proceso de creación metafórica de ambos movimientos poéticos. Hay, sí, una base común: el deseo de crear un lenguaje independiente, autónomo, casi autosuficiente, pero sus objetivos son diametralmente distintos; en Góngora, sirve para ocultar la realidad, en los creadores modernos para sustituirla radicalmente y sugerir nuevos mundos de fantasía; Góngora no cuestiona el valor nocional de la palabra, los poetas modernos lo rechazan. En los dos casos existe un deseo de distanciamiento a través de las imágenes, pero por motivos distintos. El uno juega mientras los otros inventan<sup>6</sup>.

Para el estudio de la disyunción en Góngora, sin embargo, la división de Valverde, por su tono general, parece reducir sus valores. Creo que más bien cabría hablar de diferentes logros, pero no de usos diferenciados. Por ello, habría que ir analizando cada caso para llegar a concretar sus funciones específicas. Estimo que en ningún momento la disyunción adquiere su valor “neutro” de acumular adicionalmente dos posibilidades excluyentes entre sí; siempre existe una intención más soterrada que varía en cada caso. Lo que sí podemos considerar común es la intención que tiene el narrador de jugar

enredo que se limita a fabricar un laberíntico proceso de difícil seguimiento, presidido por la agudeza y el ingenio; esta igualación es, en la poesía moderna, un mecanismo de asociación intuitiva que sugiere más una sensación que una realidad concreta; suelen referirse a descripciones no de objetos, sino de sensaciones, sentimientos u otras entidades abstractas. Por eso es posible la mezcolanza inordenada de metáforas en las que intervienen la sinestesia y la metonimia a un mismo tiempo. Góngora, sin embargo, dio un paso decisivo para esa equiparación surreal en la que se funden lo real-existente con lo soñado-sugerido.

6. Amado Alonso, al comparar la poesía de Neruda con la gongorina dice:

...el lector, en la poesía tradicional, sabe que llega al sentimiento poético guiado por el hilo ariadnico de la razón, mientras que en esta nueva se pierde en el laberinto de incoherencias y razones, donde, sin paciencia para desarrollar un pensamiento lógico, se enmarañan diversos y embrionarios, cargados de fugaces sugerencias diferentes.

Poesía extraña y difícil, hay que decirlo, con muy diferente dificultad que otras de secular escándalo poético. También la de Góngora y los culteranos es poesía difícil; pero allí hay un pensamiento claro, artísticamente ocultado con riguroso sistema de equivalencia, que sigue la vía compleja pero estricta de la estructura sintáctica: laberinto con un hilo racional. En la poesía de Pablo Neruda, en cambio, el pensamiento torciéndose en afilada voluntad, saltando, con incisos en incisos, y rompiendo el arco arquitectónico con la seguridad virtuosista de tomarlo luego en el punto justo de su continuación, retrocediendo, avanzando, acumulando motivos que sepultan pero no anulan la idea directriz, todo con las líneas retorcidas, frondosas, pero exactas de la contrucción barroca. (Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermérica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 56). Vide Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seil Barral, 1974, sobre todo pp. 156-194.

con distintas posibilidades, de abrir expectativas disímiles que obliguen al lector a conectar cada interpretación a un nivel estructural de lecturas superpuestas.

Por todo ello, convendría mejor hablar de la intención del narrador a la hora de unir dos términos por medio de la conjunción y examinar el logro individualmente. No obstante, considero que existen algunos ejemplos claros fácilmente sistematizables. Así la *o* que une numerables, muy frecuente en la poesía gongorina, en la que encontramos más de una veintena de casos:

Gasten una flecha o dos	(M, 124) <sup>7</sup>
...	
con dos o tres aforismos	(DC, 415)
...	
estos cuatro o cinco días	(DC, 1.887)
...	
veinte o treinta mil ducados	(FI, 260)
...	
a quien se abaten ocho o diez soberbios	(Sol. I, 994)
...	
tres o cuatro desean para ciento	(Sol. II, 310)
...	
esgoció, pues, de cuatro o cinco abetos	(Sol. II, 503)
...	
lleguen tres o lleguen trece	(Let., XLI)
...	
ocho o diez piezas disparan, que en ocho globos o diez	(Ro, 50)
...	
Cuatro o seis desnudos hombros, de dos escollos o tres	(Ro, 72)

Cuantificación imprecisa que refleja el temor del narrador a definirse de forma concluyente, prefiriendo un alejamiento relativo con respecto al objeto que describe. Con ello, se consigue una imprecisión descriptiva, en la que se prefiere la focalización desdibujada de los lejos, para poder operar a continuación con mayor minuciosidad.

Tenemos, en segundo lugar, una *o* que conecta términos contrarios, aparentemente excluyentes previamente a la coordinación disyuntiva:

7. Para los textos de Góngora, utilizamos las siguientes abreviaturas y las ediciones que se citan a continuación: *Let.*, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980, ed. de Robert Jammes; *FPG*, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 1983, ed. de A.A. Parker; *Sol.*, *Soledades*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, ed. de D. Alonso; *FI*; *las firmezas de Isabela*, Madrid, Castalia, 1984, ed. de R. Jammes; *So*, *Sonetos Completos*, Madrid, Castalia, 1978<sup>3</sup>, ed. de B. Ciprijauskaité; *Ro*, *Romances*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, ed. de J.M. de Cosío. Para el resto de la obra gongorina, utilizamos la ed. de los hermanos Millé, Madrid, Aguilar, 1972<sup>6</sup>.

que al salir, temprano o tarde	(DC, 1.783)
...	
a acometello o dejallo	(DC, 1.843)
...	
mucha muerte o mucha vida	(Ro, 91)
...	
o sea morcillo o rucio	(Ro, 76)

Si analizamos con detenimiento cada ejemplo, veremos que la exclusión tampoco es total en estos casos; lo que se intenta al colocar dos contrarios es acercarlos a un mismo terreno, de forma que sirvan a un fin concreto. Es, pues, una manera más de sorprender al lector, como veremos al analizar el último de los ejemplos citados.

Si seguimos con esta caracterización de la disyunción según los propósitos del narrador, nos encontraremos con abundantes casos en los que por medio de este recurso estilístico se intenta conseguir un efecto burlesco:

o sois espejos quebrados, o tenéis trescientas caras	(M, 128)
...	
En qué Fez o en qué Marruecos	(FI, 1.589)
...	
de éste, o sea andaluz Griego o granadino troyano	(FI, 1.905-6)
...	
o rey o caballo o sota caída	(Ro, 23)
...	
o Rodamante de liebres, o Bravonel de perdices	(Ro, 31)
...	
como mi dueño, o mi daño, o Césares o Alejandro	(Ro, 38)
...	
o sátiro sea duro o virgen inocente	(Ro, 40)
...	
o tengáis el bozo en flor o en espinas el bigote	(Ro, 42)

Los recursos para provocar la burla o invitar a la sonrisa vienen dados por diversos mecanismos, desde el empleo de la perogrullada a la ruptura de un sistema por la inclusión de elementos totalmente dispares o no acordes con la lógica que el lector espera. Veámoslo con un ejemplo:

ya cantando orilla el agua,  
ya cazando en la espesura,  
del modo que se ofrecían  
los conejos o las Musas.

(*Ro*, 19)

Alberto Sánchez<sup>8</sup>, que elige este y otro caso de disyunción para explicar el proceso por el que el humor alcanza la ruptura del sistema, comenta que ésta “entraña la interrupción brusca de un orden de representaciones por otros de una significación muy diferente; del choque inesperado de lo material y de lo espiritual”<sup>9</sup>.

En realidad, desde el momento mismo en que se incluyen elementos dispares y son coordinados por una conjunción, éstos terminan uniéndose de una u otra manera, creando una mixtura que en muchos casos puede considerarse como una imagen o, por qué no, una metáfora:

humo o arrepentimiento	( <i>M</i> , 135)
...	
piEDAD o religión	( <i>M</i> , 404)
...	
paje o pájaro sisón	( <i>DC</i> , 668)
...	
o de tus ondas, o de nuestro arado	( <i>Panegírico</i> , 383)
...	
con boj dentado, o con rayada espina	( <i>Sol. II</i> , 365)
...	
al copete o la corona	( <i>Let.</i> , XIV)
...	
de un rocín o un cancionero	( <i>Let.</i> , XXIX)
...	
o sus grillos de cristal o espejos de sus almenas,	( <i>Roc</i> , 45)

Los términos se igualan en la mente del lector y adquieren un valor similar, hasta el punto de tender a fundirse en una realidad distinta y original.

En un principio, nos parece que el narrador no puede precisar y que renuncia a su “voluntad selectora”, por lo que le es “imposible controlar el curso de la obra”, “no escoge, se queda con ambas” posibilidades<sup>10</sup>. Pero, hemos de tener en cuenta que el narrador, al incluir distintas posibilidades

8. Alberto Sánchez, “Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora”, en *RFE*, XLIV (1961), pp. 95-138.

9. *Ibidem*, p. 105. Vide también C. Alberto Pérez, “Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de don Luis de Góngora” en *Hispánófila*, 20 (1964), pp. 5-47 y 21, pp. 41-72.

10. C. Alberto Pérez (1964), p. 53.

pretende, en cierta medida, engañarnos. Góngora es consciente de la profundidad de su juego, como veremos cuando analicemos este recurso en la *Fábula de Píramo y Tisbe*.

Por último, creo que podemos considerar una *o* copulativa, en la que los términos no se excluyen sino que se complementan aditivamente:

heredó por dicha o yerro (Let., XVII)

...

(o nubes humedezcan tu alta frente,  
o nieblas ciñan tu cabello cano)

...

o ya de los dos blancos pies vencidos (Sol, 10)

También complementaremos el estudio de este suptipo en un análisis posterior.

Esto es lo que podemos entresacar del conjunto de los versos gongorinos que incluyen la conjunción *o*. Como nuestro propósito es el análisis de este recurso en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, será en el comentario de cada caso cuando acudamos a otro tipo de formalizaciones, apoyadas, sobre todo, en las divisiones gramaticales de la disyunción.

En la *Fábula del Píramo y Tisbe* (1618, 508 versos octosílabos), la disyunción suele expresarse en el molde de un solo verso mediante la bimembración. En un solo ejemplo aparece extendida a lo largo de dos versos, justamente en el primer caso:

(fuesen de tierra cocidos  
o sean de tierra crudos) (vv. 3-4)

El recurso tiene un efecto cómico por el desvío de las expectativas del lector implícito. Recordemos el pasaje:

La ciudad de Babilonia,  
famosa, no por sus muros  
(fuesen de tierra cocidos  
o sean de tierra crudos)  
sino por sus dos amantes...

Se produce “un juego de opuestos”, en el cual el primer elemento es “rechazado antes de que el segundo haya sido mencionado”. “El choque entre lo que se ha proclamado como no importante (los muros) y la relevancia estética de los términos en oposición—que pueden o no modificar esos muros poco relevantes— produce un curioso efecto humorístico”<sup>11</sup>. En efecto, la disyunción se encuentra en el miembro negado por la fórmula estilís-

11. Daniel-P. Testa, *The Pyramus and Thisbe in 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Century Spanish Poetry*, London, University Microfilms Internacional, 1981 (Tesis, Univ. of Michigan, 1963).

tico-sintáctica NO B SINO A, por lo que parecería que el poeta no tendría porqué detenerse en ella; pero sucede todo lo contrario: por medio de la disyunción se abren nuevos caminos que nos están vedados porque la puerta se nos cierra inmediatamente.

En este ejemplo la parodia se entabla al cuestionar el original ovidiano en un detalle sin importancia que no hace sino detener la narración. Al autor implícito del poema no le importa para nada un detalle que no es esencial para el seguimiento del mismo. Sin embargo, y aquí viene lo curioso, la mera mención del desprecio y de la duda, hace que el detalle quede magnificado. Si hacemos un recorrido por las principales versiones de la Fábula de Píramo y Tisbe anteriores a la de Góngora, encontramos que en todos los casos hay una breve reseña de este pormenor que define el lugar en el que se desarrolla la acción.

Así Ovidio lo consigna como un hecho que le viene impuesto por una desconocida tradición anterior:

...ubi dicitur altam  
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem (vv. 57-58)

Ese *dicitur*, ‘se dice’, nos marca la pauta de toda una tradición recogida por el original latino y que se prolonga a las versiones posteriores<sup>12</sup>.

12. Utilizamos las siguientes ediciones: Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, Barcelona, Alma Mater, 1964, ed. y traducción de Antonio Ruiz Elvira; Alfonso X El Sabio, *General Estoria*, II parte I, ed. de A. García Solalinde, Lloyd A. Kaster y Victor R.B. Oelschlager, Madrid, C.S.I.C., 1957, pp. 195-201, Cristobal de Castillejo, *Historia de Píramo y Tisbe*, en *Obras*, II, Madrid, España-Calpe (Clásicos Castellanos), 1957, pp. 146-166; Lorenzo de Sepúlveda, *Romance de Píramo y Tisbe*, en *Cancionero de Romances*, Madrid, Castalia, 1967, ed. de A. Rodríguez-Moñino; Antonio Villegas, *Historia de Píramo y Tisbe*, en *Inventario*, II, Madrid, “Joyas Bibliográficas”, 1956, pp. 9-49; Gregorio Silvestre, *La Fábula de Píramo y Tisbe*, en *Poesías*, selección, prólogo y notas de A. Marín Ocete, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1939, pp. 204-237; para Montemayor y Sánchez de Viana: B.W. Ife, *Dos versiones de Píramo y Tisbe: Jorge de Montemayor y Pedro Sánchez de Viana (Fuentes para el estudio del romance “La ciudad de Babilonia” de Góngora)*, Exeter, University of Exeter, 1974.

En la *General Estoria* se dice:

en la cibdat de Babilonia, la que la reyna Semiramis cercó de muros. (p. 195 b).

Castillejo también lo recoge:

En aquella muy nombrada  
Ciudad y muy señalada  
Que Semiramis cercó  
Donde el amor siempre reinó,  
Gran Babilonia llamada. (vv. 4118-22)

De la misma manera, Sánchez de Viana traduce fielmente las palabras de Ovidio:

En la ciudad que dizen fue cercana  
De ladrillo muro y grande altura  
Por la reina Semíramis... (p. 237)

De todas las versiones de la Fábula anteriores a la gongorina, es la de Gregorio Silvestre la que más se asemeja al cordobés en este punto:

en la ciudad conocida  
a quien la madre de Nino  
cercó de tierra cocida (pp. 205-6)

“*tierra cocida*”/ “*tierra cocidos*”. La semejanza es extrema, aunque en ambos casos se aproximan, en gran medida, al texto ovidiano (*coctilibus muris*). La inclusión en los dos casos del término *tierra* y la peculiar perífrasis utilizada por Silvestre para eludir a la reina babilonia hacen que su proceso se asemeje bastante al empleado por Góngora. El parecido de estos pasajes puede deberse, empero, a una misma fuente común, Juan de Mena:

La gran Babilonia que ouo cercado  
la madre de Nino de tierra cozida<sup>13</sup>

El uso de la disyunción gongorina es un recurso no estudiado por la crítica. Dámaso Alonso, el mayor entusiasta de este tipo de análisis, ni siquiera lo menciona, por lo que el apoyo teórico es nulo.

Veamos, pues, las funciones más usuales de la conjunción *o*, desde un punto de vista sintáctico y sus posibles aplicaciones a un texto poético. Al hablar de las funciones de este recurso en la poesía de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño dice:

Efectivamente, la coordinación entre dos elementos, establecida por la conjunción “o” en su uso más general, indica que uno de ellos excluye al otro (...) Sin embargo, puede poseer en algún momento un matiz copulativo (...); y aún ve Gili Gaya un nuevo

En otros casos, la ubicación de la acción se expresa de una manera mucho más lacónica. Así Sepúlveda:

En la grande Babylonia  
que Semiramis fundara... (vv. 1-2)

Linares:

allá en la gran Babilonia (v.3)

o Villegas:

Eran los dos vecinos y parejas;  
a entrambos Babilonia los criara (p.13)

13. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, en *Cancionero Castellano del siglo XV*, t.I., Madrid, Editorial Bailly-Bailliére (N.B.A.E.), 1912, p. 153, c. 5.

modo de utilizar la “o” cuando esta conjunción tiene un sentido de equivalencia<sup>14</sup>.

En Góngora, y en especial en nuestro poema, nunca se produce una exclusión total de los miembros coordinados en la disyunción, siempre existe una asimilación –cercana o distante– entre ambos. Pensemos en los versos anteriormente explicados:

(fuesen de tierra cocidos  
o sean de tierra crudos) (vv. 3-4)

En una primera interpretación, tendríamos un claro ejemplo de “oposición contradictoria o dilémica”<sup>15</sup>, en la que “los miembros enlazados por la disyunción se excluyen de tal manera que, si se realiza uno, no se puede realizar el otro”. Sin embargo, desde el momento en el que se reflejan explícitamente dos posibilidades como factibles, nos acercaríamos más a la “disyunción alternativa”<sup>16</sup>, en la que “el hablante expone cada uno de los miembros enlazados por la conjunción como posibilidad que no invalida necesariamente la otra posibilidad ofrecida. Es usual al descubrir o presentar qué acciones habituales varían de una ocasión a otra o se dan conjuntamente como posibilidades en un determinado momento”. Pero si concebimos estos versos como una curiosa parodia a la propia expectativa de la recepción, su sentido sintáctico puede, nuevamente, modificarse en un pequeño grado: un tema trágico ocasiona, previsiblemente, numerosas lágrimas en los lectores, que, incluso, podrían ablandar los duros muros de la ciudad de Babilonia hasta hacer que parezcan crudos; pasaríamos así a la “disyunción explicativa”, en la que “el segundo miembro introducido por la conjunción sirve para explicar de alguna manera el contenido del primer miembro”<sup>17</sup>.

En ningún caso los miembros están colocados gratuitamente. Veamos otro ejemplo:

(bien romo o bien narigudo) (v. 20)

Si acudimos a la significación primera y superficial de sus palabras, nos encontramos ante una “oposición contradictoria o dilemática”, en que se “expresan juicios contradictorios entre sí, porque no pueden ser verdaderos a la vez o verificarse al mismo tiempo”<sup>18</sup>. Su significación parece clara: Ovi-

14. Carlos Bousoño, *op.cit.*, p. 369.

15. Alcina-Blecua, *Gramática Española*, Barcelona, Ariel, 1975, 9.2.1., p. 1170.

16. *Ibidem*, 9.2.2., p. 1170.

17. *Ibidem*, 9.2.3., p. 1171.

18. Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, España-Calpe, 1976, 3.18. 5, p. 509.

dio, del que tanto da que fuera chato de nariz o que, por el contrario, la tuviera muy pronunciada, como la tradición reconoce. Pero esta interpretación se complica al tener en cuenta el contexto en el que se insertan estos versos:

el licenciado Nasón  
(bien romo o bien narigudo).

Como bien indica Waley<sup>19</sup>, el juego es harto complejo. Por un lado, *licenciado* proporciona el “conocido procedimiento burlesco de tratar lo antiguo en términos modernos”, por otro, “queda en el título un eco de la notoria *licencia*, impudicia, de algunas obras suyas. *Nasón* inevitablemente sugiere consideraciones sobre el tamaño de la nariz, y *romo* indica suficientemente Roma y romano”<sup>20</sup>. Así considerado, no existe una exclusión, sino más bien, todo lo contrario, un afirmación aditiva de la “disyunción alternativa”, en la que tiene “cierto valor distributivo y se aproxima a la función de *y*”<sup>21</sup>, expresando de esta manera: el licenciado abogado Ovidio, romano, pero a la vez narigudo.

En algunos casos, la función de la disyunción es más clara:

un rayo sin escuderos  
o de luz o de tumulto  
le desvaneció la pompa (vv. 305-307)

Los escuderos, evidentemente, son el relampago (de luz) o el trueno (de tumulto). La exclusión, por lo tanto, no es necesaria, dado que pueden producirse ambos fenómenos si no simultáneamente, sí al menos en un breve lapso de tiempo.

cuando la selva produjo  
del Egipto o del Tebano  
un cleóneo triunfo. (vv. 326-328)

En este caso, la disyunción se enmarca en una extensa perífrasis mitológica que “Se refiere a Hércules, ya sea visto la leyenda tebana o egipcia. Cleóneo triunfo, pues fue en las cercanías de la población de Cleone de Grecia Antigua donde Hércules ahogó con sus nervudos brazos al león, terror del valle de Nemea. Este fue, según la mitología, el primer trabajo que ejecutara el Dios, cuyos mitos se extendieron por Occidente y Oriente, y experimentaron diversas transformaciones. Dieron origen a diversos Hércules, el

19. Pamela Waley, “Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*”. en *RFE*, XLIV (1961), pp. 385-398, p. 393.

20. *Ibidem*, p. 393.

21. Alcina-Blecua (1975), 9.2.2., p. 1170.

Egipcio y el Tebano, entre ellos. El primero levantó una columna en los confines del Africa, después de someter a sus leyes gran parte de la tierra habitables. El segundo, según la leyenda tebana, hijo de Júpiter y Aladena. En las representaciones de Hércules, la piel del león de Nemea es su constante atributo, que, según la mitología, lo hacía invulnerable”<sup>22</sup>.

El valor de la disyunción se alcanza totalmente en estos ejemplos cuando un término llega a ser operativo “con la exclusión de los demás”<sup>23</sup>.

La exclusión se produce también en los siguientes casos:

cualquier olor de costado  
o sea morcillo o rucio. (vv. 155-156)

*morcillo* se enfrentan aquí a *rucio* en la descripción colorística: blanco o negro para aludir a la esclava y al olor característico de su raza, según creencia de la época. El término lógico en la narración es *morcillo* “negro”, por lo que en esta disyunción se produce una *oposición contradictoria o dilemática*. Sin embargo, la aserción de toda la cuarteta se generaliza en los dos casos:

siendo aforismo aguileño  
que matar basta a un difunto  
cualquier olor de costado,  
o sea morcillo o rucio. (vv. 153-156)

“Bien sea el olor de sobacos de un blanco o de un negro, son suficientes para matar a un difunto”. La copla nos sumerge en el plano burlesco mediante una perogrullada en la que se juega con los elementos presentes e, incluso, con los que, en una asociación psicológica, están elididos (la paronomasia entre el término presente *olor* y el ausente–pero actuante en la memoria del lector– *dolor* opera como si realmente hubiera sido expresada en el poema, y ello se verifica por medio de la aplicación de un sintagma preposicional–*de costado*– a un núcleo que no podría admitirlo si no fuera por la lexicalización existente con otro término casi homófono). Su significación podría ser, más o menos: ‘cualquiera sabe, porque es conocido de todos, que un olor-dolor de costado (un olor que produce dolor), bien sea de una persona blanca bien negra, puede llegar a matar a alguien ya muerto’<sup>24</sup>.

22. Alicia Galaz-Vivar, “Análisis estilístico de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de don Luis de Góngora y Argote”, en *Memoria de los Egresados*, II, Santiago de Chile (1958), vol. 1º, pp. 241-332, p. 285, nota 288. Vide Cristóbal de Salazar y Mardones, *Ilustración y defensa de la “Fábula de Píramo y Tisbe” compuesta por D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fol. 131a.

23. Rafael Seco, *Manual de Gramática española*, Madrid, Aguilar, 1975 (10ª ed.), par. 160, p. 220.

24. Vide P. Waley (1971), p. 392.

En otros ejemplos, la disyunción tiene un valor copulativo, convirtiéndose el nexo *o* “en una conjunción copulativa equivalente a la conjunción *y*”<sup>25</sup>. Así en el caso:

El blanco moral, de cuanto  
humor se bebió purpúreo,  
sabrosos granates fueron  
o testimonio o tributo. (vv. 481-484)

Galaz-Vivar comenta: “Se refiere el poeta a los frutos del moral de los cuales dice fueron sabrosos tributo y testimonio, por su color granate, de la sangre que los amantes suicidas derramaron en sus raíces”<sup>26</sup>.

*Testimonio y tributo*, no se elige ningún término ni se excluye el otro, ambos valen, se complementan, se continúan en una pausada gradación: ‘no sólo como ejemplo y recuerdo, sino también como pago a la injusticia realizada’. Góngora está jugando con la demostración de la grandilocuencia que se confería en la tradición literaria al paradigma de amor que fueron Píramo y Tisbe. Nuevamente actúa el proceso paródico, contraviniendo y subvirtiendo ahora la interpretación magnificada que contradice el propio tratamiento que se da al tema<sup>27</sup>.

Estos versos, por otra parte, nos indican una nueva diferencia entre la versión ovidiana—seguida por casi todas las imitaciones anteriores al cordobés— y la gongorina. En Ovidio, es Tisbe quien invoca a los dioses para que, como un honor especial y dadas las condiciones trágicas que exigen la perpetuidad del amor de los dos babilonios, otorguen al moral la propiedad de cambiar el color de su fruto como *testimonio y tributo* del hecho trágico de las dos muertes. Y así clama desesperada:

At, tu, quae ramis arbor miserabile corpus  
nunc tegis unius, mox es tectura dourum,  
signa tene caedis pullosque et luctibus aptos  
semper habe fetus, gemini monimenta crouris! (vv. 158-161)

25. Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 1970, par. 212, p. 280, parte III, cap. XX.

26. Alicia Galaz-Vivar (1958), p. 305b.

27. Vide Arturo Marasso, “Góngora y el gongorismo”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XI, n.º 41 (1943), p. 13.

Las moras serán “señales de nuestra ruina” o *testimonio*, “memoria de nuestra doble sangre” o *tributo*<sup>28</sup>.

28. En Sepúlveda encontramos los siguientes versos:

y también ruego a los dioses  
me concedan suplicaua  
que en memoria deste hecho  
a este árbol le sea mudado  
la fruta que sea muy negra  
la qual agora es muy blanca  
pues tanto mal encubría  
merece se den tal paga

(p. 266<sub>b</sub>)

*paga o tributo* o castigo por su participación.

Para Sánchez de Viana, el hecho se produce

En memoria del uno y otro muerto  
De fructas negras muéstrase abundante,  
Y en honra de dos sangres derramadas,  
Produzirás las moras enlutadas.

(p. 241)

*memoria o testimonio* por la “honra” del sacrificio recibio.

Villegas lo cuenta de la siguientes manera:

Comienza los sentidos a rendirse,  
las aguas de la fuente a enturbiarse,  
y en el moral las moras a teñirse.

(p. 49)

Para Silvestre:

Y tú, moral tan hermoso  
que tuviste el fruto tal  
tornado triste y lutoso,  
tú quedarás por señal  
del caso tan doloroso.

(p. 236)

*señal o testimonio*.

Castillejo hace del pasaje un largo monólogo de Tisbe:

“Y tú moral, que al presente  
Cubres aquí donde estás  
Un cuerpo muerto, y no más  
Del uno, y en continente  
Los de los dos cubrirás.  
Guarda muy bien las señales  
Y los indicios mortales  
De nuestra cruda matança  
Pues tanta parte te alcança  
De nuestros últimos males.  
Y siempre tu fruta sea,  
Cual es mi triste tesoro,  
Negra de color de moro,  
Ques es comúnmente librea  
Para luto y para lloro;

Tisbe tan sólo se aúna a la transformación, contribuyendo con su sangre al indeleble tributo y al testimonio sempiterno del sacrificio. Pero existe en estos versos otra circunstancia que nos llama poderosamente la atención: se

Del cual tu vista adornada,  
Tu tristeza señalada  
A todos será notada,  
En remembrança y memoria  
De la sangre en ti juntada.”

(vv. 4.572-92)

Como cómplice y encubridor, el moral será condenado a divulgar la tragedia y a pagar su propia culpa.

También en la *General Estoria* encontramos el apóstrofe al árbol:

“Et otrosí tú, áruol que cubres agora con los tos ramos el desauenturado cuerpo de Píramo solo, et crobirás agora luego los de amos, el mío e el suyo, ruego te que retengas las sennales desta muerte, e lieva siempre tú e tu generación fruto negro, et pues que madurare, que se torne tal que conuenga a lágrimas e a duelos e que sea siempre en remembracia de la sangre desta doblada muert, mía e de Píramo”. (p. 200<sub>b</sub>).

Salvo en el caso de Villegas, el resto de los citados tienen el rasgo común de poner en boca de Tisbe la condena al moral. Aun así, todos participan del hecho de provocar la metamorfosis como eterno manifiesto de las trágicas muertes. Salvo en el caso mencionado, todos los demás coinciden en que el moral comienza a teñirse con la sangre de Píramo únicamente.

De los autores que nos restan, Linares no menciona siquiera el hecho de la transformación del color de los frutos del moral, quizá por su limitada extensión; en cuanto a Montemayor, la complejidad del pasaje es mucho mayor. Veamos:

A las espaldas salió  
la punta luego en un punto,  
y la sangre del defunto  
por entre flores corrió  
al moral que estaua junto:  
casi blanco fruto y flor,  
hasta entonces auía sido,  
y al momento (fue) teñido,  
cobrando el mismo color  
que Píramo auía perdido,

(CXIII)

La metamorfosis comienza a producirse en el momento que brota la sangre de Píramo, pero poco después continúa el proceso:

En la punta de la espada  
que a su Píramo sobró,  
luego al punto se arrojó,  
y su sangre misturada  
con la dél también salió:  
la sangre al moral se fue,  
las moras negras quedaron,  
frutos, plantas se enlutaron  
por los dos, que con más fe,  
en esta vida se amaron.

(CXXIV)

Véase lo que sobre este aspecto se dice en el texto.

trata del hecho de que Tisbe se arroje sobre la espada que atraviesa el cuerpo de su amado, de forma que ambos jóvenes queden sujetos por la misma arma y a un mismo tiempo. Y es curioso porque coincide con la actitud que Góngora hace que adopten sus personajes que, “muertos y en un estoque han peregrinado el mundo” (vv. 7-8). R. Jammes hace a nuestro poeta responsable de esta postura:

Légère modification de la légende, dont Góngora est peut-être responsable<sup>29</sup>.

Existen varias manifestaciones iconográficas que representan a los dos babilonios atravesados por la misma espada, por lo que se equivoca Jammes. No obstante, no renunciamos a efectuar un análisis más detallado de este episodio en otro momento.

Volvamos a lo nuestro. Frente a la consideración de la metamorfosis del color del fruto del moral como *testimonio* y *tributo* del sacrificio ofertado por Píramo y Tisbe que se observa en las versiones anteriores a la nuestra, Góngora actúa de una manera harto compleja. Por un lado, expresa manifiestamente la significación simbólica de la propia tradición; por el otro, modifica la mítica interpretación en un proceso degradante.

La disyunción, en este caso, expresa posibilidades ambiguas, por eso existe una lectura más profunda. Según la misma, el moral bebe el “humor purpúreo” y se emborracha por haberse producido una metamorfosis bien distinta a la tradicional: la sangre se ha convertido en vino (en un acato inverso a la transformación eucarística). El *testimonio* sería así el propio indicio del estado de embriaguez, manifestado en la subida de color; por último, el *tributo* podría sugerir el brindis a la unión que los amantes –por fin– van a encontrar, aunque sea en la muerte. De esta forma, Góngora indica en uno de los campos semánticos que conforman una de las lecturas soterradas del poema: las metáforas culinarias. Por otra parte, Tisbe nos anuncia su propósito de dar el paso decisivo, de consumir el sacrificio que va a salvar al mundo de...de todo el sinsentido que reina en él. Por eso los testigos –representados en el moral– deben desearle suerte. Tisbe va a eternizar su nombre en los anales de la historia, pero no sabe que en ella ven los testigos un acto simbólico de inútil heroísmo. La babilonia va a morir por una causa justa, pero ¿existen las causas justas? Nada tiene sentido, amor desinteresado, valentía, pundonor... todos los valores del viejo régimen han sido perdiéndose poco a poco. En el presente, sólo el dinero vale<sup>30</sup>. Únicamente per-

29. Robert Jammes, “Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora”, en *Les Langues Néolatinas*, LV (1961), nº 156, pp. 1-47, p. 17. Con todo, el estudio de Jammes es el mejor de cuantos conozco sobre esta obra de Góngora.

30. Vide Aurora Egido, “Góngora”, en Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*, tomo 3 de la *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 381-406 y Robert Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeaux, Université, 1967, pp. 50-61.

manece una hipócrita permanencia de la apariencia de lo que antes era el sustento social. Sólo apariencia, fachada bajo la cual se esconde la más deprimente realidad. Por eso, Tisbe es una “boba”, su acto no tiene nada de heroico, es una pobre desgraciada que va a ser engañada por unos ideales que ya no son operativos; su sentido trágico de la vida resulta una pantomima, un esperpento de burlesca comicidad. Góngora se ríe de la muerte por amor, porque no vale la pena morir por nada, y menos por un sentimiento tan terrenal cual es el amor. Es el desengaño de los valores tradicionales quien se manifiesta en este poema, el desconsolado que se burla de sí mismo y de todo cuanto le rodea; vemos al idealista que, de tan derrotado, necesita la materialidad para subsistir.

La parodia actúa aquí con la inclusión de la concepción impuesta por la tradición literaria para subvertirla al momento. La contradicción participa en el acto de corrosión del propio sentido contribuyendo primero a sostener expectativas que, inmediatamente, se verán truncadas prontamente, pero son factibles y comprensibles.

Existe en la *Fábula* un tipo de disyunción explicativa, en la que “el segundo miembro introducido por la conjunción sirve para explicar de alguna manera el contenido del primer miembro. Hay una parcial equivalencia entre ambos miembros sin llegar a una absoluta coincidencia(...) La aclaración puede consistir en introducir un concepto más general y amplio”<sup>31</sup>. El ejemplo es el siguiente:

de la conquista o del hurto (v. 242)

El segundo miembro restringe la significación del primero, matizándolo y confiriéndole cierto matiz burlesco.

Hay otro caso de disyunción alternativa:

Un rubí concede o niega (v. 61)

en el que ambos miembros no se excluyen, sino que se complementan. La exclusión es únicamente temporal: ‘la boca de Tisbe tan pronto enseña sus bellos dientes como los esconde’, es decir, su boca unas veces está abierta y otras cerrada. Las dos posibilidades se dan, pero no simultáneamente.

Así pues, la disyunción es en Góngora –y, en especial en nuestra *Fábula*– algo más que la mera opción entre dos posibilidades. Desde el momento en el que dos términos se expresan, el poeta es consciente de que entabla en el lector una asociación entre ambos términos, cuyo resultado final es su igualación psicológica. En ocasiones, los miembros pertenecen a nociones conceptuales, por lo que su agrupación produce un revoltijo de difícil asimilación por parte del receptor. Es, por lo tanto, un recurso de la

31. Alcina-Blecua (1975), 9.2.3., p. 1171.

clave de humor gongorino<sup>32</sup>, consistente en la destrucción de sistemas, mediante “la reunión súbita de dos aspectos al parecer incompatibles”, con su lógica y consiguiente “súbita reducción a la nada de una intensa expectativa”<sup>33</sup>.

Sin embargo, no es en la *Fábula* donde podemos encontrar más casos en los que la disyunción asocie dos términos con valor humorístico. Principalmente su actuación obedece más bien a un efecto paródico, en el que el poeta se burla de la tradición literaria de la que procede. Se trata de un difícil juego en el que la asociación obliga a hallar el proceso de la igualdad o de la disimilitud entre ambos; las posibilidades obligan al lector a elegir, pero no de forma arbitraria, sino siguiendo los pasos que le conduzcan al descubrimiento de la agudeza existente, que consiste, normalmente, en una gradación conceptual, en una matización explicativa o en una renuncia por parte del narrador a tomar partido.

La disyunción no es, empero, el único recurso sintáctico que nos revela esta postura ambigua del narrador. Existen otras varias fórmulas en las que también se adopta la misma actitud, algunas harto usuales en la poesía gongorina.

A veces la coordinación copulativa realizada con la conjunción y introduce también una alternativa de posibilidades en la que –como en la disyunción– los términos A y B, más que unirse, se complementan. En estos casos, la imagen evocada suele presentárenos de forma fragmentada, por lo que uno de los miembros adelanta una de las características y el otro, por su parte, la complementa hasta configurar la imagen. Es, pues, un proceso acumulativo de afirmación, en el que la alternativa debe operar por adición:

Efecto imprevisto es,  
no de los años diuturno,  
sino de un niño en lo flaco  
y de un dios en lo oportuno.

(vv. 193-196)

El primer miembro (*un niño en lo flaco*) presenta una parte de la imagen representada: ‘el agujero debe de haber sido realizado por un niño por su escuálido tamaño’. Todavía no podemos completar la visión, y de ahí la condicionalidad de la exégesis. Con el segundo término (que perfectamente podría haber sido introducido por la conjunción disyuntiva *o*) se nos complementa el conjunto: *un dios en lo oportuno*. *Un niño-dios* se dibuja en nuestra mente, la imagen está acabada: Cupido. La intervención parcial de cada uno de los versos puede llevar a interpretaciones variadas, por eso abre también nuevas perspectivas, que quedan reducidas mediante la inclusión del término coordinado.

32. Vide Alberto Sánchez (1961), pp. 95-138.

33. *Ibidem*, p. 105.

En otro momento se nos dice que los amantes eran

Lirones siempre de Febo,  
y de Diana lechuzos,

(vv. 257-258)

La alternancia es obligada, pero se manifiesta de forma similar: ‘los amantes domían como lirones cuando está el sol –Febo– y permanecían despiertos –como lechuzos– cuando la Luna –Diana– domina la noche’. Un miembro necesita del otro, pero lo que produce el efecto alternativo es la forma que el narrador ha elegido para presentarnos su imagen poética fragmentada. Tiene, además, un efecto cómico evidente que surge del desdoblamiento de la expresión popular “dormir como un lirón”, que resulta contaminada por la otra “despierto como lechuza”; de su choque surge el recurso que provoca la hilaridad.

Podríamos seguir aduciendo ejemplos, pero basten los ya citados para comprender lo que intentábamos explicar, que no es sino que por medio de la disyunción –al igual que por otros recursos estilístico-sintácticos como la coordinación– el narrador introduce al lector en un juego en el que el que le presenta distintos caminos para, finalmente, obligarle a elegir uno sólo. Comentábamos al inicio de este estudio que por medio de este recurso puede intuirse también la duda, el miedo a una definición absoluta. Y esto sigue siendo tanta verdad cuanto mayor artificiosidad introduzca el poeta para provocarla. Se trata de un juego que nos marca la diferencia entre un gran poeta con otros que no pueden alcanzar ese grado de genialidad: Góngora no duda en su labor poética, hace dudar –sí– al narrador y al autor implícito que se manifiestan en sus obras. El hombre, de esta manera, queda salvaguardado en un laberinto proceso literario; por eso es tan escaso el autobiografismo en Góngora, hay sí una fría concepción del mundo de la realidad que no por fría deja de ser más o menos verdadera.