

TIEMPO PASADO Y TIEMPO PRESENTE:  
DE LA PRESENCIA A LA ESTEREOFONÍA  
EN LA FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA

---

Julio Baena  
University of Colorado at Boulder

---

1. Del *aquí* al *entonces*.  
Teoría del presente y la presencia.

Cuando Andrés Bello culmina uno de los importantísimos aspectos de su *Gramática de la lengua castellana*, el dedicado a los tiempos verbales y a su consecución, el resultado es una nomenclatura mucho más interesante que la que a la sazón imperaba —y todavía hoy impera— en los medios académicos españoles, seguidores aún de una lógica latina de los tiempos verbales que el tiempo y la lengua habrían totalmente puesto en entredicho.

Así, un maestro del tema, Harold Weinrich, adopta, si no los términos de Bello, sí su idea fundamental, a la hora de hablar de la *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Esta estructura Bello-Weinrich es la que seguiré en mi exposición de los tiempos verbales en el *Polifemo*.

Al llamado "pretérito perfecto" por la Academia, Bello lo llama "antepresente", relacionándolo con el mundo del presente, y no con el del pasado. Todos cuantos hemos dado clase de español en Estados Unidos sabemos la conveniencia de este enfoque: el tiempo en cuestión ("he amado", "he comido") se llama en inglés "present perfect", y los estudiantes lo aprenden como una forma de presente (he, has, ha), aunque se preguntan a veces cómo, si es un tiempo presente por su forma, significa alguna forma de pasado.

Weinrich adopta la explicación siguiente, a grandes rasgos: el paradigma verbal cubre dos mundos distintos y casi inmezclables: el *mundo narrado* y el *mundo comentado*. Cada uno de estos mundos, a su vez, presenta un punto central (un *ahora* para el mundo comentado y un *entonces* para el narrado) del que se puede derivar un "pasado" y un "futuro" —un antes y un después. En el mundo comentado, el *ahora* es el momento de la emisión de la oración, del

que se derivan un "pasado" (el llamado pretérito perfecto) y un "futuro" (el llamado futuro). El término temporal es siempre ese *ahora*, de manera que si digo "he comido", me estoy refiriendo a lo comido en un pasado que termina en el momento en que estoy hablando. El futuro, igualmente, implica un término, esta vez un principio. Al decir "comeré" implico que comeré a partir del momento en que emito la frase. Para el *mundo narrado*, el término es *entonces*, y el tiempo verbal que asume ese lugar en el tiempo es el pretérito (el que la Academia llama "pretérito indefinido"). Desde ese "momento", se puede establecer la coordenada acompañante que Bello llama "copretérito" (es decir, el imperfecto) y establecer una anterioridad y una posterioridad a ese *entonces* por medio del pluscuamperfecto (que Bello llama antepretérito) y del condicional (que Bello llama postpretérito). Según este paralelismo, "dijo que lo haría" es análogo a "dice que lo hará" en su extensión temporal con respecto a un punto fijo de referencia (*entonces* es el momento cero de "dijo" y *ahora* es el momento cero de "dice", siendo siempre *ahora* el momento en que la conversación se efectúa).

El meollo de las observaciones de Bello y de Weinrich es la radical separación de ambos mundos. Es decir, la consideración de anomalía que se produce cuando un tiempo verbal del mundo narrado se pone en sucesión temporal con un tiempo verbal del mundo comentado. Así, por ejemplo, es anómalo en la lengua decir "dijo que lo hará",<sup>1</sup> puesto que, o bien se está llevando a cabo un desplazamiento del pretérito, que ocupa el lugar que debería ocupar el perfecto (es decir, "dijo que lo hará" es un desplazamiento de "ha dicho que lo hará"), o bien es un desplazamiento del futuro hacia el lugar que debería ocupar el condicional ("dijo que lo hará" en lugar de "dijo que lo haría").

Pues bien. Todo este excursus gramatical es la mínima desviación necesaria para comenzar a explicar un fenómeno gongorino, que creo merece más atención que la de una simple "anomalía" o una simple figura retórica entre muchas. Para el presente trabajo me limitaré al *Polifemo*. En él, encontramos a veces estas extrañas mezclas de tiempos verbales: pretéritos aislados en estrofas que piden el presente gramaticalmente hablando, o presente en estrofas que piden el pretérito. Si es fácil, dentro de la preceptiva poética tradicional, explicar lo segundo (se trataría de la figura conocida como *presente histórico*), no es fácil explicar lo opuesto, y, menos, explicar

el fenómeno general gongorino de desobediencia a los tiempos verbales. Veamos algunos ejemplos:<sup>2</sup>

(estrofa 7)

Un monte era de miembros eminente  
 este (que de Neptuno hijo fiero,  
 de un ojo ilustra el orbe de su frente,  
 émulo casi del mayor lucero)  
 cíclope, a quien el pino más valiente,  
 bastón le obedecía, tan ligero,  
 y al grave peso junco tan delgado,  
 que un día era bastón y otro cayado.

La distribución de los tiempos verbales nos da un extraño uso del presente: "Polifemo era un cíclope a quien ilustra un solo ojo", en vez de "a quien ilustraba un solo ojo".

(estrofa 45)

Mas -cristalinos pámpanos sus brazos-  
 amor la implica, si el temor la anuda,  
 al infelice olmo que pedazos  
 la segur de los celos hará aguda.  
 Las cavernas en tanto, los ribazos  
 que ha prevenido la zampona ruda,  
 el trueno de la voz fulminó luego:  
 ¡referidlo, Piérides, os ruego!

El pretérito "fulminó" está en franco contraste, fuera de lugar con los presentes, incluyendo el presente perfecto, que sí está en su lugar. Tan extraño es ese pretérito, sobre todo cuando además va reforzado en su simultaneidad con el resto de la acción por un "en tanto", que Dámaso Alonso, en su versión en prosa, lo transforma en un presente perfecto: "...en tanto, la voz del gigante *ha caído*, fulminando como el rayo..."

(estrofa 63)

...a Doris llega, que, con llanto pío,  
 yerno lo saludó, lo aclamó río

Si se acepta el "llega" como presente histórico, ¿por qué no seguir con tal presente histórico y decir "lo aclama"? ¿Qué ocurre aquí?

Al parecer, hay una mezcla. Esto no es nuevo, tratándose de Góngora. Esta mezcla es, concretamente, la de una narración con un "comentario" (para seguir la terminología lingüística de Weinrich), es decir, la de un poema narrativo —o, si se quiere, épico— con un poema lírico. El poema narrativo es ajeno, es material prestado. El lírico es invención de Góngora.

La *Fábula de Polifemo y Galatea*, sintetizada como una serie de secuencias narradas, es decir, escritas en tiempos *narrativos*, tales como el pretérito y el imperfecto, dan como resultado el Apéndice 1. En él se puede ver respunteada la historia, la narración, casi de la misma manera en que aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio.<sup>3</sup> En esta fuente, la historia es brevísima. Es Galatea misma quien la cuenta. La transcribo reducida en el Apéndice 2, sin omitir casi nada, pero poniendo en columna las secuencias, para luego compararlas con las que he sacado de Góngora.

Comparando los apéndices 1 y 2, de un solo golpe de vista se puede ver la extremada similitud y extensión de la fábula narrada por Ovidio con la parte que hemos denominado *narrativa* en Góngora. No hay más en Ovidio, pero en cambio hay mucho más en Góngora. Y todo eso, toda esa *amplificatio* está en el presente. Búsquense, además de los aquí señalados, otros pretéritos o imperfectos en el poema de Góngora: no se encontrarán. No hay más. Todo el resto del poema de Góngora está en presente, o tiempos relacionados con el presente, según el esquema Bello/Weinrich. Si se leen, por separado, los apéndices 1 y 3, se leerán dos poemas muy diferentes: uno, narrativo; otro, lírico. Uno, anclado en un "entonces"; otro, en la más descarada de las *presencias*. Uno, en suma, de Ovidio, y otro de Góngora (el de Ovidio tiene a Galatea como voz narradora; me pregunto de quién es la voz narradora del poema de Góngora). En el Apéndice 3, resumo ese "resto" del poema, de mínima conexión con el texto ovidiano, y todo él en *presente*.

La clave de la construcción secuencial gongorina nos la da la colocación y función del canto de Polifemo. En la fábula ovidiana se puede ver un intento de Galatea de dar la impresión de simultaneidad: mientras ella y Acis se amaban, Polifemo cantaba. Es esta simultaneidad la que en Góngora va a ser no solamente sugerida o

dicha, sino mostrada, efectuada. Para ello, Góngora articula su narración de manera que, como en el cine, Polifemo se dispone a cantar, pero no canta hasta que lo que está ocurriendo simultáneamente (que Galatea y Acis se aman) se lleve a cabo. En vez de acudir a una sucesión de secuencias, que requerirían del pretérito, Góngora *presentiza* las escenas. Todo detalle, todo lo que es observable fuera de secuencia, es decir, todo lo implicado en las escenas de Polifemo cantando, por una parte, y Acis y Galatea amándose, por otra, es presentizado, es comentado y no narrado. La narración de Góngora es mínima, e incluso presenta menos secuencialidad detenida que la breve narración de Ovidio. El final, por ejemplo, que ya ha sido visto por la crítica como irónico, subversivo, grotesco, resulta así por ser una *reductio* de Ovidio. Una sola estrofa le basta a Góngora para dar cuenta de lo que en Ovidio es central: la historia de una metamorfosis. A Góngora le interesa mucho más el otro aspecto esencial de Ovidio: el canto de Polifemo. Puesto a escoger entre una *historia* y un *canto*, Góngora opta por el canto. Mas en Ovidio existe insinuado ese elemento de *contexto* o contrapunto al canto de Polifemo, insinuado en ese "estábamos Acis y yo amándonos... cuando sentimos..." Góngora recoge esa simultaneidad como la gran fuerza de la fábula: por una parte, el cíclope que canta solo. Por otra, los amantes que constituyen la más plena realización, el más demoledor existir de aquello cuya ausencia forma no sólo el canto de Polifemo, sino el hecho de que cante.

La historia narrada es, pues, el fondo lejano. La escena presentada es el *close-up*, el objeto de la cámara de Góngora. Dejando lo secundario al margen (por ejemplo, muchos de los tiempos pasados de Góngora son parentéticos, se refieren eruditamente a otras historias mitológicas), los tiempos verbales narrativos de Góngora reproducen lo más esqueléticamente posible la historia de Polifemo y Galatea, y casi se reducen a la siguiente "historia": "Mientras Polifemo, desdeñado de Galatea, cantaba, Ella y Acis se amaban".

Todo ocurre en ese *mientras*. Todo es, pues, presente, e invención gongorina, pues la fábula ovidiana, si bien nos reproduce —y con detalle— el canto de Polifemo, poco o nada nos dice del segundo término de la simultaneidad: el amarse de Acis y Galatea. Góngora restaura ese silencio, en este caso interesado, por parte de quien en la fábula de Ovidio es la voz narradora: la voz interesada de Galatea. Góngora restaura el equilibrio de la situación en una

forma típicamente suya: ahondando en el desequilibrio inherente a ella. Explorando el amor de Galatea y Acis, haciéndonos *voyeurs* donde Ovidio no nos dejaba ver, nos enciende el mismo deseo que se le enciende a Polifemo mismo. La fábula, en Góngora, no es ya la de Acis y Galatea, mediatizada por un elemento extraño personificado en Polifemo, sino la de Polifemo y Galatea, mediatizada por un elemento extraño llamado Acis. Góngora hace rotar el triángulo, de manera que ahora Polifemo sea protagonista-sujeto del deseo, cuando antes era antagonista-obstáculo al deseo. La sutileza implica un antes simple, armonioso, donde el amor es posible y entre iguales, sin que pueda ser interrumpido excepto por fuerzas infernales, y un después, o, si se quiere, un ahora barroco, donde el amor es entre el monstruo y la ninfa, y, por lo tanto, conflictivo desde su raíz, violento de nacimiento. Acis viene a hacer violencia a la violencia. Su destrucción en Góngora es la destrucción de la violencia que se hace a un amor que se presume violento en sí. Es decir, se restaura, con la destrucción de Acis, la situación inicial imposible en la que Polifemo nunca obtendrá a Galatea, pero a su vez Galatea no amará a nadie, sino que será esquivada por definición. La paz no es sino la violencia que se le hace a la violencia. Es muy sintomático que Góngora escoja para definir al Acis metamorfoseado una palabra que no pertenece al campo semántico del amor, sino al de su más enconado rival: el matrimonio. En efecto, Doris, la madre de Galatea, acoge en su seno a Acis llamándolo *yerno*. Tanto espacio se dedica en esta equilibradísima bimetración en quiasmo (“Yerno lo saludó/lo aclamó río”) al hecho de que Acis es transformado en río como al hecho de que es transformado en *yerno*. ¡De la seria versión ovidiana a la versión de Góngora hay tanta diferencia como la que va de *madre-tierra* a nada menos que *suegra-tierra*! Una obvia *carnavalización* se está llevando a cabo aquí. Veamos si también es pertinente hablar de *polifonía*, y se nos habrá complicado algo que, desde Bajtín, parecía claro.

## 2. De la presencia a la estereofonía.

El *preaeteritus*, pues, no es sino una forma —tal vez la forma por antonomasia— de la *praeteritio*, como el presente es la forma igualmente antonomásica de la *presencia*. Frente a una forma de pensar

tradicional, que asociaría el presente con el *ahora*, se puede establecer que la verdadera asociación del presente es con el *aquí*, siendo el *ahora* una necesaria concomitancia del *aquí*, impuesta por la maldición de la flecha del tiempo, según la cual consideramos lo pasado en su carácter de *no presente*, es decir, de *no aquí*.

Partiendo de las anteriores consideraciones, procederé ahora a tratar de comenzar a explicar lo que las motivó, es decir, el cómo y el por qué de que algunas veces, en el texto del *Polifemo*, se mezclen presente y pasado en total violencia sintáctica. Digo comenzar, pues ahora es cuando se haría necesario un *close reading* que alargaría demasiado este trabajo. Me concentraré, pues, en el más claro ejemplo de conflicto pasado/presente:

Un monte era de miembros eminente  
 este (que de Neptuno hijo fiero,  
 de un ojo ilustra el orbe de su frente,  
 émulo casi del mayor lucero)  
 cíclope, a quien el pino más valiente,  
 bastón le obedecía, tan ligero,  
 y al grave peso junco tan delgado,  
 que un día era bastón y otro cayado.

Lo normal sintácticamente sería escribir "este cíclope (a quien un ojo *ilustra*, etc.) era un monte de miembros", o bien "Este cíclope (a quien un ojo ilustra, etc.) *es* un monte de miembros". En la sección anterior teorice sobre la anomalía, pero aún no la he explicado. El uso del presente en el verbo del paréntesis relaciona el propio paréntesis a una *presencia*. Góngora, con el tiempo presente y con el paréntesis nos *presenta*, nos pone delante de los ojos, lo que Galatea y Ovidio nos ocultaban.

Antes de seguir adelante, he de hacer aquí una importante aclaración. Al referirme a *paréntesis* no hablo del signo ortográfico ( ), sino de la *figura retórica* llamada *paréntesis*, de la cual el signo ortográfico quiere ser retrato, icono. El signo ortográfico del *Polifemo* lo pone Dámaso Alonso, como me apunta amablemente un lector. Ahora bien: la figura retórica del *paréntesis* (llamada por los latinos *interpositio*) está en el texto gongorino, como ejemplo incluso exagerado de lo que los retóricos entendían como tal. (Relego esta farragosa búsqueda de definiciones a una nota).<sup>4</sup> En todos esos retóricos, desde los griegos y latinos, hasta los modernos filólogos,

lo que resalta del paréntesis es su carácter interruptor, o irruptor en el texto, en su relación con el hipérbaton, del que lo separa precisamente ese carácter irruptivo, dado que, si bien tanto el hipérbaton como paréntesis dislocan el orden lógico de las palabras, sólo el paréntesis irrumpe en la frase con *información adicional*, que, sin embargo, es *prescindible*. De entre las múltiples lecturas (y colocaciones posibles de los paréntesis ortográficos) que da el propio Dámaso Alonso, hay que destacar su mutua oposición: lo que para una lectura es parentético, para la otra no lo es, dado que lo imprescindible y lo prescindible *se excluyen entre sí*. Sea como fuere, lo inescapable de esta estrofa es un paréntesis. Dado que a la anomalía parentética se une la anomalía de los tiempos verbales (que Alonso no menciona), creo conveniente hacer parentético todo lo que va en presente, como hace Alonso partiendo de otros criterios. Por eso mantendré el paréntesis ortográfico donde Alonso lo pone, como medio de visualizar ese *agujero*. No soy yo sólo quien gana apoyándose en tal visualización: quienquiera que fuese el inventor del paréntesis ortográfico era claro que quiso dibujar un agujero en la página, pues percibía un agujero en el texto. Pero lo crucial no es tanto esa ortopedia del signo ortográfico (pedagógica pero innecesaria), sino el paréntesis en cuanto a figura, a cosa que se hace con el lenguaje. Quiero subrayar aquí que, en la estrofa del *Polifemo* en cuestión, lo parentético corre parejas con el tiempo presente, y responde, además, generalmente, a lo que Ovidio oculta en su versión.

Lo que se nos *presenta* de esta manera, haciéndose así igual a todo el proceso de seducción y coito de Acis y Galatea, es el mismísimo ojo de Polifemo en el sitio exacto del cuerpo del gigante (del cuerpo de la estrofa) donde debe estar: Este (paréntesis) cíclope es este (ojo) cíclope, estando (el ojo) justo debajo del primer verso (de la cabeza). El paréntesis es el ojo de Polifemo en su presencia física: una presencia que va más allá de la mera literalidad. Como hubiera querido Huidobro, si simplemente *digo* el ojo, su presencia no es completa. Tengo que *fabricarlo*, dárselo a ver al ojo del lector, y eso es lo que se realiza ante los ojos del lector en el texto del *Polifemo*.

Según el sistema de tiempos verbales del *Polifemo* apuntado en la primera parte de este trabajo, esa presencia sugerida por el tiempo presente corresponde a lo que simultáneamente (a) Polifemo no veía y (b) Galatea callaba. Siguiendo *ambas* ramas de la bifurcación

(como siempre hay que hacer en Góngora) tenemos que (a) la presencia del ojo de Polifemo se agrupa con lo que Polifemo no ve, porque está oculto, pero el lector sí, con lo cual se dota al lector de un mágico ojo que todo lo ve; y (b) lo relacionado con el silencio de Galatea (lo que Galatea en complicidad con Ovidio escoge callar) se relaciona con el ojo de Polifemo, o sea: lo que Galatea y Ovidio callan, Polifemo y Góngora dicen. Lo escrito en *presente* en el *Polifemo* es el *punto de vista* de Polifemo: es el ojo de Polifemo.

La ruptura sintáctica de la estrofa (era/ilustra) «acentúa la ambigua presencia/ausencia del paréntesis. Desde Derrida, todos nosotros hemos usado y abusado, o al menos hemos leído el uso y el abuso, del paréntesis, precisamente como huella evidente de la fascinación desconstruccionista con el adentro y el afuera, el marco, el *parergon*, el *suplemento*. El paréntesis es modelo perfecto de todas estas cosas, por cuanto simultáneamente completa una frase y es prescindible de ella; por cuanto establece un adentro y un afuera perceptibles en su totalidad escrituralmente, como la famosa *a de la différence*, o auditivamente, con esa «entonación independiente» de la que habla Lázaro Carreter, según la cual el sonido del paréntesis *sale de otra parte*. Dicho de otra manera, el paréntesis dota al texto de una posibilidad *estereoscópica* o de una posibilidad *estereofónica* que sin embargo se anulan en el afán sintagmático de quien lee «reconstruyendo» el *logos*, como se anula casi todo Góngora para quien lo lee «reconstruyendo» la linealidad rota por el hipérbaton. El paréntesis aclara (para eso está), pero oscurece. Establece una confusión fundamental entre lo superfluo y lo central, quedando en una precaria tierra de nadie sujeta por precarios *clips* (que recuerdan la forma física del paréntesis) al papel. En el texto del *Polifemo*, esa confusión es suplementada por Góngora con el uso violento de los tiempos verbales, que entorpecen más todavía toda «reconstrucción». Por otra parte, la *presencia/ausencia* sugerida por el juego de los tiempos verbales queda reforzada con la concomitancia *estar/no estar* aneja al paréntesis. Paréntesis y ruptura de tiempos verbales se refuerzan.

En esta economía del despilfarro, de negarse a que lo superfluo desaparezca, se inscribe el paréntesis de Góngora, se inscribe el ojo de Polifemo. Como paréntesis, es quitable y, de hecho, Ovidio y Galatea conspiran para quitárnoslo, para quitarnos la presencia de todo cuanto Góngora, adoptando el punto de vista de Polifemo, nos

va a hacer presente de nuevo. Pero si por una parte es quitable, por otra es imprescindible, dado que contiene la esencia misma del cíclope: aquello sin lo cual el cíclope no es cíclope, es decir, el ojo. Es, por supuesto, la mayor de las ironías que este desfase creado por el paréntesis sea el desfase necesario para toda estereoscopia— tratándose del único ojo de un cíclope.

El ojo es cerrado, como lo prueba la cerrazón del paréntesis, y abierto (“émulo casi del mayor lucero”). Es una abertura en el verso, un agujero negro en la textura espacial de la narración. Un agujero líquido (“de Neptuno hijo”) en el medio del “monte de miembros eminente”. Su presencia, junto con la presencia del texto de Góngora que usa el presente, da como contraste una ausencia radical de lo escrito en pasado, en pretérito. El *no ahora* es un *no aquí*, y el *no aquí* es un *no ahora*. La parte del Polifemo escrita en pretérito (que, como creo haber probado, era toda la parte que Ovidio y su narradora Galatea sí cuentan) queda, pues, en el poema de Góngora *preterida*, reducida a una brutal preterición.<sup>5</sup>

Nunca interactúa el paréntesis sin violencia con respecto a la oración que lo alberga. Lo de dentro se opone a lo de fuera, incluso estorba a lo de fuera, hasta el punto de provocar la indignación en los críticos, como Góngora la provocó, como Derrida la provocó, y como yo mismo (que adoro los paréntesis) la provoqué. El paréntesis hace decir a la frase lo que la frase no quiere decir, y en diciéndolo, atenta contra lo que la frase sin el paréntesis decía. En represalia, la frase margina al paréntesis, deja clara su prescindibilidad. Frase y paréntesis, pues, se oponen, se dan la espalda. Cada uno habla desde un lugar distinto. Muy gongorinamente, todo el *Polifemo* descansa en un gigantesco darse la espalda de lo *presentado*, afín al parentético ojo de Polifemo, y lo *narrado*. Muy gongorinamente, descansa el poema entero en un *sí-no*, como los que, a escala más pequeña, nos tiene acostumbrados el monstruoso, polifémico poeta. Un extremado *sí* de presencia desde el ojo de Polifemo al ojo del lector dará paso a un preteritorio *no* correspondiente al intertexto ovidiano que queda, por preterido, *denegado* en el sentido freudiano, sometido a la *instant-self-contradiction* de que hablaba Christian Metz, de ser y no ser, de (noten por favor la contradicción de términos) *estar ausente*.

Un *aquí* y un *allí*, un tener que tomar una entonación diferente para el paréntesis de la que se había tomado para la frase, no sólo

crean presencia, sino espacio real, relieve, lo que en otras esferas de la vida contemporánea se llama *estereofonía* (en lo auditivo) o *estereoscopia* en lo visual.

A pesar de que se le pueden hacer muchas objeciones,<sup>6</sup> hay una cosa en la que Bajtin tiene muchísima razón: el concepto de *polifonía* no es aplicable al discurso poético por una razón muy sencilla: la estilización extremada de la poesía homogeneiza el texto necesariamente. De hecho, casi todos los elementos tradicionales del verso apuntan en la dirección de la homogeneización: los versos deben tener igual ritmo, igual rima... ¿Cómo puedo distinguir una voz que hipotéticamente hable en el verso *a* de otra voz que hipotéticamente lo haga en el verso *b*, si las reglas de—digamos— el soneto me obligan a hacer que *a* rime con *b*, que tengan igual número de acentos, que guarden reglas de *decorum*, etc.?<sup>7</sup>

En Góngora, siendo el poeta más estilizado que pueda pensarse, es incluso aún más impensable esa *polifonía*. Tanto es así que es común un *lapsus* muy significativo: el de confundir, por ejemplo a la hora de citar, las *Soledades* con el *Polifemo* ("¿recuerdas el famoso verso de las *Soledades* 'pisando la dudosa luz del día'? — ¡Perdón... quise decir del *Polifemo!*"). Es muy explicable el *lapsus*, pues Góngora es inconfundible (distinguible inmediatamente de otros poetas) en la medida en que se parece tanto a sí mismo de un poema a otro. Dejo aquí a un lado la teoría de los dos Góngoras — príncipe de la luz y príncipe de las tinieblas—, si bien el mero hecho de postular una dualidad de Góngoras apuntaría a una polifonía de Góngora consigo mismo sumamente interesante; ya dije que yo mismo tenía serias objeciones a la total exclusión de la *polifonía* del discurso poético. Pero, dejando a un lado esas objeciones, es innegable el esfuerzo del poeta para, en su creación armónica, ser igual a sí mismo so pena de perder precisamente esa armonía. Y aquí está lo curioso: a una polifonía máxima entendida como máxima armonía (perfecta rima, perfecto ritmo, etc.), corresponde una polifonía mínima en términos bajtinianos, en términos de *heteroglosia*. No obstante, tampoco voy en esta dirección. A donde voy es a subrayar que todos los sonidos, todas las voces, todas las glosias, las percibe el lector tras haber pasado por la única caja de resonancia del texto; me dirijo a enfatizar el carácter de *vate*, de *medium* del poeta, y, por lo tanto, del poema como una *escritura*, un *record*, una *grabación*. Leer poesía es comparable no tanto a escuchar

una orquesta, como tenía en mente Bajtin, sino a escuchar un tocadiscos. El *relieve* de la música no viene de añadir más piezas a la orquesta, sino de separar los canales de recepción: de una estereofonía, más que de una polifonía.

Propongo que la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en su dualidad radical pasado/presente; aquí/allí; en sus absolutos abismos sintácticos, verdaderos agujeros negros en la fibra del texto, como el que tienen ante sus ojos, que constituye el ojo de Polifemo, propongo, pues, que el *Polifemo* es un texto estereofónico. Las anomalías de tiempos verbales que se notaban, se pueden explicar ahora como "un cambio de canal": es decir, el "canal izquierdo" de la presencia queda complementado por el "canal derecho" de la *narración*. "Fulminó luego" proviene del otro altavoz (no del que emitía "ha prevenido la zampoña"). "A Doris llega" es el sonido que nos viene de la mismísima presencia de los infelices amantes, a cuyos amores habíamos asistido. Del otro canal (del que retransmite la narración ovidiana, nos llega el "yerno lo saludó". Son dos músicas, dos instrumentos, si no en su origen, sí tal como nos llegan. El texto es estereofónico.

## Apéndice 1

- Talía me dictó estas rimas...
- Polifemo era un monte de miembros...
  - a quien obedecía el pino
  - que un día era bastón y otro cayado
- La Tinacria no armó ni calzó fiera...
  - (-la encina fue pabellón al siglo dorado)
- Cera y cáñamo unió (que no debiera)
  - de más ecos que unió cáñamo y cera
- Galatea era envidia de las ninfas y cuidado...
  - (Palemo) perdonado de la que aún no le oyó y... pisó)
- Latiendo el Can del cielo estaba cuando llegó Acis
- y Acis dio su boca al sonoro cristal
- Era Acis un venablo de Cupido habido en Simetis
- Le puso al lado el celestial humor que la almendra guardó
- Favonio corrió vagas cortinas...
- La ninfa sintió bullir el arroyo
- segur se hizo de sus azucenas

- Huyera, mas...grillos de nieve fue, plumas de hielo
- Fruta en mimbres halló
- este indicio la dejó más discursiva y menos alterada
- El niño dios carcaj hizo de su blanco pecho
- El bulto vio
- (-viendo el bosquejo que ya había hecho Cupido con el pincel  
que le clavó)
- menos turbó la tormenta al marinero
- lo cóncavo hacía de una peña dosel
- una y otra paloma se caló sobre una alfombra...
- (-si bien de cuantas sedas tejió la Primavera)
- No a las palomas concedió Cupido...
- ilustraba las columnas de Etón que erigió el griego cuando  
el fiero jayán la cerviz oprimió a una roca brava...
- Aliento dio a los albogues que agregó la cera
- la ninfa los oyó
- el trueno de la voz fulminó luego (Polifemo)

[Aquí va el canto de Polifemo, es decir, cambiamos de voz.

La última secuencia sería "Polifemo cantó lo siguiente"]

- Cabras le interrumpieron su horrenda voz...
- (-cuantas a Baco se atrevieron)
- él despidió tantas voces y piedras, que el muro penetraron  
de las hiedras
- tal... incauto meseguero dirimió copia de liebres, así  
amiga, que vario sexo unió...
- Con violencia desgajó infinita la mayor punta de la excelsa  
roca
- el peñasco duro la sangre que exprimió cristal fue puro
- sus miembros fueron apenas opresos del escollo fatal
- Doris lo saludó yerno, lo aclamó río.

## Apéndice 2

- Yo, hija de Doris y de Nereo, fui terriblemente desdichada.
- Mi amor era Acis, hermoso joven hijo de Fauno y de Simétide.
- Pero de mí se enamoró un cruel cíclope
- Este, para agradarme, dejó su cueva y su ganado;
- se peinó la pelambreira roja y rufa;
- se bañó;
- se cortó la barba;
- y dejó de atacar a las naves.
- Un atardecer, estábamos Acis y yo amándonos debajo de una peña,
- cuando le sentimos cantar al son de un raro instrumento compuesto de cien cañas.
- Y cantaba esto:

[Aquí, como en la versión de Góngora, el canto de Polifemo ocupa una gran parte del texto entero. Considero la secuencia narrativa idéntica a la postulada para Góngora, es decir "Polifemo cantó lo siguiente"]

- Así cantaba el gigante.
- Acis y yo quedamos aterrados, como transformados en estatuas, sin podernos mover.
- ¡Y llegó Polifemo! ¿Cómo podría describirte, oh Scila, el furor que se pintó en su rostro?
- Yo, espantada, me arrojé al vecino mar.
- Acis huyó dando alaridos en los que me invocaba y también a sus ascendientes.
- Polifemo levantó un enorme peñasco y se lo arrojó.
- Tocado por parte del proyectil, Acis cayó ensangrentado, triturado.
- Mis súplicas, sus méritos quizás, le libraron del gigante y quedó transformado en río.
- Perdió el ser, pero no el nombre. Acis se llama aún.

## Apéndice 3

- es rosas la alba y rosicler el día
- de luz tu Niebla doras
- escucha, al son de la zampoña mía...
- Templado, pula en la maestra mano...
- (que en vano presume desmentir al cascabel)

- tascando haga el freno de oro
- gima el lebrel
- suceda la cítara al cuerno
- treguas al ejercicio sean robusto  
(en cuanto escuchas el canto del jayán)
- si la mía puede ofrecer tanto
- tu nombre oirán
- el mar siciliano el pie argenta de plata al Lilibeo
- un llano da pálidas señas del duro oficio
- una alta roca mordaza es a una gruta de su boca
- guarnición tosca... troncos robustos son  
(a cuya greña menos luz debe...)
- ser de la negra noche nos lo enseña
- el melancólico vacío... bárbara choza es a Polifemo
- donde encierra cuanto las cumbres ásperas... esconde  
(que un silbo junta y un peñasco sella)  
(de un ojo ilustra el orbe de su frente)
- el cabello (al viento que lo peina) vuela... pende
- un torrente es su barba  
(que su pecho inunda)  
(que redima veloz, salve ligera)
- pellico es
- Cercado es de la fruta el zurrón  
(que el tardo otoño deja...)  
(a quien da rugas el heno)
- la niega avara y pródiga la dora
- Erizo es el zurrón de la castaña  
(la manzana que engaña)  
(cuyo bárbaro ruido... es repetido)
- La selva se confunde, el mar se altera
- rompe Tritón su caracol
- sordo huye el bajel
- ¡tal es la música de Polifemo!
- Ninfa... adora
- Galatea es su nombre
- en ella suma Venus sus Gracias
- sus ojos son una y otra luminosa estrella
- si roca de cristal no es de Neptuno
- pavón de Venus es, cisne de Juno
- la alba... deshoja rosas sobre Galatea
- duda el Amor cuál más su color sea
- la perla es émula de su frente

- El ciego dios se enoja y...la deja  
 -escucha a Glauco la ribera  
 -Palemo -marino joven- ciñe las sienes de coral  
 (de cuantos la agua engendra bienes)  
 -Huye la ninfa bella  
 -¿cuál diente, cuál metal podrá suspender la fuga...  
 (que el desdén solicita)  
 -¡Oh, cuánto yerra delfín que sigue en agua corza en tierra!  
 -Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece, copa es de  
 Baco  
 -tanto de frutas ésta la enriquece  
 -cuanto aquél de racimos la corona  
 -Es carro que estival trillo parece  
 -a sus campañas Ceres no perdona  
 (de cuyas espigas son hormigas las provincias de Europa)  
 -A pales su viciosa cumbre debe  
 -si en la una granos de oro llueve, copos nieve en la otra  
 -De cuantos siegan...esquilan...guardan  
 -bien sea religión, bien amor sea  
 -es Galatea deidad  
 (que al margen donde para)  
 -de sus esquilmos es al ganadero  
 -el cuerno vierte el hortelano  
 -Arde la juventud, y los arados peinan...  
 (sin pastor que los silbe)  
 -los ganados ignoran los crujidos  
 -si el céfiro no silba o cruje el robre  
 -El día...yace  
 -Bala el ganado...nace de las sombras el lobo  
 -Cébase y...deja humedecido...lo que la otra pace  
 -¡Revoca, Amor, los silbos o a su dueño  
 -el silencio del can siga  
 (donde hurta un laurel su tronco)  
 -la ninfa da a una fuente tantos jazmines cuanta hierba  
 esconde..  
 -Dulce se queja, dulce le responde...y dulcemente da al  
 sueño...  
 (que acero sigue, idólatra venera)  
 -rico de cuanto el huerto ofrece...rinden las vacas y  
 fomenta el robre  
 -al arroyo da las manos  
 (dos verdes garzas son de la corriente)

- (de viento cuando no sea)  
-tan frío se desata un temor perezoso por sus venas...  
(al dueño debe)  
-No al cíclope atribuye, no, la ofrenda  
(cuya rienda el sueño aflija)  
-el niño dios... quiere que el árbol... sea el desdén  
de Galatea  
(del que más se lava)  
-la fiera brava mira la ofrenda  
-y aun siente que a su dueño sea  
-mas no sabe (llamarlo)  
-ni lo ha visto, si bien pincel suave lo ha bosquejado ya  
-Al pie fía su intento y... al cauto garzón halla  
-haciéndolo dormido... sobre él pende  
(retórico silencio que no entiende)  
(mientras no desciende al milano pollo que la eminencia  
abriga)  
-no sólo para (el estruendo del arroyo)  
-atenta mira  
(aquello que... si no la admira)  
(es fuerza que la admire)  
-aspira a los rayos del sol  
-flores su bozo es  
(cuyas colores, como duerme la luz, niegan las flores)  
-En la greña yace el áspid  
-en lo viril desata de su vulto lo más dulce el amor  
-bébelo Galatea y da otro paso  
-Acis (aun más de aquello que dispensa...)  
-alterada la ninfa esté o suspensa  
-Argos es siempre atento a su semblante  
-cíñalo bronce o múrelo diamante  
-Amor ciego... introduce fuego  
-gallardo el joven la persona ostenta  
-el coturno besar dorado intenta  
-Menos ofende el rayo prevenido  
-Galatea lo diga  
-al mancebo levanta venturoso  
-cuyos gemidos... alteran sus oídos  
-El ronco arrullo al joven solicita  
-mas... Galatea a su audacia los términos limita  
-imita Acis al siempre ayuno en penas graves  
-que en tanta gloria infierno son no breve

- al clavel el joven... las dos hojas le chupa
- Cuantas produce Pafo, engendra Gnido
- llueven sobre el que Amor quiere que sea tálamo  
(do el carro de la luz sus ruedas lava)  
(linterna es ciega y atalaya muda)
- Mas amor la implica, si el temor la anuda  
(que la segur de los celos hará pedazos)  
(que ha prevenido la zampoña ruda)
- ¡referidlo, piérides, os ruego!

[Aquí viene el canto de Polifemo, que he puesto entre paréntesis también en los apéndices 1 y 2]

- los amantes solicitan el mar  
(y un surco abriga)  
(registra el campo de su adarga)
- el jayán... antiguas hayas mueve
- previene rayo fulminante trompa
- que al joven, sobre quien la precipita, urna es mucha...
- Con lágrimas la ninfa solicita las deidades... que Acis  
invoca
- concurren todas
- a Doris llega

## Notas

<sup>1</sup>Obviamente, estoy dejando por completo de lado en este trabajo el fenómeno de desplazamiento general que se ha operado en la lengua española, especialmente en los países americanos, desde el pretérito perfecto al indefinido. A mí, castellano, me suena anómalo "ya llegó Juan" en el contexto en el que yo diría "ya ha llegado Juan"; para la mayoría de los hispanoamericanos, sin embargo, la frase es perfectamente normal. Al parecer, el indefinido está "invadiendo" los dominios que le eran propios al perfecto, en absoluta inversión de términos del fenómeno francés que suprimió casi por completo el indefinido clásico en favor del ahora correcto pretérito perfecto. Pero no pretendo probar exhaustivamente las ideas de Bello/Weinrich, ni me dirijo a la lengua española actual, sino más bien a la vigente en tiempos de Góngora, en los cuales sí era anómala esa mezcla de tiempos "presentes" con "pasados", hasta el punto de atribuirles ese rasgo a los arquetípicos vizcaínos.

<sup>2</sup>Todas las citas del *Polifemo* son de la edición de Dámaso Alonso.

<sup>3</sup>Uso la edición española de Clásicos Ebro. Cotejada con la edición en inglés, no aprecié cambios en lo relativo a tiempos verbales que pueda ser aquí pertinente.

<sup>4</sup>Quintiliano, por ejemplo: "We may note also a further *figure of speech* (...) The first is called *interpositio* or *interclusio* by us, and *parenthesis* or *paremptosis* by the Greeks, and consists in the interruption of the continuous flow of our language by the insertion of some remark. The following is an example: *ego cum te (mecum enim saepissime loquitur) patriae reddidissem*. To this they add *Hyperbaton*" (457-59). Mientras Quintiliano simplemente lista el procedimiento, Aristóteles, por ejemplo, lo condena: "Obscurity is also caused if, when you intend to insert a number of details, you do not first make your meaning clear; for instance, if you say, 'I meant, after telling him this, that, and the other thing, to set out'" (176). Un contemporáneo de Góngora, Covarrubias, recoge en su *Tesoro* la palabra. "Paréntesis. Figura de gramática usada en nuestro vulgar castellano. Es quando entre una oración corriente se inxieren algunas palabras que parece interrumpirla; y ésta conviene que sea breve y recógese entre dos medios círculos, uno vuelto contra otro ( ); es nombre griego *παρενθεσις*, *interpositio*." (854). Nótese que, si Góngora no escribe los paréntesis ortográficos, tampoco sigue la otra recomendación de Covarrubias. Modernamente, el *Diccionario de Literatura* de Sainz de Robles, por ejemplo, no lista *paréntesis*, pero sí lista, entre las clases de *hipérbaton* la "1a. Cuando las palabras que debieran estar unidas quedan separadas por la interposición de otras" (I, 588). Igual criterio tiene Lázaro Carreter, si bien él sí lista paréntesis: "Hipérbaton que consiste en introducir una interjección, un complemento o una oración, en el seno de una frase, con entonación independiente: *Tú —eso me ha dicho— vendrás con nosotros*" (314). Nótese cómo Lázaro Carreter usa guiones, y no paréntesis, de la misma manera que otros usan comas. Nótese también cómo Lázaro Carreter menciona la diferente *entonación*, algo tan extralingüístico y hasta tan extra-retórico, pero tan relacionado con la voz. El *Diccionario* de la Real Academia lista como primera acepción de *paréntesis* "Oración o frase incidental, sin enlace necesario con los demás miembros del período, cuyo sentido interrumpe y no altera" (II,1014), y sólo da el signo ortográfico como segunda acepción.

<sup>5</sup>Hay preterición en el ejemplo clásico de "no hablaré de la inmoralidad de mi adversario ni de su tacañería, sino sólo de lo que es relevante al electorado". Hay preterición, digo, porque está hablando precisamente de lo que dice no hablar. Pues bien: en el texto del *Polifemo*, hay *praeteritio* precisamente en la parte de texto escrita en *praeteritus*, y la hay porque, ante la *presencia* buscada, subrayada, enmarcada del resto del poema (y específicamente del ojo de Polifemo), lo escrito en *pretérito* queda ausente, preterido. Góngora recupera la vieja magia que dio nombres así a los tiempos ver-

bales, de suerte que lo pasado es pasado en cuanto a que es pretérito, a que ha sido preterido a un *allí* al marcarse y subrayarse la distancia con el *aquí* del tiempo presente. El tiempo no es sino el gran distanciador y desplazador de las cosas del *aquí* al *allí*. No es sino el agente que labra la imposibilidad de la futil tarea del paréntesis, que sería recoger a las palabras fuera de la sucesión vertiginosa de la frase, en plácido redil hondo, hueco, húmedo como la gruta donde Polifemo guarda sus cabras, como la boca amordazada de ese monte (de miembros), boca que Acis da “al sonoro cristal, al cristal mudo” y que Galatea aceptará en el brevísimo, efímero, humo, polvo, sombra, nada... paréntesis de su boca que Polifemo busca y que Góngora nos hace apetecible al traérselo, al *presentárnoslo* (un presente es un regalo: se opone a una promesa, a una palabra: “lo siento” hay que decirlo con flores). Paréntesis es la boca de Polifemo que canta, y paréntesis es el cráter del volcán de Sicilia que, enfurecido, vomitará la enorme piedra sobre Acis. Paréntesis es, acaso, el mar, el Neptuno de quien Polifemo es-hijo, enorme vacío donde las demás aguas del poema (desde la barba de Polifemo —“torrente impetuoso”— al río en que Acis se transforma) llegarán irremediamente. Todo el *Polifemo*, en este sentido, ocupa el espacio iniciado por un paréntesis que se abre, ese sitio impreciso “donde espumoso el mar siciliano/el pie argenta de plata al Lilibeo”: ese mismo Lilibeo (bóveda o de la fragua de Vulcano/o tumba de los huesos de Tifeo), que si comienza con la simbólica línea de la costa —paréntesis que se abre— terminará con el río/Acis retornando a la misma línea, es decir, desembocando en el mar; es decir, cerrando el paréntesis.

<sup>6</sup>En las tesis implícitas de mi libro de 1989. Parto de la base de que sí puede haber polifonía en el texto poético, al menos en el texto del poemario, si no ya en el del poema. En un *poemario* como el de fray Luis de León, donde, además del poeta, “cantan” Virgilio, el Libro de Job, Horacio y los Salmos, ¿puede ser otra cosa que polifónico?

<sup>7</sup>Esta es una simplificación mía de una constante bajtiniana (véase, por ejemplo, toda la discusión sobre la épica en las páginas 1-40 de *The Dialogic Imagination*, o, específicamente, aseveraciones como la de la página 108 de *Problems of Dostoyevsky's Poetics* de que los géneros afines a la novela, en su heterovocidad, “reject the stylistic unity (or better, the single-styled nature) of the epic, the tragedy, high rhetoric, the lyric”. Es cierto que Bajtin suaviza su postura (por ejemplo en *Problems* 271) admitiendo que los “géneros monológicos” pueden ser “novelizados”. No veo la necesidad de acudir al intermediario *novela* pudiendo recibir directamente las mercancías *heteroglosia* y *carnavalización* de alguna fuente más básica.

## Obras citadas

- Aristóteles. *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*. Ed. Friedrich Solmsen. New York: Modern Library, 1954.
- Baena, Julio. *El poemario de Fray Luis de León*. New York: Peter Lang, 1989.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Bello, Andrés. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1972.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1989.
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea. Góngora y el Polifemo*, tomo III, 7a. ed. Ed. Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1985.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. 3a. ed. corregida. Madrid: Gredos, 1984.
- Metz, Christian. "Instant Self-Contradiction". *On Signs*. Ed. Marshall Blonsky. Baltimore: John Hopkins UP, 1985. 259-66.
- Ovidio. *Arte de amar y Las metamorfosis*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Barcelona: Iberia, 1969.
- \_\_\_\_\_. *The Metamorphoses of Ovid*. Ed. Mary M. Innes. London: Penguin, 1955.
- Quintiliano. *The Institutio Oratoria of Quintilian*. Bilingual ed. by H.E. Butler. Vol. 3. Cambridge: Harvard UP 1976.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vol 2. 20a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *Diccionario de Literatura*, Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1972.
- Weinrich, Harold. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Trad. Federico Latorre. Madrid: Gredos, 1974.