

DESACRALIZACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN: LA PARODIA, CONTRAPALABRA DE UNA CRISIS

Por *Gabriela A. Genovese*

A comienzos del siglo XVII, la producción literaria de Luis de Góngora, en cuanto a romances se refiere, se halla estructurada en dos vertientes claramente delineadas: composiciones de tono serio y romances burlescos, esto es, de marcada intención humorística, paródica.

La lírica de Occidente hereda y repite hasta el hastío los tópicos cultivados por el Renacimiento, tal saturación desemboca en un declarado intento de subvertir lo institucionalizado. La resultante de esta contravención al canon literario es la parodia; ella surge en un momento de cambio, de crisis: la crisis del lenguaje, y sus rasgos característicos están determinados por una actitud permanente de renovación: cambios semánticos en relación con el contenido del texto referido; cambios sintácticos y morfológicos; cambios en el cronolecto, sociolecto o idiolecto; cambios de rima, ritmo y métrica; inclusión de comentarios referidos al propio texto, al autor o al lector —este último convocado a ser él mismo un importante hacedor del quehacer paródico—; posibilidad de autoparodia o doble parodia:

«La burla, el humor (chiste) y la parodia son una de las modalidades líricas más notables del Romancero de Góngora. Diríamos que tales características persisten en todo su romancero; a veces en forma “pura”; otras de manera mixta. Caracteriza la parodia el arte de “despoetizar”, desde dentro de una convención, un género o una modalidad lírica en cuestión. Conlleva tal proceso crítico una acción mimética (la nueva creación B, copia ridiculizando el modelo A), exagerando el texto previo. Explora así la diferencia y la semejanza, y detalla a la vez la transición y el cambio histórico a partir de significaciones opuestas a las que el texto alude. Apunta sobre todo a una toma de conciencia de los códigos literarios en uso y a una nueva sensibilidad en vías de transformación» (Carreño, 1988: 45-46).

La parodia siempre funciona con dos textos: el texto A —parodiado— y el texto B —parodiante—, por eso es un proceso intertextual, metaliterario, metapoético —en el caso específico de Góngora—. El texto B imita al texto A e introduce una variación de corte negativo, burlesco, lúdico. La parodia siempre tiene un sentido de desacralización, de allí su filiación con el carnaval¹.

¹ Iris M. Zavala sostiene que «la parodia revela la otredad del lenguaje [...] y opera una inversión del mundo —el oficial y el no-oficial— como parte de un complejo sistema cultural de marcado sabor carnavalesco [...]. La «carnavalización», como la saturnalia romana, le da corporeidad al deseo de libertad; es una especie de momento único, «utópico» (en el sentido actual del término), profundamente *político*, sin intereses de partido. Político en cuanto representa y revela el anhelo de libertad del ser

Para los formalistas rusos la parodia establece un nuevo género, pues socava e imita degradando humorísticamente lo institucionalizado. Ella instaura una nueva forma de lectura y un acto de renovación, de reconstrucción: la instancia paródica constituye un ataque al clisé, a lo institucionalizado, un debilitar al canon para dar lugar a un modo renovado de leer el texto previo. Sin embargo son los propios formalistas quienes conciben la parodia no como la clausura de un ciclo sino como su rejuvenecimiento, pero cabe preguntarnos si ello opera así en un momento cargado de decepciones, que son consecuencia del desequilibrio moral, social, ético y económico. A diferencia de los teóricos rusos, consideramos que de esa conjunción de elementos en desequilibrio la parodia surge como resultante².

Dialogía y parodia son corrientes que mezclan sus aguas: aquélla establece una relación entre enunciados y, en la medida en que «determina la «pluralidad» y la «otredad», se opone a la voz monoestilística y monológica que impone la norma, la autoridad (Zavala: 50)». La parodia se entrelaza con la risa al desmitificar, al desmontar, una imagen oficial de mundo. Tal desconstrucción establece una poética de lectura y constituye una instancia metonímica en la medida en que el escritor *elige* el discurso que será objeto de reescritura y desecha otros; la elección no es azarosa sino que está condicionada por el éxito con que el texto ha sido recepcionado: la consagración del texto A es fundamental y determinante para que el texto B lo parodie³.

humano, que en inversiones sociales subvierte el poder y la subyugación, y desafia las jerarquías dominantes, otorgándole la palabra a cuantos la jerarquía, el orden y el poder silencian y oprimen para mantener sus normas. El texto «carnavalizado» [señala esta crítica] refracta el momento único, especial, en que la literatura privilegia y fecunda el discurso de los oprimidos. El discurso literario [...] opera como una especie de acelerador histórico que hace saltar de pronto el *continuum* de la historia. Aunque pueda parecer paradójico, es una representación de la lucha de clases. A pesar de su impotencia, el lector y el auditorio social se estremecen en ese choque creador en el encuentro e intersección de la libertad/licencia del lenguaje» (69-70) (cursiva en el original).

² Sostiene el español Antonio Carreño, cuyos comentarios recuperaremos cuando nuestras especulaciones así lo requieran, que en el caso de Góngora el desengaño alcanza a todos los niveles: «de los personajes, temas y motivos a espacios, tiempos y anécdotas. Así, las parodias de conocidos romances viejos pasarán a ser conocidos romances nuevos [...].

Ya bien entrados en el siglo XVII la imagen del héroe renacentista del romancero tradicional queda alterada por la del hombre reflexivo y docto, siendo desplazada, de este modo, la visión individual hacia un desencanto interior y filosófico [...]. La España del águila imperial ha quemado sus alas en utópicas guerras religiosas y políticas. La decadencia se vive en todo el ámbito de la lengua española. De ahí [...] que el humor y el chiste funcionen a modo de catalizadores de la conciencia individual de cada poeta. La sustitución será extrema. La jácara desplazará al romance; lo apicarado y burlesco al idilio amoroso» (1988: 40).

³ Antonio Carreño analiza la variante significativa del término *parodia* «para distintos críticos y en distintas épocas». Entre los formalistas rusos rescata las consideraciones de Mijail Bajtin, para quien el parodista es el «lector de un texto previo (A) y autor del siguiente (B) [,] y éste (B) se convierte en modelo representativo, dialógico, entre texto y lector». Para el teórico ruso, sostiene Carreño, la parodia «pone en juego la cultura literaria del lector y su capacidad, sobre todo, de reconocer un texto previo (subtexto), de seguir el nuevo y de comparar en el proceso la dualidad irónica implícita»; de este modo tiene lugar un factor sorpresa bivalente: «ante la distorsión (X como si fuera Y), y ante el nuevo estilo (Y como X)».

La parodia, siempre con el crítico español, se erige como *metalenguaje* al convertir al texto citado (parodiado, A) en objeto de su especulación dentro del propio comentario (texto parodiante, B). «Es así la parodia, en palabras de Tynjanov, un signo de emancipación y a la vez de combate literario; de homenaje y de profanación».

Carreño circunscribe a la esfera de la parodia «la repetición de un discurso por otro que implique duda, indignación, ironía, burla, acción ridícula», situación que Bajtin designa como discurso de «doble voz» o «heteroglosia» y que «define como ese otro discurso que, formulado en otro lenguaje, expresa

El presente trabajo procura abordar cómo interactúan dos textos: el mito de Píramo y Tisbe presentado por Ovidio en *Las Metamorfosis* y su recreación por parte de Góngora en el romance 55 y, posteriormente, en el 74. El romancero mitológico gongorino refracta así la voz de un otro, introduciendo nuevas intenciones en el enunciado que, no obstante, mantiene su referente; sin embargo tal refracción luego se proyecta en el propio discurso, complejizando el encuentro de voces desde un mismo enunciador y generando la doble parodia.

En 1604 aparece «De Tisbe y Píramo quiero» o romance 55, el texto queda inconcluso y Góngora lo retoma en 1618 a petición de sus amigos; surge así la *Fábula de Píramo y Tisbe*, publicada con el número 74, de extensión similar al *Polifemo*. Salazar Mardones, cita Carreño, ha señalado que el romance «La ciudad de Babilonia» fue la obra «que más lima costó a su autor, y de la que hacía mayores estimaciones»; por su parte Dámaso Alonso sostiene que la *Fábula* está «contada en un estilo chusco en el que el poeta parece burlarse de la erudición, de la tradición poética y, al paso, de su propia poesía» (1988: 384-385).

LA REFRACCIÓN DEL MITO

El romance 55 se abre con la presencia explícita del yo escritural a través del verbo en primera persona («quiero»), mas la voluntad manifiesta de ese yo de cantar «la historia ejemplo» se ve condicionada por el deseo de aquello que debería servirle de instrumento («mi guitarra») y que, sin embargo, es quien decidirá de acuerdo con su parecer y ganas («si quisiere»); a través de la conjunción condicional y del futuro subjuntivo el yo poético se subordina al objeto que configuraría un trasfondo musical pero que ahora es depositario de la decisión: «De Tisbe y Píramo quiero, / si quisiere mi guitarra, / cantaros la historia ejemplo / de firmeza y de desgracia» (vv.1-4). La figura del poeta como trovador se ve así ridiculizada por la voluntad del objeto que lo somete.

El lector/auditorio aparece invocado a través de formas pronominales y verbales («cantaros», «todos», «sabéis»); la presencia y ausencia de conocimiento manifiesta en versos sucesivos («no sé», «mas bien sé», «todos sabéis») explicita la voluntad de Góngora, ya anticipada en el primer verso («De Tisbe y Píramo quiero») de recuperar un saber común («todos sabéis lo que yo») y reconstruirlo. El verso «y para introducción basta» (v.8) traza un límite respecto al texto convocado y de alguna manera anticipa que en los versos sucesivos tendrá lugar la recreación ficcional del mito aludido. El lector es convocado para ser parte de esta empresa, a partir de su saber, de su atención y de su risa que confirme la intención paródica del yo escritural.

Tisbe es descrita a través de tópicos recurrentes en la lírica tradicional: «plata», «oro», «cristal», «rubí», «esmeraldas»; sus ojos significan «alegría», «esperanza», «primavera», sus labios de «grana fina» guardan «perlas blancas». El trazo gradual de elementos hartos conocidos para el lector da lugar a un viraje en la descripción,

las intenciones del autor, aunque en forma refleja. Lo denomina «discurso de doble voz». Lo determinan dos voces y expresa, simultáneamente, dos intenciones: por un lado, la de los personajes que hablan; por otro, la intención refleja del autor. Concluye cómo todo discurso doble es siempre dialógico. Tal esquema asienta al discurso cómico, al irónico y al paródico. Y suscribe dentro de su retórica la gran metáfora del carnaval. Ésta agrupa, mitifica, enlaza y combina lo sagrado con lo profano, lo sublime con lo bastardo, lo excelso con lo insignificante, lo inteligente con lo estúpido. La parodia es la creación de un destronamiento, de un mundo (si se quiere) vuelto al revés» (1995: 5).

a través de un sema de marcada referencia masculina («barba») y del diminutivo con valor despectivo que alude a Cupido («hijuelo»). El tono burlesco convoca una vez más al lector, ahora veedor más que auditorio [«ya habéis visto el diente» (v.29)], a confirmar la edad de la joven Tisbe («mozuela», «rapaza») que juega a ser mujer («con reverencias de dama» (v32)). La intención paródica alcanza también a las fórmulas de cortesía («Señor padre», «señora madre») que presentan a dos personajes degradados y ridiculizados («viejo», «paila»); en el caso de la madre el elogio resulta aparente, pues la dulzura del zapallo con el que se la compara subraya deliberadamente la intención de aludir a la estructura pequeña, gruesa y tosca de la mujer, similar a la forma del objeto referido [«el dulce favor implora, / conserva de calabaza.» (vv.35-36)].

En el verso 37 el yo pareciera apropiarse de la voz de los padres, llamando a la joven como ellos lo harían («Tisbica») además de insinuar su desacuerdo con esos padres que dan a su hija más de lo que pueden y de lo que pide [«si la muchacha / pedía leche de cisnes, / le traían ellos natas» (vv.38-40)]. Pero esta aparente crítica se revierte en la cuarteta siguiente: «nada» es «mucho» para la muchacha que lo es todo; Góngora alterna adverbios de cantidad contrapuestos («mucho», «nada»), sustantivos de marcada connotación ontológica («alma», «ojos», «almas») y una morfología singular-plural (dada a través de los términos «alma», «dos almas» como también de la fusión de los dos pares de ojos («cuatro ojos») que luego recuperan su individualidad [«los ojos de sus dos almas»]): «Mas ¿qué mucho, si es la niña, / como quien no dice nada, / alma de sus cuatro ojos, / los ojos de sus dos almas?» (vv.41-44)⁴.

Los versos finales, cuya similar estructura se complejiza a través del hipérbaton, otorgan al romance un tono solemne dado por la actitud protectora, segura y acogedora de «los brazos (...) cuna» y el regazo «almohada». Este nuevo tono que comienza a dibujarse en la cuarteta anterior se aparta considerablemente de la actitud paródica que Góngora fue construyendo gradual y progresivamente y, como efecto de recepción, provoca una quiebra, un corte abrupto que hace sentir al lector que la narración ha quedado incompleta, que la escala de burla e ironía se ha visto suspendida de manera repentina, que el texto no ha desplegado todo el potencial paródico que dejaba entrever: «Los brazos de el uno fueron, / y del otro eran las faldas, / los primeros años cuna, / los siguientes almohada.» (Vv.45-48).

CONSTRUIR DESDE LA CRISIS

«...tú, árbol, que cubres con tus ramas el infortunado cuerpo de uno, aunque pronto cubrirás dos, conserva las señales de nuestra muerte, produce ya siempre frutos oscuros en señal de duelo, para atestiguar que dos enamorados te rociaron con su sangre.»

OVIDIO, *Píramo y Tisbe*

La referencia espacial inaugura el romance 74: «La ciudad de Babilonia, / famosa». El adjetivo («famosa») es utilizado con un doble valor: no sólo puede aplicar-

⁴ El texto incorpora rasgos característicos del «nuevo romance», tales como «la sonancia mudada -áa [...] [y] el uso de la cuarteta octosilábica con rima asonante en los versos pares», señala Carreño (1988: 28-30).

se a la ciudad conocida a partir de lo ocurrido a los amantes, sino también a la historia referida por Ovidio, recuperada y parodiada por el propio Góngora en el romance 55 y, ahora, nuevamente evocada⁵. Tal evocación tiene lugar desde el desenlace de los acontecimientos —la muerte de los dos amantes—, situación por la que los enamorados «han peregrinado el mundo»; Góngora parece reconocer una función didáctica o modelizante de la historia de Píramo y Tisbe, reconocimiento que en el texto de 1604 hizo explícito («historia ejemplo»).

Si tal modelo «de firmeza y de desgracia» (55, v.4) merece ser cantado, entonces el yo lírico no recurrirá a la voluntad caprichosa de su guitarra («si quisiere mi guitarra») sino que invocará a las Musas hijas de Apolo para que lo asistan en tal solemne empresa: «citarista, dulce hija / del Archipoeta rubio, / si al brazo de mi instrumento / le solicitas el pulso, / digno sujeto será» (vv.9-13). La parodia funciona en estos versos en una doble línea: en primer lugar ironiza la invocación de los poetas clásicos y, en segundo término, el texto parodia su versión anterior; si antes el poeta estaba condicionado por la voluntad del instrumento, ahora lo está por la «citarista» que «pulse su brazo»⁶.

Una vez más el lector es convocado a ser, él mismo, hacedor de la historia, mas no *cualquier lector* sino aquel perteneciente al «vulgo» y cuyo «popular aplauso» consagre al *poeta asistido por los dioses*.

Góngora estructura el romance a través de versos (1-16) que funcionan como prolegómenos donde se prepara la atmósfera que desplegará —ahora sí— toda su voluntad e intención paródica, a través de la burla, la ironía y la mordacidad. Luego de expresar *de qué* y *a quién* hablará, hacen su entrada los personajes consagrados por el poeta latino: «Píramo fueron y Tisbe / los que en verso hizo culto / el licenciado Nasón, / bien romo o bien narigudo» (vv.17-20).

En el romance 55 Góngora hace referencia al saber que comparte con sus lectores/escuchas («todos sabéis lo que yo») dejando así implícito el nombre del autor, pero en el romance de 1618 tal referencia no sólo se hace explícita sino que además despliega una marcada actitud de burla: el «culto (...) licenciado» es llamado por su apodo («Nasón»), calificativo que evidencia la actitud de descaro y excesiva confianza del yo, y cuya indiferencia remata con un verso que plantea la doble posibilidad: «bien romo o bien narigudo».

Los enamorados que refiere la fábula de Ovidio eran «el uno [...] el más bello de los jóvenes, la otra, la más admirada de las doncellas que Oriente tuvo» (49). En Góngora tan «dulce candor» pertenece a «dos casquilucios», a «dos Babilonios». La intención paródica alcanza a todos los niveles del poema (lenguaje, personajes, lector): Píramo y Tisbe, consagrados a servir de modelo por ser «ejemplo / de firmeza y de desgracia» (55, vv.3-4), lejos de poseer los atributos que el sentido común reconocería en tales personajes para darles categoría de héroes, son carentes *de seso*, limitados; de su confusión («Babilonios») surgirá —inevitablemente— el

⁵ Dada la extensión del texto el lector advertirá que nuestro trabajo se centra exclusivamente en aquellos versos de marcada intención paródica y que sustentan las especulaciones que nos proponemos desarrollar. Hemos considerado conveniente acotar el análisis seleccionando pasajes centrales del romance, pues de lo contrario excederíamos los límites que un trabajo de esta índole exige.

⁶ Antonio Carreño incluye en su comentario a estos versos la lectura que de ellos hace Dámaso Alonso: «El poeta quiere decir «si me inspiras», pero la idea de «pulsar» se asocia con «tomar el pulso», al indicar «si el brazo de mi instrumento.» » (1988: 385).

final *por todos conocido*, pero que le permitirá a Góngora reconstruir desde la parodia ese saber compartido⁷.

Los «tumbos» de las cunas, «los gorjeos» de los niños, «los arrullos» de las amas anticipan un amor que germina a ambos lados de la pared; ésta se erige en figura celestinesca y posibilita desde su intersticio el acercamiento de los amantes: «Oyólos, y aquellos días / tan bien la audiencia le supo, / que años después se hizo / rajás en servicio suyo» (vv.37-40).

Al igual que en romance de 1604, Góngora se propone retratar a los personajes desde tópicos remanidos que serán objeto de parodia⁸. Las «cejas» de Tisbe son «arcos» y sus ojos constituyen flechas; a través de esta imagen la alusión a Cupido se hace presente, mas esas flechas se disparan teñidas de apetito sexual («lascivo») desde un rostro referido como burdo o vulgar («vulto»): «Luciente cristal lascivo, / la tez, digo, de su vulto» (vv.54-55). Tal referencia inmediatamente queda contrarrestada, pues el rostro es en los versos siguientes «vaso [...] de claveles / y de jazmines confusos» —regalo con que «Venus, / su hijuelo y las tres Gracias» han enaltecido a Tisbe «deshojando [...] jazmines / sobre rosas encarnadas» (55, vv.25-28)—.

Mediando entre tanta belleza («Árbitro de tantas flores») Góngora instala abruptamente «el olfato», imagen que por natural y directa resalta la intención burlesca, pues desarmoniza con aquellos recursos precedentes que imitan a la lírica tradicional y se corresponde con los que la expectativa del lector logra anticipar, a través de la intuición que en él hace surgir el tono sarcástico del texto: «lugar el olfato obtuvo / en forma, no de nariz / sino de un blanco almendruco» (vv.58-60). La imperfección de lo inmaduro («almendruco») tiene cabida entre la belleza que parecía absoluta (claveles, jazmines y rosas).

El «rubí» que «concede o niega / [...] perlas [y] [...] aljófares» se continúa en plata, pero plata «brunida», palabra cuyo significante ya sugiere aspereza; esta imagen carente de armonía en relación con los sustantivos «rubí», «perlas» y «aljófares» encuentra su correspondencia en términos que refuerzan su declarada intención burlesca («cañuto», «órgano», «cerbatana»): «De plata brunida era / proporcionado cañuto / el órgano de la voz, / la cerbatana del gusto» (vv.65-68). Los pechos de Tisbe, marcado atributo femenino, emparentan a la enamorada con lo animal («pechugas») o vegetal comestibles («pomos», manzanas); si bien los «pomos eran no maduros» ello no impide que sean objeto de deseo; tal vez resuena en esta imagen el eco del relato bíblico que implicara la tentación humana y el castigo divino: en la *Fábula de Píramo y Tisbe* el castigo será la muerte.

⁷ El término *Babilonios* es utilizado para significar confusión a partir de la raíz del término que se corresponde con Babel, como espacio de turbación y desorden. Su empleo en letras mayúsculas acentúa la intención de descrédito que el yo persigue.

⁸ Respecto al verso 50 («el corvo süave yugo») destaca Antonio Carreño las diferentes lecturas que la crítica ha aplicado a la palabra *yugo*: Dámaso Alonso sustituye el término por *luto* pues considera que «'El corvo y suave luto de sus cejas dice (a quien las ve) cuántos han debido llorar la pérdida de su libertad por ellas; cejas cuyos arcos no sirvieron, como el arco iris, para terminar diluvios (sino provocar lágrimas)'; Salazar Mardones utiliza la variante *luto* explicando que «'el cabello rubio [...] y las cejas negras [...] no implica contradicción, porque los vemos cada día en la naturaleza'». Carreño subraya que «ambas lecturas son posibles [,] pues la imagen del «yugo» implica la unión íntima de los dos amantes, y por lo mismo la pérdida de la libertad. Como vimos, para SM [Salazar Mardones] «el corvo suave luto» de las cejas pronosticaba la pérdida de la libertad de los amantes, quienes, cautivos, «llorarían perpetuos diluvios de lágrimas». Es decir, el arco de las cejas de Tisbe, al contrario del arco iris del cielo que serena diluvios (el fin de la lluvia), promoverán con el fin trágico (augurio: luto) lágrimas (la muerte)» (1988: 388-389).

La ambigüedad tiene lugar a partir del vocablo «*etcaetera*» que puede hacer referencia a la sexualidad de Tisbe («cuyos relieves ocultos») semejante al «mármol», comparación que involucra una significación múltiple: pureza —desde su coloración blanco cristalino—, firmeza —desde su textura compacta—, pero también frialdad —frigidez, insensibilidad—; el término —no en vano destacado tipográficamente— puede aplicarse en forma más abarcadora a todo el cuerpo de la amante, cuya belleza ha superado a las diosas Palas y Juno por decisión de Paris:

El *etcaetera* es de mármol,
cuyos relieves ocultos
ultraje mórbido hicieran
a los divinos desnudos,
la vez que se vistió Paris
la garnacha de Licurgo,
cuando Palas por vellosa
y por zamba perdió Juno.
(vv.73-80)

Píramo también se halla próximo a la condición divina y esta cercanía implica una semejanza que lo ridiculiza: es «hijo de Venus segundo» (v.104) en tanto que copia imperfecta de Cupido, pues aparece «sin alas»; es Narciso, pero su belleza no apasiona hasta la muerte de ninguna ninfa («Narciso, no el de las flores / pompa que vocal sepulcro / construyó a su boboncilla / en el valle más profundo» (vv.105-108); finalmente es «un Adonis caldeo». Cabe recordar que Caldea es el nombre antiguo de Babilonia, el adjetivo «caldeo» posee una función bivalente: puede ser sustituido por babilonio, gentilicio ya utilizado con una fuerte connotación peyorativa, por ello se lo emplea en mayúsculas (cf. v.29), pues apunta a un estado de confusión e ignorancia más que a indicar lugar de procedencia; en segundo lugar despliega el significado que le confiere su origen latino: estar caliente, desear ardientemente, estar enardecido. El uso del término «caldeo» como gentilicio y como adjetivo calificativo de valor axiológico negativo opera de manera armónica y, en el último de los casos, pone de manifiesto la urgente apetencia sexual de Píramo.

Ser Adonis implica, en palabras de Ovidio, ser el «más bello» de los hombres (146); ser «un Adonis caldeo», en la escritura de Góngora, significa que tal belleza en Píramo se torne caricatura: aspecto desgarbado, miembros sin suficiente desarrollo, condición de afeminado —según señala Carreño, siguiendo a Pellicer (1988: 392)—, cabellos desordenados, ausencia de bozo —signo de virilidad—, cejas mal dibujadas⁹:

ni jarifo ni membrudo,
que traía las orejas
en las jaulas de dos tufos.
Su copetazo pelusa,
si tafetán su testuzo,
sus mejillas mucho razo,
su bozo poco velludo;

⁹ «En ellas puso la naturaleza una nota de los afectos humanos, de la ira, del dolor, de la envidia, y otro cualquiera», señala Carreño a través de la explicación dada por Salazar Mardones (1988: 393).

dos espadas eran negras
 a lo dulcemente rufo
 sus cejas, que las doblaron
 dos estocadas de puño.
 (vv.110-120)

La expresión «al fin» impone un corte en el trazado del retrato del amante, funciona como adverbio de modo con un doble valor: su significación *finalmente* intenta cerrar la descripción indicando qué ha sucedido, de modo que el personaje se erija ante los ojos del lector de manera completa y acabada; pero es su segunda intención la que vehiculiza una sutil y, a la vez, áspera burla, ya que puede interpretarse como ‘*afortunadamente*, entre tanta imperfección, tuvo lugar la asistencia divina’. La intervención de Cupido, contraria a la imagen de delicadeza que todo lector posee, surge de manera intempestiva, abrupta: su disparo no es un venablo sino un «chuzo»; el término «herramienta» puede ser interpretado de manera ambigua como arco del dios pero también como falo de un Píramo ardiente («herramienta al uso»). Consideramos que Góngora emplea el término poniendo énfasis en la segunda significación antes mencionada y ello le permite en tan sólo dos versos hacer ascender al enamorado de «vecino» a «amante y aun [a] cuyo». Píramo no es descrito como agente pasivo (amado) sino activo («amante»), tal condición se ve reforzada por el adverbio «aun», cuyo sentido restrictivo afirmativo (=hasta) subraya una considerable estructura sexual que lo convierte en «cuyo» —«mantenido por las prostitutas», explica Carreño (1988: 393)— de una Tisbe que, a través de escasos trazos, queda absolutamente degradada: «doncella» (mujer virgen pero también criada), «tórtola» (enamorada, animal de tamaño pequeño), «gemidora» (que emite aullidos como algunos animales, en este caso en respuesta a su satisfacción sexual):

Al fin en Píramo quiso
 encarar Cupido un chuzo,
 el mejor de su armería,
 con su herramienta al uso.
 Éste, pues, era el vecino,
 el amante y aun el cuyo
 de la tórtola doncella
 gemidora a lo viüdo...
 (vv.121-128)

El amor que une a los jóvenes también es objeto de burla, pues su fuerza es tan débil como la de Píramo harto degradado en reiterados versos, y es esa ausencia de vigor la que ha abierto una escasa hendidura que opera como enlace de comunicación: «Efecto improviso es, / no de los años diuturno, / sino de un niño en lo flaco / y de un dios en lo oportuno» (vv.193-196).

Gradual y progresivamente Góngora anticipa la desdicha de los amantes; la grieta que «la pared, sin ser poeta» (v.175) dibuja, irrumpe en el sueño de Tisbe y reaparece en la escena de la muerte de los jóvenes, como manifestación única en la herida mortal de Píramo y como doble estocada para Tisbe, pues será, en primer lugar, la que quebrante a la amante frente a su enamorado agónico y, finalmente, la herida que la redima del dolor:

Había la noche antes
 soñado sus infortunios,
 y viendo el resquicio, entonces,
 «Ésta es, dijo, no dudo;
 ésta, Píramo, es la herida
 que en aquel sueño importuno
 abrió dos veces el mío
 cuando una el pecho tuyo.

(vv.177-184)

Lejos de apiadarse de la infortunada Tisbe, Góngora la descalifica una vez más: «Abrió su esplendor la boba, / y a seguille se dispuso» (vv.277-278). La conducta libertina de la muchacha recibe también la desaprobación de los dioses, la actitud de Tisbe se contrapone a la castidad de Diana cuya reacción es referida de manera grotesca («reventando»): «Medianoche era por filo, / hora que el farol nocturno, / reventando de muy casto, / campaba de muy sañado» (vv.281-284).

Los elementos que presagian el fin se suceden unos a otros: «tropezando Tisbe, / a la calle dio el pie zurdo, / de no pocos endechada / caniculares aúllos» (vv.285-288), «al salir, funesto búho / alcándara hizo umbrosa / un verdinegro aceituno» (vv.290-292)¹⁰. El cosmos también anticipa lo que vendrá: «a pesar del abril mustio, / y lagrimosa la fuente / enronqueció su murmurio» (vv.298-300), sin previo aviso («sin escuderos») un rayo convierte en cenizas dos árboles entrelazados; el emblema del olmo, árbolpreciado por su dureza, y de la vid trepadora y envolvente es metáfora de lo masculino y de lo femenino, y su unión («lascivos nudos», cópula) recibe el castigo que pronto ha de alcanzar a Píramo y Tisbe:

Olmos que en jóvenes hojas
 disimula años adultos,
 de su vid florida entonces
 en los más lascivos nudos,
 un rayo sin escuderos,
 o de luz o de tumulto,
 le desvaneció la pompa,
 y el tálamo descompuso.

(vv.301-308)

El neologismo «Piramiburro» descalifica una vez más al enamorado, quien desde la acción queda absolutamente degradado, pues lejos de hallarse temprano en el lugar para esperar y proteger a su dama «boba», resulta ser el «tardón» de la cita y su demora será el motivo central del infortunio. Las cenizas del olmo y de la vid carbonizados por el «estornudo / de Júpiter» (vv.334-335) que Píramo pisa al llegar, sirven de espejo que devuelve la imagen de la desdicha y el trágico final que se aproximan:

En esto llegó el tardón
 [...]
 Llegó pisando cenizas

¹⁰ La presencia del búho, además de funcionar como señal de mal augurio, actúa como imagen que parodia a la épica medieval; la corneja que Mío Çid Ruy Díaz y sus caballeros ven aparecer a su izquierda al entrar en Burgos presagia los infortunios de un mal recibimiento: «e entrando a Burgos oviéronla siniestra» (76).

del lastimoso trasumpto
de sus bodas a la fuente,
al término constituto

(vv.353-360)

Góngora construye una historia de amor e infortunios desde la contrapalabra; el texto se vuelve contracara del canon al desacralizar lo impuesto como norma por la tradición estética: las fórmulas del amor cortés, la lírica greco-latina, la mitología, los tropos. La escritura gongorina constituye una sinfonía que articula sonidos de muy diversa textura: detrás de la melodía tenue y serena, irrumpe la estridencia que luego se repliega para dar lugar a la aparente armonía y, finalmente resurge una y otra vez, siendo interpretada por diversos instrumentos: burla, risa, ironía, carcajada, imagen carnavalesca. La parodia en Góngora recupera aquello que se propone desacralizar y lo subvierte de manera vehemente y acabada; como efecto de recepción tiene lugar el *extrañamiento*, el desconcierto, ante la permanente mostración de lo silenciado por la tradición.

Luego de referir la equívoca creencia de Píramo de que Tisbe ha sido despedazada por la fiera, la voz del poeta, al igual que en el verso 54 («digo»), se hace presente para cuestionar en el espacio escritural su propio quehacer poético: «Esparcidos imagina / por el fragoso arcabuco, / ¿ebúrneos diré, o divinos? / divinos digo y ebúrneos» (vv.405-408). De este modo el texto vuelve su mirada sobre sí para reflexionar dentro de su propio ámbito cómo se configura el proceso de creación estética; Góngora torna su escritura *metaliteratura*, *metapoesía*, al tematizar en forma explícita la reflexión sobre la literatura¹¹.

Góngora instala a Píramo como interlocutor silente: «¡Oh tantas veces insulso, / cuántas vueltas a tu yerro / los siglos darán futuros!» (vv.430-432); el término «yerro» opera en forma bivalente, aludiendo a la espada y al error de darse muerte por una suposición engañosa, que a la vez será motivo de múltiples ficciones, como lo es ésta que el yo construye y que el lector reconstruirá en cada instancia de recepción.

El menosprecio alcanza aun al instante mismo de la muerte, cuyo dramatismo se ve contrarrestado por la rusticidad léxica; el término «trabuco» empleado para referir el expirar de Tisbe constituye una imagen grotesca, socarrona, intención también sostenida desde el significante (-úo)¹²: «haciendo al alma trabuco / de un «¡ay!»», se caló en la espada / aquella vez que le cupo» (vv.462-464).

La transmutación de los desdichados jóvenes en hierba que inmortaliza un amor infortunado [«El blanco moral, de cuanto / humor se bebió purpúreo, / sabrosos granates fueron / o testimonio, o tributo» (vv.481-484)] excede la intención de parodiar únicamente al mito tal como aparece en *Las Metamorfosis*, y alcanza a otros

¹¹ Remitimos al lector al interesante trabajo de Leopoldo Sánchez Torre, donde aborda exhaustivamente las categorías *metaliterario*, *metaliteratura* y *metapoesía* en tanto reflexiones de la práctica escritural manifiestas o reflejadas en la instancia de escritura.

¹² Sostiene Antonio Carreño que «la gran innovación [del romancero de Góngora] en cuanto a la asonancia se halla en la combinación de la vocal fuerte -o con otra fuerte [...]; o de la vocal débil -ú con grave: -úo y -úa. Dichas asonancias se usan específicamente en romances paródicos [...]; humorísticos [...] y burlescos. [...] La asonancia grave en -o y -u [es usada] en romances burlescos, satíricos y paródicos. Lo que implica, aparte del simbolismo fónico y vocálico, una conciencia acústica y musical en Góngora [...]; y una virtuosidad en él al combinar asociaciones que fijan asonancias con temas» (1988: 29-30).

relatos que concluyen en forma semejante a la historia de Píramo y Tisbe, tal es el caso del bello Adonis, cuyos atributos comparte con el «Adonis caldeo»¹³.

El epitafio, testimonio del fin de la vida, opera además como cierre del romance y da cuenta de lo que es la parodia: «'Aquí yacen / individualmente juntos, / a pesar del Amor, dos, / a pesar del número, uno'» (vv.505-508). Individualmente juntos se hallan el mito —texto A— y su parodia —romance 55, texto B—, pero también el texto de 1604 —texto A— es parodiado por el romance 74 —texto B—; de este modo la estructura paródica se complejiza puesto que tiene lugar la autoparodia. La parodia es «dos» —A y B—, es «uno» —B— y es «uno» —mito— en «dos» —romances 55 y 74—.

PARODIA, LA CONTRAPALABRA

Góngora encarna el mito, la parodia del mito y la doble parodia. Su escritura constituye la «otredad», una respuesta a otro acto de habla¹⁴.

El romance mitológico gongorino refleja una voz ajena, tal recuperación del genotexto da cuenta de la crisis de la tradición. El texto paródico a la vez que polemiza con la palabra de otro desde una determinada posición, redescubre esa otra intención semántica, por ello constituye a la vez crítica y homenaje.

A través de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, Góngora, lector de lo ajeno y de sí mismo, desmonta su propio discurso. La doble parodia reconstruye el lenguaje, ella constituye un aspecto esencial de la creación literaria que da cuenta de la toma de conciencia frente a la crisis de la palabra.

Góngora no sólo parodia «De Píramo y Tisbe quiero» sino también «Arrojóse el mencebito» y sus propias *Soledades*, escritura que deja inconclusa cuando descubre que ella equivale a decir lo ya dicho. La grandeza de Góngora radica en advertir la crisis del lenguaje y en reconstruirlo desde la parodia¹⁵.

¹³ «Citerea [...] escuchó a lo lejos las quejas del moribundo, [...] cuando desde los aires lo vio exánime y revolviendo su cuerpo en la propia sangre, al instante salta a tierra, arranca los velos de su seno, se mesa los cabellos y se golpea el pecho con las manos, tan poco hechas para esto, y, quejándose de los hados, dijo: «No, todo no estará sometido a vuestras leyes; quedará siempre, Adonis, un recuerdo de mi dolor; la escena de tu muerte, representada periódicamente, recordará cada año mis lamentaciones. Pero tu sangre se transformará en flor [...].»

Luego de hablar así, roció la sangre con néctar aromático; [...] y no había transcurrido una hora cuando de la sangre se formó una flor del mismo color, como la de un granado, que oculta en sus frutos los granos bajo una ligera membrana.» (Ovidio: 150).

¹⁴ «La parodia invita [...] a la participación activa de dos modalidades líricas: la que se imita (escritura mimética) y la del nuevo texto que, en el proceso de la imitación, se singulariza. El nuevo semeja al parodiado; lo identifica en sus aspectos formales o temáticos, realzando sutilmente, en el caso de Góngora, lo artificioso del estilo que se critica. En este sentido la diacrítica es doble: del propio texto y del imitado. Un texto contrahace a otro estableciendo su estructura un sistema dual: por un lado como crítica («metatexto»); por otro, como creación («antitexto») con propia validez e independencia poética», sostiene Carreño (1988: 59).

¹⁵ Fernando Lázaro Carreter destaca, a partir del testimonio de varios críticos, dos etapas en la producción poética gongorina e inscribe dentro del 'segundo momento' la *Fábula de Píramo y Tisbe* que «se ofrece al lector como el resultado de un trabajo tenaz, sin vacíos de atención, dominada en todas sus partes, en todas sus palabras, por una voluntad consciente del autor, el cual, en los moldes estrechos del octosílabo y de una rima nada fácil, acumula dilogías, equívocos, saberes, hermosuras y bellaquerías. El cuadro, amplísimo, aparece rebosante de sustancia, sin los espacios descuidados o poco relevantes que se advierten en las fábulas burlescas anteriores» (64-65).

El texto paródico subvierte el canon, el discurso institucionalizado, y a partir de esa transgresión crea una anti-estética que opera de manera radical frente a las manifestaciones discursivas tradicionales. La parodia, como refracción de la voz del otro, se erige en contrapalabra y «desmonta los ritos y las imágenes monoestilísticas de cuanto se convierte en estático y se erige en autoridad» (Zavala: 67).

El ataque al estilo y al discurso monológico tiene lugar desde la ironía, la burla y hasta la risa maliciosa, todas ellas estrategias que desacralizan una imagen oficial de mundo y construyen su inversión desde la palabra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes primarias

- ANÓNIMO (1981): *Poema de Mio Cid*, edición, introducción y notas de Ian Michael, Madrid, Clásicos Castalia [2.^a edición].
- GÓNGORA, Luis de (1988): *Romances*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra [3.^a edición].
- OVIDIO (Publio Ovidio Nasón) (1994): *Las Metamorfosis*, estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, México, Editorial Porrúa [1.^a edición en español: Amberes, 1545].

Fuentes críticas y teóricas

- CARREÑO, Antonio (1988): «Introducción» en Góngora; Luis de: *Romances*, op. cit.
- (1995): «El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia» en *Ínsula*, 579.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1977): *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo xx*, Oviedo, Departamento de Filología Española.
- ZAVALA, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.