EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA

Las citas de esta obra remiten a la edición de Madrid de 1840. Cito por canto y verso del canto. Para poder identificar los textos citados en una edición asequible, la de C. C. o de la B. A. E., por ejemplo, hay que sumar al número con que indico el verso el número del último verso del canto anterior. Así, pues, sólo en el canto primero hay coincidencia entre las dos numeraciones.

RECURRENCIAS

Se trata de expresiones formularias utilizadas para designar ciertos estados, acciones, etc. Son expresiones tópicas y, como tales, repetidas en situaciones semejantes y para fines parecidos. Y son limitaciones en el repertorio de nuestro autor.

Como es lógico, las expresiones que se repiten las encuentro a base de comparar *El estudiante de Salamanca* (que notaré por medio de la letra E) y las obras anteriores, *El Pelayo* sobre todo (designado por la letra P).

He encontrado los siguientes pasajes que guardan entre sí una relación estrecha:

Vierte a la tierra el sol con su hermosura
Rayos de paz y celestial ventura

(E) (vs. 995/6, IV, pág. 277.)

Y derrama la aurora en sus albores
Luz regalada y regaladas flores

(P) (I, III.)

Y crece en su impotencia su furor:
Pugna con ansia a desasirse en vano,
Y cuanto más airado forcejea,
Tanto más se le junta y le desea
El rudo espectro que le inspira horror.

(E) (vs. 873/7, IV, pág. 271.)

Procura desasirse y más le junta
Pecho a pecho Julián que ahogarle anhela

(P) (II, VI.)

Los brazos alza y lleva a su garganta
Del bárbaro enemigo a desprenderse
Cuanto con más ahinco los levanta
Los ve volver sin ánimo a caerse

(P) (II, VII.)

Y luego el estrépito crece
Confuso y mezclado en un son
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó

(E) (vs. 778/81, IV, pág. 267.)

Y a par del trueno el huracán bramaba,
Y del templo en las bóvedas zumbaba.

(P) (VI, XI.)

Ya oyendo gritos, voces y palmadas,
Y aplausos y brutales carcajadas;

(E) (vs. 639/40, IV, pág. 261.)

Oyó voces de horror y espanto llenas,
Batieron palmas la precitas gentes,

y oyó también por mofa en su agonía
Bárbaras carcajadas de alegría

(P) (II, IV.)

A tan tremenda lid;

(E) (v. 929, IV, pág. 274.)

Llámale en alta voz a lid tremenda

(P) (III, XXIV.)

.....*los ahullidos*
Los aires rápidos hienden

(E) (vs. 923/4, IV, pág. 273.)

La voz de guerra elévese inhumana
Y el sonoro clarín los aires hienda,

(P) (III, L.)

Baña un mar de sudor su ardida frente

(E) (v. 872, IV, pág. 271.)

Un helado sudor su cuerpo enfría

(P) (II, VIII.)

Crugir de afilados huesos,
Rechinamiento de dientes

(E) (vs. 757/8, IV, pág. 266.)

Crugir los huesos, rechinar los dientes

(P) (II, IV.)

Estallar el ronco trueno

(E) (v. 771, IV, pág. 266.)

El ronco trueno...
A deshora estallando

(P) (III, I.)

Humo suave de quemado aroma
Que al aire en ondas a perderse asciende,

(E) (v. 601/2, IV, pág. 259.)

Humo suave, que en fragante nube
En leves ondas a perderse sube

(P) (V, II.)

[*El alma*] *Hollada, sí, pero jamás vencida:*

(E) (v. 563, IV, pág. 258.)

Hollados ved del moro los pendones,
Los pendones jamás antes vencidos

(P) (III, XLVIII.)

....., *que el cándido lino*

(E) (v. 77, IV, pág. 235.)

Sobre la veste cándida de lino

(P) (III, LV.)

Viento en popa navegar

(E) (v. 103, II, pág. 192.)

Viento en popa, a toda vela

Pirata (v. 2).

Coincidencia dentro de *El estudiante de Salamanca.* Son grupos más breves:

Y a su madre sus brazos se apretaron

(v. 245, II, pág. 199.)

... y al pecho
Se estrechó de su madre dolorida,

(vs. 241/2, II, pág. 199.)

Su mejilla una lágrima abrasó

(vs. 189, II, pág. 197.)

Una lágrima sus ojos
Brotan acaso y abrasa
Su mejilla; ...

(vs. 47/9, II, pág. 189.)

Mientras en silencio
Yace la ciudad

(vs. 265, IV, pág. 244.)

La ciudad toda en silencio sepultada
Corre allí el tiempo, en sueño sepultado

(v. 536, IV, pág. 256.)

Cuando en hondo sueño yace muerto el mundo

(v. 394, IV, pág. 250.)

el postrer lamento

(v. 194, II, pág. 199.)

Y exhaló luego su postrer aliento,

(v. 244, II, pág. 199.)

ADJETIVACION

En *El estudiante de Salamanca* el adjetivo parece tener, cuantitativamente al menos, una importancia extraordinaria.

Encuentro más de 650 adjetivos, esto sin contar los demostrativos, posesivos, etc.

Las 650 ocurrencias corresponden a algo más de 320 adjetivos distintos. Lo que quiere decir que la media de aparición de cada adjetivo es de dos ocasiones, pero en este caso la media no significa absolutamente nada, como vamos a ver.

A continuación doy la lista de los adjetivos más frecuentes con el número de ocasiones en que aparecen y su situación respecto al sustantivo:

Blanco	23 veces;	18	antepuesto y ninguna pospuesto [1].
Triste	17 veces;	11	antepuesto y 3 pospuesto.
Misterioso	11 veces;	7	antepuesto.
Negro	10 veces;	5	antepuesto.
Eterno	10 veces;	5	antepuesto y 3 pospuesto.
Sombrío	9 veces;	1	antepuesto y 6 pospuesto.
Frío	8 veces;	1	antepuesto y 2 pospuesto.
Lánguido	8 veces;	4	antepuesto.
Fantástico	7 veces;	4	antepuesto.
Largo	7 veces;	4	antepuesto y 1 pospuesto.

Lúgubre	7 veces;	6 antepuesto.
Antiguo	6 veces;	2 antepuesto.
Dulce	6 veces;	5 antepuesto.
Firme	6 veces;	3 antepuesto.
Vago	6 veces;	3 antepuesto.

En cinco ocasiones aparecen: *Alto, confuso, funeral, oscuro, profundo, serena.*

Con cuatro casos tenemos: *Blando, falso, fiero, hondo, impío, insolente, lóbrego, loco, mágico, melancólico, monótono, muerto, osado, pavoroso, quimérico, rápido, suave*; habría que incluir en este grupo al ordinal *postrer,* que en el contexto se carga siempre de connotaciones valorativas.

En tres ocasiones: *Amoroso, atrevido, cándido, denso, dudoso, fatídico, furioso, hermoso, horrible, infernal, incierto, inmenso, medroso, puro, raudo, ronco, roto, seco, solitario, sordo, sublime, tierna, trasparente*; y como en los que aparecen en cuatro casos aquí también hay un ordinal: *último.*

En conjunto, la ordenación del adjetivo, respecto al sustantivo, se distribuye de la manera siguiente: el 70 % van antepuestos y el 30 % restante pospuestos.

Si se tiene en cuenta la relación que he dado antes, no parece que haya ningún influjo de la significación del adjetivo en el lugar que ocupa. No he encontrado tampoco ningún otro condicionante general, sea de tipo sintáctico o morfológico.

Dado que por ese camino, como ocurría también en *El Pelayo,* no he visto posibilidades de justificar las ordenaciones del grupo, he decidido realizar la clasificación fonética del grupo, basada en los mismos supuestos que ya expuse al realizarla sobre el texto de *El Pelayo.*

En la ordenación ADJETIVO + SUSTANTIVO, es decir, en la anteposición del adjetivo, encontramos los siguientes esquemas:

I. ADJETIVO, *con mayor número de sílabas que el sustantivo.*

Tipos:

A) _ _ _ ' _ / ' _ _ — Cuenta con 25 casos del tipo de:
Temerosas voces.
Argentadas chispas.
Nacarado manto.
Tachonado manto, etc.

B) _ ' _ / ' _ _ — Cuenta también con 25 casos como:
Fecundo río, Fragantes flores, Espesas ramas, Incierto giro.

C) ' _ _ / ' _ _ — Cuenta con 15 casos como:
Fúlgida cinta, Optico vidrio, Cándida rosa, Ultimo rayo.

D) _ ' _ / _ ' — Cuenta con nueve casos como:
Antigua ciudad, Hermosa mujer, Adusta razón.

E) _ _ ' _ / _ ' _ — Cuenta con sólo seis casos:
Pavorosas fantasmas, Misteriosos sonidos.

F) _ ' _ _ / _ ' _ — Cuenta también con seis casos:
Altísimas almenas, Ridículos antojos.

II. ADJETIVO *de menor número de sílabas que el sustantivo.*

Tipos:

G) ' _ / _ ' _ — Cuenta con más de 25 casos como:
Densas tinieblas, Noble archivo, Vivo reflejo, Vago fantasma, Dulces caricias.

H) ' _ _ / _ _ _ ' _ _ Cuenta con 10 casos:
Loco pensamiento, Negro torbellino, Dulce desvarío.

K) _ ' _ / _ _ _ ' _ _ Cuenta con ocho casos:
F a m o s a Salamanca, Airoso continente, Primero m o v i - miento.

III. ADJETIVO *de igual número de sílabas que el sustantivo.*

Tipos:

L) ' _ _ / ' _ _ Cuenta con más de 30 casos, es, pues, el más numeroso de todos los tipos:
Vaga sombra, Alba frente, Blanca nube, Tierna queja, Blanco traje, Blanca dama, Falsas galas.

M) _ ' _ / _ ' _ _ Cuenta con poco más de 10 casos:
Antiguas historias, Ilustres varones, Mullidas alfombras.

P) ' _ _ / _ _ ' Cuenta con 10 casos:
Negro crespón, Torpe compás, Blanca visión.

N) ' _ _ _ / _ _ ' _ Cuenta con 10 casos:
Gótico castillo, Lánguidos brazos, Báquicas orgías, Cándida mañana.

En la ordenación inversa a la anterior, SUSTANTIVO + ADJETIVO, encontramos los tipos:

I. SUSTANTIVO *de mayor número de sílabas que el adjetivo.*

Tipos:

Z) ' _ _ _ / ' _ _ — Cuenta con cinco casos como: Lámpara triste, Lágrimas tristes.

Y) _ ' _ / ' _ _ — Cuenta con sólo tres casos: Diablo mismo, Hileras largas, Carbones rojos.

II. SUSTANTIVO *de menor número de sílabas que el adjetivo.*

Tipos:

U) ' _ / _ ' _ _ — Cuenta con 20 casos como: Calle sombría, Rosa temprana, Noche serena, Bosque sombrío, Alma celeste.

T) ' _ / _ _ ' _ _ — Cuenta con siete casos como: Bolsa pecadora, Néctar jerezano, Viento repentino, Horas sempiternas.

III. SUSTANTIVO *de igual número de sílabas que el adjetivo.*

Tipos:

S) ' _ / ' _ _ — Cuenta con 10 casos como: Angel puro, Alma virgen, Paso firme, Tumba fría.

R) _ _ ' _ / _ ' _ _ Cuenta con seis casos como: Imagen sagrada, Palabras impías, Delirios mundanos.

Q) ' _ / _ ' _ Cuenta con cuatro casos, que son: Talle gentil, Calle fatal, Forma falaz, Planta audaz.

Comparando los resultados del primer grupo con los del segundo, se advierten una serie de coincidencias que se dan con total independencia del orden Adj.+Sust. o el contrario:

I.	C y Z coinciden con un total de	20 casos.
	B e Y, con un total de	28 casos.
II.	U y G, con un total de	45 casos.
	T y H, con un total de	20 casos.
III.	S y L, con un total de	40 casos.
	R y M, con un total de	18 casos.
	Q y P, con un total de	15 casos.

Agrupados según un tipo diferente de consideraciones, tenemos que la separación entre los acentos es de una sílaba en 90 casos, de dos sílabas en 115 casos y de tres sílabas en 45 casos.

Son rarísimos los ejemplos en los que se encuentran los dos acentos sin separación; también es muy raro que haya una separación mayor de tres sílabas.

Todos estos datos ofrecen un ritmo general en la lengua de Espronceda. Sin afirmarlo rotundamente, aseguraría que el uso y preferencia de unos tipos fónicos sobre otros, o, lo que es lo mismo, el orden del grupo Adjetivo/Sustantivo, depende en gran medida del ritmo general del verso en que se hallan.

De dicha indicación se puede deducir, a través del verso o directamente del grupo que nos ocupa, otra razón para el uso de unos u otros tipos.

Me refiero ahora el «tono» del pasaje en el cual se encuentran los versos o, si se prefiere, el grupo Adjetivo/Sustantivo.

No conozco ningún estudio sobre la corespondencia entre ritmo acentual y tono o nivel significativo; hay, naturalmente, indicaciones vagas y críticas imprecisas e impresionistas sobre el tema, pero además son observaciones realizadas sobre un autor determinado o sobre un fragmento del texto de un autor, un verso, unas líneas.

A falta de esta base comparativa, debo limitarme a indicar que algunos de los tipos rítmicos señalados parecen corresponder a situaciones anímicas determinadas; en esto veo una tendencia, pero me faltan los datos precisos para ir más lejos. En favor de esta interpretación estaría el hecho de que los diferentes tipos aparecen, con frecuencia, en grupos, por oleadas. Claro que también podría ser debido a los diferentes tipos de verso, pero se produce en ocasiones con independencia de éstos. Por otra parte, unos y otros deberían adecuarse al sentido.

Otros tipos de ordenación del grupo Adjetivo/Sustantivo

Hasta el momento, solamente he considerado la ordenación del grupo Adjetivo/Sustantivo cuando entre los dos términos no había ningún otro elemento, esto es, cuando se encontraban en contigüidad. Tampoco me he ocupado de la posible existencia de agrupaciones más amplias y no he atendido más que a la relación directa entre los dos términos en cuestión.

Vamos a ver ahora otros tipos de ordenación también

caracterizadores de la lengua de Espronceda en *El estudiante de Salamanca,* que analizaré desde diferentes perspectivas.

Construcciones de adjetivo absoluto (o construcciones absolutas de adjetivos o de participios) que expresan circunstancia previa o concomitante son: «Calma la mañana», «Sereno el cielo», «Roto el corazón», «Firme el corazón», «Sereno el rostro», «Torva la mirada», «Cejijunto el ceño», «Pálido el rostro», «Alta el ala del sombrero», «Rica la imaginación», etc. Pasan de quince los casos recogidos.

Esta disposición supone mayor lentitud, causada por la detención que se hace necesaria en el artículo para ordenar el grupo; aparte de la propia naturaleza de la construcción, en cuanto circunstancia. Por esta misma razón es un grupo especialmente intenso en cuanto obliga al lector a efectuar un esfuerzo y fijar la atención en él. Equivale a un complemento circunstancial, pero añade mayor brevedad e intensidad.

Por otra parte, la construcción absoluta lleva consigo la potenciación del sentido del adjetivo por encima de su dependencia del sustantivo; de esta forma el sustantivo aparece como una consecuencia del sentido de aquél. Se podría hablar, apurado las cosas, de una dependencia del adjetivo por parte del sustantivo, que ocupa la posición menos importante.

En los casos en los que la circunstancia se refiere a la caracterización de estados de ánimo, la construcción absoluta es utilizada para dar el tono a la acción subsiguiente, cuya justificación es el sentido del adjetivo.

En conjunto, la detención que supone la expresión de la circunstancia previa o concomitante, supone un análisis de la realidad más atento que lo normal. En un momento dado, Espronceda detiene la acción y dedica, mediante dicha construcción, un análisis rápido por el cual se comunican determinados detalles circunstanciales, que son, en definitiva, imprescindibles para la comprensión y el tono del conjunto.

La disposición simétrica ADJETIVO + SUSTANTIVO + ADJETIVO sólo aparece en diez ocasiones.

Entre otros casos, tenemos: «Tácitas pisadas huecas» (v. 10, I, pág. 175), «Pura virgen solitaria» (v. 10, II, página 187), «Blanca silfa solitaria» (v. 34, II, pág. 189), «Alegres memorias confusas» (v. 83, IV, pág. 235), «Amargo recuerdo pasado» (v. 133, IV, pág. 238), «Misteriosa noche borrascosa» (v. 257-8, IV, pág. 244), «Vaga ilusión descolorida» (v. 589, IV, pág. 259), «Sordo acento lúgubre» (v. 728, IV, pág. 265).

En este grupo encontramos algunos casos —los menos— en que los adjetivos tienen un sentido muy próximo; es el caso de pisadas *huecas* y *tácitas,* o el de ilusión *vaga* y *descolorida.*

Lo que sí se produce en todos los casos es un tipo de dependencia entre los dos adjetivos de tal naturaleza que uno de ellos, normalmente el segundo, parece servir de justificación al otro; de esta manera se crea una dependencia, amplia, de causa a efecto. Así tenemos el hecho de que aparezca una «pura virgen» se justifica o explica por su soledad; o en el caso de «amargo recuerdo» respecto a que se trata de un recuerdo ya *pasado,* lo que crea la amargura; o en el misterio de la noche del que, en buena parte, es responsable la borrasca.

Próximo al anterior es el caso que se produce cuando el sustantivo va precedido o seguido de uno y dos o más adjetivos, según el esquema $A^n + S + A^n$.

Es un tipo de agrupación extraordinariamente raro; no lo encuentro más que en cuatro ocasiones, que son las siguientes:

Con dulces ojos lánguidos y hermosos,

(v. 141, I, pág. 182.)

De caracol torcida gradería,
Larga, estrecha y revuelta

(vs. 620-1, IV, pág. 260.)

Blanda la brisa, trasparente y fría,

(v. 994, IV, pág. 277.)

Sublime y oscuro
Rumor prodigioso

(vs. 726-7, IV, pág. 265.)

Ordenación en la que se produce un fenómeno muy característico de estilo de Espronceda. Se trata de lo que ya en algún otro lugar he llamado amontonamiento; para nuestro autor ni el sustantivo sólo, ni el sustantivo con una calificación o determinación parece suficiente; necesita presentar la realidad de manera analítica, llena de descripciones circunstanciales que en muchas ocasiones resultan obvias; tal es el caso de la escalera de caracol «torcida» y «revuelta». Se trata, en general, de elementos diferenciales o de resalte, pero casi nunca esenciales para la comprensión.

En definitiva, como iremos viendo, la realidad no ofrece un aspecto definido y claro, sino que es compleja, vaga o múltiple.

Ordenación muy frecuente es la que antepone dos o más adjetivos al sustantivo.

Encuentro más de cuarenta casos, distribuidos de la manera siguiente:

Dos adjetivos más sustantivos se da en poco más de treinta casos, es, pues, el grupo mayoritario. Entre otros muchos se pueden citar estos ejemplos: «Lóbrego eterno capuz» (v. 67, I, pág. 178), «Al más maldiciente feroz bandolero» (v. 94, I, pág. 179), «La inocente y desdichada Elvira» (v. 147, I, pág. 182), «Que ella en los falsos lisongeros

brazos» (v. 158, I, pág. 182), «Oscuro inmenso desierto» (v. 97, II, pág. 192), «Encubierta fatídica figura» (v. 9, III, pág. 219), «Gracias a Dios o al diablo», «y con osada/Firme intención y temerario brío» (vs. 58-59, IV, pág. 234), »Las luces, la hora, la noche, profundo/Infernal arcano parece encubrir» (vs. 392-3, IV, pág. 250), «Fantásticas, desiertas galerías» (v. 512, IV, pág. 255), «Servicio y convulso movimiento» (v. 246, II, pág. 199), «Firme y decidido empeño» (v. 3, III, pág. 218), «Negra, funeral guarida» (v. 532, IV, pág. 257), «Soñada fantástica quimera» (v. 543, IV, pág. 257), etcétera.

La yuxtaposición, según la edición de 1840, es el procedimiento sintáctico más frecuente entre los dos adjetivos, aparece en más de quince casos; frente a ésta la conjunción copulativa no aparece más que en cuatro ocasiones; la ausencia de cualquier signo, el puro amontonamiento asindético, se da en doce ocasiones. No he encontrado ningún determinante válido en general para la preferencia de uno u otro uso; «a priori», los hay, pero sobre el texto, no.

Como en el esquema Adjetivo + Sustantivo + Adjetivo, también aquí se produce una cierta relación de causa a efecto entre los adjetivos (por ejemplo, Elvira es desdichada por inocente), pero lo que ahora es mucho más frecuente es la ordenación según una polaridad objeto-sujeto; los adjetivos, a pesar de estar referidos a campos nocionales distintos, llegan a una identificación mediante, o a través, del observador: a una característica objetiva determinada corresponde otra subjetiva en el mismo sentido; de esta manera se consigue formar un grupo completo y unitario.

Tenemos, por ejemplo, la correspondencia *Lóbrego* y *Eterno*; *Fatídica* y *encubiertas*; *Fantásticas* y *Desiertas*; etc. De esta manera, a las cualidades que significan extensión en grado mínimo (como *desierto, eternidad, profundidad,* etc.) y, en definitiva, desconocimiento, corresponden adjetivos cuya significación es la de sensaciones subjetivas de tipo negativo: *lóbrego, oscuro, fatídica, infernal,* etc.

Los casos en que los adjetivos son sinónimos o equiva-

lentes resultan poco frecuentes; entre otros encontramos: *negra* y *funeral*; *soñada* y *fantástica*; *osado* y *firme*; *firme* y *decidido*; *nervioso* y *convulso*; pero en todos estos casos el segundo adjetivo intensifica o precisa el significado y el alcance del primero, como es lo lógico dado el orden.

La anteposición de tres adjetivos es mucho más rara, no la encuentro más que en cinco ocasiones, que son las siguientes: «Mística y aérea dudosa visión» (v. 81, I, página 178), «Los fríos, largos y asquerosos brazos» (v. 863, IV, pág. 271), «Y en un yermo y silencioso/Melancólico arenal» (vs. 319-1, IV, pág. 246), «Suspendida en el aire y con violento/Veloz, vertiginoso movimiento» (vs. 623-4, IV, página 260), más un caso en el que uno de los adjetivos es un demostrativo: «Y aquel extraño y único ruido» (v. 577, IV, pág. 258).

Más de tres adjetivos es algo todavía más raro que el caso anterior. Encuentro esto:

La árida, descarnada y amarilla,
Junta y refriega repugnante faz.

(vs. 868-9, IV, pág. 271.)

Galbánica, cruel, nerviosa y fría,
Histérica y horrible sensación,

(vs. 814/5, IV, pág. 268.)

Parece que en todos estos casos se produce un aumento de la intensidad significativa de los adjetivos a medida que se van acercando al sustantivo. En este sentido, el último de los adjetivos supone una cima expresiva, pero también en cuanto al contenido semántico que resulta una consecuencia o agrupación del efecto de los anteriores.

Por otra parte, tenemos que el lector encuentra una larga espera hasta la llegada del sustantivo, anunciada ya desde el primer adjetivo. Esta tensión contribuye a reforzar el sentido de los adjetivos, los cuales resaltan las características violentas o, en general, extremas atribuidas al sustantivo.

Es lo contrario de lo que ocurre en la ordenación inversa, la de adjetivo pospuesto, como vamos a ver.

El orden y esquema SUSTANTIVO + ADJETIVO + ADJETIVO es empleado por Espronceda en poco más de doce ocasiones, de las cuales diez presentan la conjunción *Y* entre los adjetivos. Tenemos: «Una calle estrecha y alta» (v. 64, I, pág. 178), «Alma fiera e insolente» (v. 101, I, pág. 179), «Y con sarcasmo desdeñoso y frío» (v. 19, III, pág. 219), «Dejad ese tono solemne y severo/Que os juro, señora, que os sienta muy mal:» (vs. 237-8, IV, pág. 243), «Con eco melancólico y sombrío» (v. 473, IV, pág. 254), «También la esperanza blanca y vaporosa/Así ante nosotros pasa en ilusión» (vs. 97-8, IV, pág. 236). Y un caso sin conjunción:

En son
Flébil, blando,

(vs. 698-9, IV, pág. 263-4.)

Salvo en raras excepciones, este tipo de ordenación presenta una realidad estática. Ha desaparecido la tensión y el extremismo que veíamos en la anteposición del adjetivo. Ahora el tono es más bien melancólico o misterioso, y, por otra parte, descriptivo. Se puede comparar al respecto *Alma fiera e insolente* con *Y con osada firme intención* o con *Firme y decidido empeño.*

En la anteposición o posposición de *grupos* de adjetivos sí encontramos la diferencia tradicional entre las dos posiciones; sobre todo, en cuanto al carácter calificativo e im-

presionista del antepuesto frente al carácter determinativo y descriptivo del pospuesto, como enseñan las gramáticas. Es a esto a lo que se refiere Salvador Fernández Ramírez, cuando describe en la *Gramática*: «Podríamos llamar a la sucesión (SA) orden predicativo, a la sucesión (AS) orden atributivo», y en otro lugar: «Esta misma disposición (SA) es la que encontramos casi siempre que la palabra actúa con una voluntad descriptiva o de análisis. También, por consiguiente, cuando la atención se vuelve hacia la experiencia interna. Esta secuencia va asociada, principalmente, al pronombre *un* presentativo, a los demostrativos evocativos, a los enunciados de carácter metafórico». Continúa: «Si estas clases de enunciados [AS] colocan tras el sustantivo los datos sensibles y caracterizados —con arreglo a la tendencia general de las lenguas románicas a situar el determinante detrás del determinado— la anteposición del adjetivo es regular, en cambio, en determinadas oraciones exclamativas de carácter estimativo, nominales o no.» (Págs. 141-2, párrafo 82.) También coincide el comportamiento de los *grupos de adjetivos* con las observaciones de nuestro primer gramático en cuanto a la ordenación del conjunto A/S señalada por él en el párrafo 83.

En cuanto al sentido de los dos adjetivos pospuestos, tenemos que en un poco menos de la mitad de los casos, los dos adjetivos tienen significaciones muy próximas; es el caso de «Alma fiera e insolente», «Sarcasmo desdeñoso y frío», *Flébil* y *blando*; *Solemne* y *severo,* y el no reproducido arriba *Lánguidos* y *débiles* (vs. 968-9, IV, pág. 275), etc.

El grupo formado por el sustantivo seguido de tres adjetivos se da en tres casos, que son: «Todo vago, quimérico y sombrío» (v. 529, IV, pág. 256); «Música triste/Lánguida y vaga,» (vs. 708/9, IV, pág. 264); «Semejante a un ahullido una voz: /Pavorosa, monótona, informe,» (vs. 889/90, IV, pág. 272). Un caso en el que dos adjetivos son com-

plementos predicativos del verbo *envía*: «Toda la sangre coagulada envía/Agolpada y helada al corazón!... (v. 816, IV, pág. 268).

El ritmo es, en estos casos, mucho más lento que los correspondientes de la ordenación inversa; en ello influyen los encabalgamientos y la ausencia, salvo en un caso, de asíndeton o polisíndeton.

En lo que se refiere al sentido, es posible afirmar también aquí lo que ya señalé en el párrafo inmediatamente anterior.

Por último, como caso extremo de amontonamiento de adjetivos pospuestos:

Rotas columnas, patios mal seguros,
Yerbosos, tristes, húmedos y oscuros.

(vs. 527/8, IV, pág. 256.)

Morfología del adjetivo

Los adjetivos compuestos son poco frecuentes. La mayor parte de los que aparecen son de formación y significado culto, de este tipo tenemos: *Horrísono, mortífero, sempiterno, monótono* (que aparece en cuatro ocasiones). «Normales» o analizables son: *Maldecido y cejijunto.*

No hay variación notable en cuanto a los compuestos empleados hasta ahora por Espronceda.

Lo que sí me parece nuevo es la aparición de adjetivos técnicos; su número y uso es reducido, pero es notable por ser la primera obra de Espronceda en que aparecen. Son los siguientes: *Cóncavo, óptico, galbánico, histérica, tiple, cariado, grotesco, frenético* (en dos ocasiones)[2].

Desde otro punto de vista tenemos que los adjetivos llamados por Sobejano «puros» son los más frecuentes. Apa-

recen en 150 formas (más del 45 %) y en 360 ocasiones (55 %). A continuación, doy una lista de los más frecuentes, entre paréntesis va el número de ocasiones en que son empleados: *Alto* (5), *dulce* (6) *fría* (8), *negro* (10), *oscuro* (5), *triste* (17), *blanco* (23), etc.

Los adjetivos posnominales vienen a continuación de los «puros», con 100 formas diferentes (algo más del 30 %) y aparecen en poco más de 160 ocasiones (25 %).

El tipo más frecuente de formación de adjetivos es la sufijación. Dentro de ella predomina el sufijo *-oso,* que forma más de 30 adjetivos diferentes (aparecen en 55 ocasiones); el sufijo *-al* forma diez adjetivos diferentes, que aparecen en 16 casos; mediante *-ado* se forman ocho, que aparecen en diez casos; tres adjetivos cada uno forman *-ano* y *-ío,* que aparecen en cinco y diez casos, respectivamente.

La prefijación es mucho menos frecuente; no encuentro más que tres formas: *in-,* que forma cuatro adjetivos que aparecen en siete ocasiones; tres adjetivos forma *des-* y dos *en-*.

Los adjetivos derivados de verbos son poco frecuentes; desde el verbo se forman algo menos de 50 adjetivos diferentes, que aparecen en poco más de 60 ocasiones (lo que representa el 15 % y el 9 %, respectivamente).

Entre este tipo de adjetivos encontramos el sufijo *-ado* en la formación de 15 adjetivos diferentes (aparecen en 20 ocasiones); por su parte, *-ante* forma 12, que lo hacen en más de 15 casos. Las demás posibilidades son muy raras.

Por último, los únicos adjetivos derivados de adverbios son: *cercano,* en dos ocasiones, y *lejano,* en dos también.

Función de los adjetivos

La adjetivación, a mi parecer, no resulta muy original. Además hay dos ocasiones en que un adjetivo parece especializarse en la caracterización de una realidad determinada. Esto supone, enunciado a la inversa, que es raro encontrarlo en compañía de otros sustantivos. Es lo que ocurre con *blanco,* especializado en calificar al fantasma de Elvira y a sus sábanas, formando grupos como: *blanca dama, blanca figura, blanco fantasma, blanca visión.* Y referido a la vestimenta: *blancas ropas, blanco traje, blanco ropaje, blanco velo, blanco manto.*

También se especializa *denso,* referido siempre a la oscuridad o tinieblas. Por su parte, *fiero* caracteriza a don Félix de Montemar y a su actividad, pues lo mismo presenta un *fiero ademán* que lanza una *fiera estocada.*

De manera no tan particular ni exclusiva se especializa *lúgubre* en sonidos; encuentro: *lúgubres ahullidos, lúgubre eco, lúgubre son, lúgubre voz.*

Lo mismo que de los anteriores puede decirse de *mágico,* aplicado a *sueño, ensueño, encanto, visión, embeleso,* etc.

El adjetivo tópico es muy frecuente. Entre muchos otros señalaré éstos: *suave aroma, temerario brío, fruncido ceño, loco desatino, engañoso encanto, fragantes flores, noche oscura, tierna queja, fecundo río, tristes quejidos, airadas olas, ronco trueno, seca calavera.* Y los de corte clásico: *tartáreo rüido, letal beleño,* etc. Basta abrir al azar una página de *El estudiante de Salamanca* para encontrar en abundancia ese tipo de adjetivación.

No faltan, sin embargo, los grupos más valiosos, aunque son muchísimo menos frecuentes; me refiero a los del tipo de: *son flébil, blando*; o bien, *silencio frío,* ambos agrupaciones sinestésicas, relativamente frecuentes en la obra.

Por su parte, los sustantivos reciben caracterizaciones por medio de adjetivos diferentes, pero que en la mayor parte de los casos resultan tan tópicas como las de los ejemplos anteriores, si no más.

En la relación que se establece entre Elvira y Montemar, tenemos el *antiguo amor* que el *fingido amador* había afirmado como *eterno amor,* pero la realidad es que se trataba de un *seductor amante.*

Este esquema podría ser repetido en casi todos los campos y con parecidos resultados; por ejemplo, la *calle sombría,* el *bosque,* la *noche* (en tres ocasiones), la *mansión,* y frente a esto la *noche oscura, sombría, serena,* etc. De esta manera nos encontramos con que el canto es un *cántico ideal* o, también, *armonioso* o *melancólica canción.* De aquí se puede pasar, sin transición, a un *báquico cantar* o a un *horrible canto.* Y lo mismo ocurre con las flores, que son *fragantes flores* o *tristes flores*; con *blanca nube* frente a *lóbrega nube.*

Las series de sustantivos o de adjetivos que he señalado pueden servir para ilustrar una buena parte del mundo presentado por Espronceda.

Ampliando lo anterior, pero atendiendo al sentido, sin tratar ahora de que los adjetivos sean tópicos o no, ni de las veces que se repiten, podemos obtener otra visión, desde distinta perspectiva, de la realidad descrita.

Entre otros casos posibles, tenemos que las construcciones son descritas como *altísimas almenas, altas torres* (y *fantásticas torres*), *gótico castillo, largo corredor,* lo que crea una realidad que encierra completamente al hombre. Sin embargo, el aspecto de dicha realidad es de *rotas columnas, arruinada iglesia, arruinados muros, roto muro,* como es lógico, ya que todo es antiguo: *antiguas historias, antiguo vigor, antiguo amor, antigua ciudad.*

Todo lo anterior produce la impresión de *tristes calles, misteriosas calles, triste monumento.* O más claro todavía: *fantásticas, desiertas galerías.*

No es de extrañar, pues, que la actitud del hombre res-

ponda a la realidad, a base de posturas tópicas, pero representativas; así Don Félix está siempre: *fruncido el ceño, rígido el ceño,* con *cejijunto ceño* o *juntas las cejas.*

Otro caso interesante es el de la luz. Esta, salvo en el caso de *blanca luz,* que sería discutible, no recibe nunca caracterizaciones visuales, sino que es modificada por adjetivos cuyo sentido es el de juicios subjetivos sentimentales. Así tenemos los casos de *apagada luz, lánguida luz, fantástica luz, fúnebre luz.* Y lo mismo ocurre con las lámparas, creadoras de luz al fin, que son *moribunda lámpara, lámpara triste, pálida lámpara.* Y también con los colores, manifestaciones lumínicas, que son bien *ricos colores,* bien *mortal color.* En ambos casos también se va de un extremo al otro.

Frente a la luz está la oscuridad, caracterizada como *honda* o *densa oscuridad.* También *negras sombras, vaga sombra, densas tinieblas,* etc.

Como se ve, la adjetivación, efectivamente, no es muy varia.

Grupos de sentido y valores de los adjetivos

Los adjetivos cultos —sincrónicamente considerados— son bastante frecuentes, aunque constituyen una minoría respecto a los «normales». Lo que les proporciona mayor relevancia es, sobre todo, la colocación en momentos clave.

Aparecen más de 60 adjetivos cultos diferentes, con un total de 100 apariciones, lo que indica que su índice de aparición no llega a lo que he considerado como media (dos repeticiones por cada adjetivo). Unicamente *lúgubre* se destaca del resto, pues aparece en siete ocasiones.

En la extensión total de *El estudiante de Salamanca* los adjetivos cultos representan el 16 %, un poco más.

Entre otros tenemos: *Adusto, altivo, altanero, albo, aromoso, báquico, crispante, denso, falaz,* etc.

En lo que se refiere a la distribución por campos nacionales, tenemos los resultados siguientes:

Adjetivos de color.—Presentan muy escasas variaciones, pero son utilizados constantemente: no hay más que 33 formas diferentes, que aparecen en 85 casos. Al considerar esta desproporción hay que advertir que sólo *blanco* aparece ya en 23 casos, que *negro* lo hace en 10, *sombrío* en nueve y *oscuro* en cinco.

En bloque, la dualidad *luz* frente a *sombra* resulta muy igualada; predomina la oscuridad según la relación de 52 % a 48 %. En la luz incluyo los adjetivos próximos, del tipo de *fulgurante, fúlgida, luciente, luminoso, radiante, refulgente, brillante,* etc., a pesar de que en la mayor parte de los casos en que aparecen no se trata de caracterizaciones puramente luminosas, visuales, sino que son valorativos de tipo general. Lo mismo ocurre, pero con significado contrario, con los que expresan falta de luz, como *tenebroso, umbrío,* etc.

Aparte de las referencias visuales a la luz y a la sombra, que acabo de señalar, los adjetivos que significan color son muy raros. Los únicos colores puros que encuentro son: *Azul, rojo, cárdeno* y *amarillo,* todos aparecen en una sola ocasión.

Algo más frecuentes, aunque no mucho, son los adjetivos, que, además de designar un color, connotan algunas cualidades referidas a campos nocionales que no son los puramente visuales. Tal es el caso de *argentado* y de *dorado,* que más que otra cosa se refieren al valor de la plata y del oro, sin que esto quiera decir que se excluya la noción de color. De manera paralela encontramos *lívido,* utilizado para describir una situación anímica, y lo mismo *enlutado.*

Por último, hay que señalar dos adjetivos visuales de significación negativa: *descolorido* y *trasparente.*

La adjetivación que expresa cualidades referidas al sentido del oído es rara; al menos en comparación con la del

tipo anterior. No hay más que ocho formas diferentes que aparecen en 14 ocasiones.

Los adjetivos de sonido más frecuentes son: *Armonioso,* que es el único caso de sonido agradable entre los que he registrado; *horrísono, sonoro, ronco* (tres casos), *sordo* (tres casos), como caracterizaciones de sonidos existentes, no la ausencia; *tiple* y *punzante* (referido a un sonido) son los dos únicos sonidos agudos que encuentro.

Como ausencia de sonido tenemos *callado,* el más frecuente, con dos casos; *silencioso* y *tácito.*

Poco más frecuente es la adjetivación, que expresa sensaciones táctiles. Hay veinte tipos diferentes que aparecen en más de 40 casos. Como en las sensaciones anteriores aquí también predominan las extremas: *árido, áspero, duro,* etcétera, frente a *blando, mullido.* O bien, *suave* y *tierno,* frente a *recio, rígido* y *rudo.*

Como sensaciones térmicas tenemos *helado* y *ardiente.*

Al igual que en los adjetivos que expresan sensaciones visuales, también aquí hay que tener en cuenta el sentido que en el contexto tienen estos adjetivos, pues en la mayor parte de los casos sirven para expresar caracteres o sentimientos.

Mucho menos frecuentes son los adjetivos que remiten a sensaciones olfativas o del gusto. No he encontrado más que estos tres: *aromoso, fragantes* y *dulce,* pero este último aparece en seis casos. Por el uso que Espronceda hace de él, *dulce* debería figurar entre los adjetivos que expresan juicios de valor subjetivos. El valor doble de dicho adjetivo, como ya señalé en *El Pelayo,* es tradicional [3].

Los adjetivos cuyo campo significativo o nocional se refiere a sensaciones cinéticas adoptan 15 formas diferentes y aparecen en 25 ocasiones.

El movimiento rápido o violento es el más frecuente: *Rápido, raudo, repentino, súbito, veloz, vertiginoso.* A los que hay que añadir los que indican movimiento rápido, violento y repetido, como *trémulo, tembloroso, convulso.* Y, por

otra parte, la situación personal que se refleja mediante una actividad: *inquieto, frenético.*

Frente a ese tipo de movimiento veloz, el lento o la ausencia de movimiento no aparecen más que en estos casos: *Pausado, calmo, tardo* e *inmóvil.*

Los adjetivos que expresan nociones espaciales o temporales son algo más numerosos. Hay 20 tipos diferentes que aparecen en 55 ocasiones. Es la proporción más alta en cuanto a reiteración de una misma forma adjetival.

En general, los adjetivos de este grupo señalan realidades muy alejadas del hablante, tanto en lo que respecta al tiempo como al espacio. Es un recurso de carácter evocador que tiende a producir sensación de melancolía.

Alrededor del sentido de *lejos, último* o *eterno,* puede ser agrupado al de todos los adjetivos del presente grupo. Así tenemos, entre otros: *Hondo* (cuatro casos), *profundo* (cinco), *inmenso* (tres), *largo* (siete), *postrer* (cuatro), donde todos expresan distancia; frente a ellos tenemos: *Primero* (dos casos) y *último* (tres).

Puramente temporales son: *Eterno* (diez casos), *sempiterno, pasado,* etc. Y, por último, *infinito.*

Este grupo de adjetivos tienen una gran importancia, pues son ellos los que sitúan la acción en el tiempo y en el espacio; ambas referencias de fundamental interés en la obra. Especialmente el tiempo que crea, en gran parte, las contradicciones y oposiciones a que están sometidos los personajes.

En otro tipo de consideraciones, podemos ver que tanto las circunstancias temporales como las espaciales son imprecisas y vagas, lo que, a su vez, produce imprecisión y vaguedad en los hechos (quizá sería mejor, más positivo, decir misterio) y también en toda la realidad, personajes incluidos, pero en cuanto a las situaciones, no en lo que se refiere a sus actuaciones.

Los adjetivos que expresan confusión resultan, como era de esperar, bastante frecuentes. Hay 25 tipos y aparecen en 70 ocasiones; con esto su frecuencia de repetición supera a la de los adjetivos espacio-temporales.

Entiendo por confusión no sólo los casos en que la realidad es presentada en forma confusa, sin orden o vaga, sino también todos aquellos aspectos de la realidad que en opinión del autor —o de sus personajes— resulten incomprensibles para la mente humana, aunque el fenómeno, como tal, presente unos caracteres perfectamente definidos.

También incluyo en este grupo los adjetivos que expresan la falsedad de una apariencia determinada, aunque se sepa con toda certeza que aquello es falso y no haya, a este respecto, ni dudas ni vacilaciones. Lo que me interesa en esta última posibilidad es la confusión que se produce en el ánimo del personaje y, paralelamente, en el lector, al advertir que las cosas tenidas por ciertas resultan falsas en muchos casos. Es un medio de crear inseguridad.

De este tipo de adjetivos tenemos: *Confuso* (cinco casos), *dudoso* (tres), *estúpido, encubierto, falso* (cuatro), *fantástico* (siete), *fingido, informe* (dos), *incierto* (tres), *misterioso* (once), *nebuloso, quimérico* (cuatro), *revuelto* (dos), *vaporoso* (dos), *vago* (seis), etc.

Poco menos frecuente que el grupo anterior es el compuesto por los adjetivos que expresan ideas cercanas a las de *muerte, horror* y *miedo,* en general.

Se dan 25 formas diferentes que se repiten en 60 ocasiones. Estos adjetivos, sin ser muy numerosos, resultan especialmente diferenciados y relevantes por varias causas que vamos a ver. En primer lugar, su forma es en casi todos ellos culta; en contraste con el nivel general de la obra, lo que funciona como rasgo diferenciador. En la misma dirección funciona el hecho de que la forma de estos adjetivos es compuesta o bien con terminaciones poco usuales. Por otra parte, es perfectamente advertible la relevancia acústica, basada

principalmente en sonidos como r̄, vibrante múltiple, grupos de consonantes sonoras, nasales especialmente. Se trata, pues, de la abundancia de fonemas poco frecuentes o de máxima perceptibilidad. A todo esto hay que añadir su alto grado de repetición, lo que resulta especialmente significativo si se tiene en cuenta que los adjetivos pertenecientes a este grupo aparecen, sobre todo, en el canto IV, polarizándose en él, lo que aumenta su densidad y, en consecuencia, se fijan más también.

Todos estos datos creo que justifican la importancia y la atención dedicada. Es uno de los elementos más notables de entre los que constituyen el clima general de la obra.

El grupo más numeroso está constituido por los adjetivos que expresan el carácter personal y, dentro de él, los que reflejan una valoración de tipo moral.

Hay más de 90 formas diferentes que aparecen en más de 165 ocasiones. Frente a esto tenemos que los adjetivos de color y agregados lo hacen en 35 formas y 90 ocasiones.

Entre los casos más frecuentes y significativos se pueden citar: *Amorosa* (con tres casos), *Dichosa* (con dos), *Virgen* (dos), *Airosa* (dos), *Triste* (diecisiete), *Melancólico* (cuatro). Esto por una parte; por la otra: *Atrevido* (tres), *Audaz* (dos), *Fiel* (dos), *Impío* (cuatro), *Insolente* (cuatro), *Temerario* (dos), *Cruel* (dos), *Feroz* (dos), *Pecador* (dos), etc., etc.

El resultado de mis recuentos, que presenta este grupo como el más numeroso, así como mi opinión de que es el más significativo, están en desacuerdo con las observaciones e impresiones de críticos como E. A. Peers, G. B. Roberts, Casalduero y Sobejano [4], que señalan como más frecuente el grupo de los adjetivos de color; Sobejano no incluye en su recuento *El estudiante de Salamanca.*

Más adelante volveré sobre la importancia de este grupo.

La descripción de realidades físicas mediante la presentación de sus circunstancias exteriores cuenta ya con mu-

chos menos casos; a pesar de esto, forma, en el conjunto, uno de los grupos más numerosos. Hay más de 35 tipos diferentes que aparecen en 70 casos.

El aspecto exterior de las cosas, eventualmente de las personas, es de franca ruina y desolación: *Descarnado, Cariado, Ruinoso, Arruinado* (en dos casos), *Roto* (en tres), etc. Y, además, las ruinas están abandonadas y solas: *Yerboso, Yermo, Unico* (dos), *Solitario* (tres), *Solo, Desierto,* etc.

Respecto a la forma en que la realidad es presentada resulta interesante constatar que Espronceda la concibe en perspectiva. Las cosas, la naturaleza y, sobre todo, los productos de la industria humana forman una especie de calle o camino cerrados; el hombre se encuentra rodeado de barreras que no le dejan más posibilidad que seguir adelante. Es una concepción lineal cada vez más estrecha, como líneas de fuga, y al mismo tiempo cada vez más rápida. En definitiva, esto produce en el lector la sensación de una dinámica de avance inexorable. En este sentido, además de otros recursos [5], encontramos que la realidad es adjetivada, descrita, como: *Cavernoso, Hueco* (dos casos), *Hondo* (cuatro), *Profundo* (cinco), *Alto* (cinco), *Altísimo, Estrecho* (dos), *Gótico,* etc.

La realidad exterior, a pesar de su ruina y quizá por ello, tiene una gran fuerza: *Firme* (seis casos), *Férreo, Apretado, Macizas, Intenso*; es una fuerza que también pertenece a los personajes. Frente a esto no encuentro más que *Leve* (en tres ocasiones) y *Débil,* más algún otro caso aislado; estos adjetivos son aplicados sin excepción a Elvira o a su entorno.

La creación de un ambiente irreal se hace mediante: *Mágico* (cuatro casos), *Encantado, Prodigioso, Soñado,* etc.

Tiene razón Casalduero cuando afirma que «*El estudiante de Salamanca* es una pedrea de sustantivos rodeados de adjetivos»; esto es exacto sobre todo en lo que respecta a los adjetivos, como hemos venido viendo.

Según el mismo crítico, «hay adjetivos que caracterizan al Romanticismo: lúgubre, fatídico, pálida (dicho de la luna), melancólico. A esta caracterización no me refiero ahora, sino al uso del adjetivo como si fuera una pincelada con la cual se aumenta, se disminuye, se retoca el color del nombre; el adjetivo sustituye al nombre, éste no puede sostenerse solo, sale apoyándose en uno, dos, tres adjetivos» [6].

Por su parte, Marouzeau supone que «la multiplication des éphithètes est rarement un moyen efficace de renforcer une impressíon (...) Elle a le plus souvent pour résultat de disperser et par conséquent de lasser l'attention, donc d'affaiblir l'effet au rebours de ce qu'on propose» [7].

Es posible que la abundancia de adjetivos, y de adjetivos epítetos, produzca un efecto contrario al buscado por el autor. Es posible también que la finalidad de los adjetivos sea retocar el sustantivo y «dar una nota pintoresca y emocional, recurriendo a menudo a frases explicativas», ya que «el poeta romántico no quiere situarnos en una zona razonable ni trasladarnos a un sorprendente y extraordinario; con el poeta romántico comienza el asombro ante lo cotidiano, común y corriente. Asombro porque se revela en su excepcionalidad. Nada más corriente que un enamorado que llora su amor perdido, nada más corriente que la muerte» [8].

Todo esto, repito, es posible. Pero, en mi opinión, las afirmaciones de los dos críticos resultan faltas de cualquier base objetiva y de planteamiento científico. En el caso del francés se trata de una abstracción basada en una apreciación de tipo impresionista cuya veracidad sólo puede ser apreciada al aplicar el análisis sobre un texto concreto y, aun así, la «impresión» será siempre subjetiva. Resulta aceptable como simplificación utilitaria dentro de una poética didáctica.

Por su parte, Casalduero se basa en una concepción apriorística del hecho romántico y de la obra concreta de Espronceda para explicar el uso del adjetivo. En mi opinión, no parece muy común y corriente que la muerte en forma de mujer vaya por el mundo buscando su víctima, ni que esa mujer sea precisamente la amante abandonada y muerta de dolor; tampoco es lo más frecuente un «ánimo» como el de Montemar, ni que un hombre, por muy excepcional que sea, traspase la barrera entre la vida y la muerte, hable con sus víctimas, se case con una de ellas en el otro mundo y al hacerlo, por fin, muera. Extrañeza por lo común y corriente es la actitud de un Luis de Granada ante una araña o ante la granada, pero no lo de Espronceda. Esto en mi opinión.

Otro aspecto. Desde el momento que los objetivos se encuentran en un texto determinado hay que contar con ellos como elementos significativos imprescindibles y no considerarlos como un lujo que adorna la realidad y resulta superfluo. La única base para comprender un texto es el texto mismo. Suponer que la adjetivación del tipo de «la blanca nieve» o «la verde hierba» es redundante en un análisis estilístico o puramente lingüístico, supone una abstracción y una simplificación, al mismo tiempo que un juicio tan subjetivo, que resulta un planteamiento cuando menos superficial. Otra cosa es que para una comunicación descriptiva en una obra de ciencias naturales la información que en estos casos proporciona el adjetivo sea ya conocida de antemano.

Las definiciones más conocidas del nombre sustantivo lo presentan como «substantia cum cualitate» o como designación de un objeto y connotación de sus cualidades [9]. En cualquiera de las dos definiciones se señala la univocidad del objeto frente a la multiplicidad de sus cualidades. Considerado el nombre sustantivo de esta manera, el adjetivo resalta la importancia o el interés de una cualidad; que dicha cualidad esté presente en todos los casos o no, es lo mismo. En cualquiera de las dos posibilidades —inherencia o no—, y, en general, el uso del adjetivo supone en primer lugar un

análisis del objeto al que descompone en sus calidades, de las que se resalta una o varias. En segundo lugar supone una intención de modificar, no el objeto como afirma Casalduero, sino el conocimiento que del objeto tiene el receptor del mensaje; el objeto como tal permanece sin variación [10], lo que sí puede ocurrir es que el autor, por medio del adjetivo, precise una o varias de las connotaciones inherentes o posibles en el sustantivo.

Afirmar que en el grupo «hierba verde» lo fundamental es el sustantivo resulta un juicio sin más base que la propia opinión, en oposición al texto que, precisamente, subraya la importancia del verde de la hierba [11].

El empleo del adjetivo lleva consigo la aparición de una operación subjetiva por la cual de un conjunto se desgaja una parte determinada. Al mismo tiempo, y por esta causa, supone una didáctica respecto al receptor del mensaje, tan evidente como pueda serlo el subrayado, la repetición de palabras, la nota a pie de página o la división en capítulos de un libro. En el fondo, toda comunicación supone una didáctica, pero hay grados y formas.

Paso ahora, y sentado lo anterior, a ocuparme del uso concreto del adjetivo en *El estudiante de Salamanca.*

Si toda comunicación supone una didáctica, el uso del adjetivo es un paso más, un grado más. Con su presencia, el autor, que ya ha seleccionado la realidad, no solamente busca que el lector vea las substancias u objetos que le parecen bien, sino que, además, trata de limitar la libertad interpretativa del receptor imponiéndole una determinada forma de comprender o valorar dichos objetos o realidades [12].

Una abundancia de adjetivos, como la que se da en nuestra obra, lleva consigo un hecho muy característico: la separación entre arte y vida. Esta separación se realiza en tanto en cuanto entre la vida y el lector se interpone la personalidad del autor con su «arte», esto es, su peculiar manera de presentar los objetos del conocimiento.

De las consecuencias generales del uso del artificio adjetival, arriba apuntadas, se desprenden una serie de conclusiones de validez general y aplicables a la adjetivación concreta en el *Cuento,* así como a su concepción general.

Acompañado del adjetivo, el sustantivo no es ya una sustancia «abierta», sino un accidente interpretado, puesto entre paréntesis y limitado. Es una fuga de la realidad «real», para lo cual se crea un ámbito individual dentro de la realidad general, y sobre ella; con esto, lo especial y aislado, lo particular, frente a lo normal y general, constituye la regla [13].

El disfraz que supone la presencia del adjetivo lleva consigo transformación y, especialmente, superficialidad en cuanto exteriorización de sentimientos singulares, aislados, que tratan de conducir la realidad por un camino determinado, impuesto.

El adjetivo de valoración subjetiva, el más frecuente en *El estudiante de Salamanca,* revela una absolutización lírico-subjetiva donde las cosas tienen valor para el individuo, aisladamente, y es también un rechazo de la realidad-objeto.

Toda la subjetividad del procedimiento está al servicio de una intención moralizadora en la que se pone de manifiesto la supremacía de la virtud sobre el vicio y el castigo de éste.

Se trata, pues, como ya he señalado, de un procedimiento superficial y oscurantista, pues el mismo *Cuento* supone también un paréntesis en la vida cotidiana de la que está separado con claridad. La monumentalidad y deshumanización de Montemar funciona en el mismo sentido que los adjetivos que expresan magia o fantasía.

Con esta separación, el escritor, no sólo evita reflexionar sobre las raíces y causas de la realidad en que vive, sino que ni siquiera se plantea los problemas de esa época en la que vive, los problemas actuales para él. Separa su creación literaria de la vida y añade, como barrera, una presentación de los hechos en forma confusa ante el lector, guiado por los adjetivos de dicho tipo. El protagonista de la historia —Montemar— es el centro aparente de todo, pero a pesar

de sus extraordinarias dotes, su actividad, como agente, queda totalmente eliminada.

Una superrealidad subjetiva, apoyada en adjetivos, hace que el mundo exterior, natural, sea irrelevante y se deshaga frente a la fuerza de ese mismo mundo transformado en el texto de manera subjetiva y superficial, cuya comprensión sólo se realiza dentro de sus propios supuestos: sólo en el otro mundo conoce Montemar —y conoce el lector— la identidad de la *blanca dama* y el sentido del largo paseo. En su planteamiento y en su principal personaje, el *Cuento* presenta una contradicción interna sin más salida que su propia destrucción, vencer su fuerza que es el verdadero obstáculo opuesto al cambio.

Creo que en la adjetivación de *El estudiante de Salamanca,* expuesta con detalle a lo largo del capítulo, se encuentra una explicación coherente con el planteamiento que acabo de señalar. Los diferentes grupos se engranan, cualitativa y cuantitativamente, en un orden de conjunto homogéneo.

Otro aspecto de la adjetivación, distinto del anterior al que puede, sin embargo, servir de complemento, es el que voy a exponer en lo que sigue.

En este planteamiento tienen cabida, al lado del adjetivo, las frases explicativas, las comparaciones y demás medios de intensificación o de determinación de la realidad, como ocurría antes también.

Se trata en este caso de un problema técnico y económico. Robert Escarpit escribe lo siguiente:

> «Puede decirse que el libro impreso, soporte y vehículo de la gran literatura de los siglos XVI, XVII, XVIII, sólo se difundió en un círculo social muy reducido.
>
> Inglaterra era en el XVIII el país más culto de Europa. Y, sin embargo, de los éxitos más famosos de librería —*Pamela* o *Joseph Andrews*— nunca se vendieron más que algunos miles de ejemplares (...).

Y, sin embargo, pesaba ahora sobre este cosmopolitismo aristocrático una amenaza inmediata. Desde hacía tiempo, el libro estaba preparado contra su cuarta mutación: la del maquinismo. Sus signos precursores eran ya perceptibles en la época de los filósofos. Como en el siglo XV, nuevas capas sociales, sobre todo la pequeña burguesía, empezaban a leer y pedían libros a un sistema que no estaba concebido para ellas y del que, por definición, estaban excluidas.» (...) «En unos cuantos años —de 1800 a 1820— una serie de invenciones revolucionaron la técnica de la imprenta: prensa metálica, prensa de rodillos y de metal, prensa mecánica de vapor. No habían terminado los tiempos de Napoleón cuando ya podían imprimirse en una hora más folios que quince años antes en todo un día. Podía comenzar la era de las grandes tiradas.»

«La anunció con sus novelas Walter Scott, pero fue Byron quien la inició verdaderamente en 1814 con el famoso éxito de su *Corsario,* del que se vendieron 10.000 ejemplares el mismo día en que apareció. La oleada llegó a Francia hacia 1830, al mismo tiempo que la prensa de gran tirada. En 1848 había ocurrido ya lo mismo en el resto de Europa y América.»

«Las consecuencias de ese cambio de escala fueron considerables. En primer lugar, el escritor perdió contacto con la mayoría de sus lectores [14]. Sólo los intelectuales siguieron participando, directamente o por medio de la crítica, en la elaboración de una opinión literaria influyente. Los demás lectores, convertidos en masa anónima, sólo fueron en lo sucesivo, en la mitología de las letras, el mar sin orillas al que el poeta lanza a ciegas su botella [15].»

El interés de esta cita compensa, a mi parecer, su extensión.

Espronceda (1808-1842) vive y escribe en medio de esta revolución y la conoce antes de que llegue a España, en

Francia o en Inglaterra. No cabe duda, pues, de que la ampliación y diversificación, tanto social como cultural, de los lectores debe producir en el escritor no acostumbrado una sensación de inseguridad.

La reacción de Lista ante *El Pelayo* es conocida por el joven Espronceda; sabe el efecto que pueden producir en el maestro sus temas y su estilo, sus cantos interrumpidos, sus cambios bruscos. Incluso puede preverlos con cierta seguridad. Lo que seguramente no podía prever Espronceda era la reacción que se dice tuvo el Conde de Toreno; y como la de éste, la de la masa anónima de sus numerosos lectores.

Prueba de la inseguridad que produce en el autor esta nueva situación son los versos finales de *El estudiante de Salamanca,* la adjetivación, como veremos, también puede ser un síntoma. Pero que es un proceso irreversible y que se agrava con el tiempo en nuestro autor, no cabe duda a la vista de las constantes digresiones de *El diablo mundo* y, sobre todo, de las frecuentes interpelaciones al lector. Ya lo veremos cuando trate de ello en su lugar.

En esta circunstancia parece lógico que el escritor romántico amontone adjetivos, o cualquier otro recurso, con la esperanza de dirigir, de influir de manera suficiente en el lector del cual no tienen ni una idea aproximada. Se trata, en definitiva, de conseguir que el sentido de la comunicación sea interpretado, precisamente, según la intención de su autor; para esto se rodea la realidad de calificaciones y determinaciones, se enumera, se crean oposiciones y simetrías, se exclama, se intensifica. Todavía en *El diablo mundo* encontraremos otras formas de influir.

Todo en función de que «la botella lanzada a ciegas por el poeta» necesita mayor protección para llegar a su destino, y para llegar en condiciones de ser comprendida, que la comunicación directa, posible hasta ahora. Si a todo esto añadimos el deseo de convencer, de influir en el ánimo del lector, no resultará sorprendente el estilo general de *El estudiante de Salamanca.*

Al lado de esto, y en estrecha relación, se encuentra el grito romántico, producido por «la inhumanidad del capitalismo, el caos de la competencia, el aniquilamiento de los pequeños por los grandes, la humillación de la cultura por haberse convertido en mera mercancía» [16]. Situación capaz de provocar la visión de un mundo roto, que se deshace, y la huida de otro exclusivo opuesto a aquel —exclusividad y ruptura expresada por medio del estilo, frente al ilustrado— donde al mismo tiempo que se cuida con esmero al Nuevo Lector, se trata de apartarlo del dominio «superior» del arte y la inteligencia con la creación de una pseudorrealidad apartada de los problemas e inquietudes de la realidad burguesa; lo que incluso tiene algo de venganza, pues no olvidemos, como señala Sobejano, que «la expresión *épater le bourgeois,* que aparece en Francia a mediados del siglo XIX dentro de la atmósfera romántica, sirve de lema a una de las actitudes más características del arte moderno: el desprecio hacia la clase social que, en torno a 1830, comenzó a imponer su predominio» [17].

Visto lo que antecede es, en mi opinión, totalmente aplicable a *El estudiante de Salamanca,* y a toda la obra de Espronceda en general, el análisis de Lukács:

> «Este sentimiento de que, contrariamente a las proclamas de un infinito progreso pacífico pronunciadas por pensadores de tendencia histórico-filosófica, la humanidad está viviendo un último e irremplazable florecimiento espiritual, se manifiesta en los más significativos representantes de este período (...). Podemos mencionar así la teoría de la «renuncia» del viejo Goethe, el «buho de Minerva» de Hegel, que inicia su vuelo sólo cuando ha comenzado a anochecer; los ambientes «apocalípticos» de Balzac, etc.» [18].

[1] Los casos que quedan hasta llegar al total de ocasiones en que aparece *blanco* se reparten entre ordenaciones y disposiciones no pertinentes, disociaciones, atribuciones, etc.

[2] Ver de Rafael Lapesa: «Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales», en *Asclepio, Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica,* volúmenes XVIII-XIX, años MCMLXVI-VII, páginas 189-218. Donde señala *crispada,* que aparece en el *Cuento* y otras muchas que lo harán en *El diablo mundo.*

[3] Ya entre los latinos *dulcia* equivalía a «placeres de la vida» (Horacio). Como adjetivo suena a cada paso en Virgilio, Catullo, Cicerón, etc. A Espronceda debe llegarle con las resonancias renacentistas, por ejemplo, el «dulce lamentar», «dulces prendas» garcilasiano, que, a su vez, remiten al virgiliano «*dulces exuviae*».

[4] E. A. Peers: *Historia del movimiento romántico español,* Madrid, 1954. Graves Baxter Roberts: *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period,* University of Iowa, 1936. Casalduero: *Espronceda,* Madrid, 1967. Sobejano: *El epíteto en la lírica española,* Madrid, 1956.

[5] La forma estrófica, tomada de los «Djins» de Víctor Hugo, que emplea Espronceda puede contribuir al efecto.

[6] Vamos a verlo: *Lúgubre* aparece en siete ocasiones; *fatídico,* en tres; *pálida,* si aparece, es en menos de tres casos (no lo he recogido nunca caracterizando a la luz); *melancólico* aparece en cuatro casos.

[7] Marouzeau: *Précis de stylistique française,* París, 1950, pág. 142.

[8] Casalduero, *op. cit.,* pág. 176.

[9] Definiciones de Prisciano y Stuart Mill.

[10] Problema distinto es el que plantea la adjetivación metafórica y, sobre todo, la función adjetiva de un sustantivo. Sobre esto último ver «Dos notas sobre estilística del nombre», de Francisco Ynduráin, en *Homenaje al Profesor Alarcos,* t. II, págs. 111-119.

[11] Dado un sustantivo, *nieve,* por ejemplo, puede ser analizado y descompuesto en sus partes, esto es: agua+frío+blanco+blandura+luminosidad+N elementos; mediante la adjetivación se señala la relevancia de uno de los componentes, dejando las otras en un segundo término.

[12] En general, las obras cuyo fin es, primordialmente, convencer suelen utilizar una gran cantidad de este tipo de recursos. Por ejemplo, las obras religiosas, las políticas y, en general, las propagandísticas.

[13] Por esto, hablar, como hace Jammes, de realismo en la poesía de Góngora me parece aventurado.

[14] Ver sobre la situación «clásica» el estudio de Rodríguez Moñino: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos* XVI *y* XVII, Madrid, ed. Castalia, 1965.

[15] Escarpit: *La revolución del libro,* Alianza Editorial, Madrid, 1968; págs. 22-25.

[16] Lukács: *La novela histórica,* Ed. ERA, México, 1966; pág. 23.

[17] Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social,* Madrid, 1967; página 178.

[18] *Op. cit.,* pág. 28. Es muy interesante el planteamiento general del problema y el análisis de la época a lo largo de todo el libro. Ver también el volumen VI de sus obras, publicado por Grijalvo, Barcelona, 1968; especialmente *Goethe y su época.*

En el mismo plano y tipo de análisis, ver también Galvano della Volpe: *Crisis de la estética romántica,* Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1964.

DISYUNCION

En este capítulo pretendo estudiar un tipo de ordenación característica que altera el orden de palabras habitual en español: Sujeto + Predicado, cada uno con sus complementos a continuación. Pero en los casos que me van a ocupar ahora ocurre que, dada una agrupación de dos o más términos equivalentes morfológica o sintácticamente, uno o varios de los términos son colocados fuera de los límites del grupo al que gramaticalmente pertenecen. En otras ocasiones el distanciamiento se produce entre el término regente y el regido. Es a estos dos fenómenos a los que llamo disyunción, término utilizado ya por Dámaso Alonso.

El distanciamiento que tiene lugar en la disyunción puede ser más o menos intenso; la disposición más sencilla es la que responde al esquema: A + B y A, caso normal en la poesía. Es prácticamente seguro que la fórmula citada, y otras más complejas, sean herencia de Herrera, pues, como dice Lapesa: «no se contenta Herrera con desplazamientos normales en la poesía («Las alas de su cuerpo temerosas»), sino que reproduce con atrevimiento el hipérbaton latino: «De la *prisión* huir no pienso *mía*»; «Mas tú con puro acento i armonía/*tu afrenta* i gimes *bárbaros despojos*». La poesía de

Herrera, sonora y magnífica, pero estudiada y artificiosa, implica la ruptura del equilibrio clásico en beneficio de la forma.» (*Historia de la lengua española,* pág. 217.)

Del primer tipo señalado en Herrera, desplazamientos normales en la poesía, tenemos:

Las luces, como antorchas funerales,
Lánguida luz y cárdena esparcían,

(vs. 521-2, IV, pág. 256.)

Que corresponde exactamente al esquema Adjetivo + Sustantivo y Adjetivo, que no es una disyunción exagerada, pues se mantiene el grupo sintáctico unido.

Un caso en que los términos se encuentran más distanciados es:

Y un eco que agudo parece
Del ángel del juicio la voz,

(vs. 782-3, IV, pág. 267.)

Aunque es dudoso, puesto que en este caso *agudo* puede entenderse como adjetivo explicativo, basta separarlo con comas para entender que la agudeza es la causa de que pareciese la voz del ángel. Queda apuntado con estas reservas. Sin estos problemas:

Que un poder aquí supremo,
Invisible se ha mezclado

(vs. 688-9, IV, pág. 263.)

Claro que invisible puede ser también adverbio.

Empero un momento creyó que veía
Un rostro que vagos recuerdos quizá,

Y alegres memorias confusas traía
De tiempos mejores que pasaron ya.

(vs. 1-4, IV, pág. 235.)

Un caso en el que el término distanciado es un sustantivo, caso poco frecuente, es:

Arcos aquí ruinosos, sepulcrales
Urnas allí y estatuas se veían,

(vs. 525-6, IV, pág. 256.)

Hay ocasiones en las que el término distanciado se encuentra separado del grupo al que pertenece por el verbo de la frase; esto no impide que se den también otros elementos de separación, pero lo que considero como límite es el verbo:

La árida, descarnada y amarilla,
Junta y refriega repugnante faz

(vs. 868-9, IV, pág. 271.)

Toda la sangre coagulada envía
Agolpada y helada al corazón

(vs. 816-7, IV, pág. 268.)

Más intenso es el distanciamiento de estos ejemplos:

Y a su trabajo y a su afán volvían
Los hombres y a sus frívolos placeres;

(vs. 1.001/2, IV, pág. 277.)

De sus ojos los huecos fijaron
Y sus dedos enjutos en él

(vs. 798-9, IV, pág. 268.)

Y el misterioso bramido
Se escucha del huracán

(vs. 17-8, III, pág. 204.)

Y en rápido crescendo,
Los lúgubres sonidos
Más cerca vanse oyendo
Y en ronco rebramar;

(vs. 748-51, IV, pág. 266.)

Y un caso sin que haya verbo que sirva de límite, pero tan artificioso como los anteriores:

Atraviesa el embozado
La espada en la mano aún,
Que lanzó vivo reflejo

(vs. 72-4, II, pág. 178.)

Como se habrá podido observar, casi todos los ejemplos citados están sacados del canto IV. En otro sentido tenemos que la disyunción más frecuente es la de adjetivos.

En el caso de Herrera, el uso de este tipo de ordenación responde a exigencias formales y a influencias latinizantes. En Espronceda parece indudable la influencia del sevillano, admirado por Lista, y del que figuran versos como lema de algún capítulo del *Sancho Saldaña.* Dicho esto, hay que descartar en nuestro autor la influencia latinizante y matizar el valor de las influencias formales.

El recurso que consiste en sacar un término de «su lugar» para colocarlo en otro posterior puede llevar a muy diferentes resultados. El aislamiento del término distanciado puede dar lugar a un aumento de importancia significativa

y expresiva. El aumento de carga expresiva que recibe el término distanciado está basado principalmente en la sorpresa que produce su aparición; frente a la anteposición del término regido, que anuncia el regente, aquí no se produce la espera, pues no hay razón alguna para suponer la falta de un término si no ha aparecido donde debiera ni hay ningún dato que permita preverlo.

Como recurso formal, la disyunción puede conseguir un efecto de orden, sea simétrico o caótico.

Hay algunos casos, los menos, en los que el término disyuntivo es efectivamente expresivo y supone una variación de sentido basada en la colocación; esto es lo que ocurre con estos casos:

Y luego el estrépito crece
Confuso y mezclado en un son
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó;

(vs. 778-81, IV, pág. 267.)

Donde se produce una ligera indeterminación en el sentido, como reflejo de la realidad descrita. La progresión de un recuerdo vago:

Empero un momento creyó que veía
Un rostro que vagos recuerdos quizá,
Y alegres memorias confusas traía
De tiempos mejores que pasaron ya.

(vs. 81-4, IV, pág. 235.)

Y otro, ya citado, en el que el término distanciado agrupa expresiva y semánticamente todo lo anterior; me refiero a:

La árida, descarnada y amarilla,
Junta y refriega repugnante faz.

(vs. 868-9, IV, pág. 271.)

Efecto de sorpresa no lo he encontrado en ningún caso. Por su parte, la simetría se produce en muy pocas ocasiones y no resulta especialmente clara.

Parece que el resultado más frecuente de la disyunción es la ruptura de un orden como expresión de caotismo. En efecto, el término distanciado, considerado en sí mismo, es uno más que nada o muy poco añade en las enumeraciones; o es una determinación sin mayor importancia en los casos restantes. Pero la falta de relevancia es un dato significativo, como vamos a ver.

Mediante el procedimiento que vengo analizando, Espronceda trata de producir el efecto de que los elementos que componen la realidad, o las determinaciones de aquéllos, aparecen sin orden, sin lógica. El protagonista y el lector van percibiendo datos aislados, independientes, que tendrán que interpretar y componer por su cuenta, si es posible, pero que, tal como aparecen, no forman parte de ningún sistema. Es esta una interpretación superficial e incompleta, pues hay que tener en cuenta que la interpretación y la inclusión de los fenómenos independientes en un sistema viene dada por la sintaxis. Se trata, pues, de un caotismo aparencial o, mejor, formal. Se dan los signos que pueden ser interpretados como síntoma de caos, pero se escamotea el caos mismo.

De esta manera, el recurso de la disyunción aparece como una situación caótica respecto al protagonista o respecto a una lectura ingenua que acepta las reglas del juego literario, acrítica. De otro modo, el caotismo se transforma en orden cuando se analiza la realidad como conjunto y, sobre la realidad aparencial, inmediata, se advierte la relación existente entre el término distanciado y el término al que se refiere; relación que resulta evidente hasta en los casos de disyunción más exagerada.

En resumen, el recurso que nos ocupa reproduce a su escala la mecánica general de la obra, visible también en la *oposiciones, enumeración, alternancias verbales,* etc.

Resulta evidente, sobre todo, en el significado general de la obra que va acumulando misterio sobre misterio e incongruencia sobre incongruencia, para desembocar, en los últimos versos, en una perfecta adecuación de todos los datos tanto entre ellos como en relación a un fin y como resultado de una causa.

GENERO

No plantea problemas especiales. En una gran cantidad de casos, Espronceda prefiere las concordancias con un cierto sabor de antigüedad; tono buscado también por otros medios.

Cambios de género que responden a esa finalidad:

Y pavorosas fantasmas
Entre las densas tinieblas
Vagan, y ahullan los perros

(vs. 11-3, I, pág. 175.)

Y allá en el aire, cual negras
Fantasmas, se dibujaban

(vs. 24-5, I, pág. 176.)

Aquel, de la blanca fantasma el gemido,

(v. 189, IV, pág. 240.)

El género femenino de *fantasma* es normal en el Siglo de Oro, como el de los helenismos con terminación neutra en — μα

Otros casos presentan únicamente la alteración en la

forma del artículo, sin que haya diferencia de género, por arcaísmo también: «Cual la voz que del áspera roca» (v. 892, IV, pág. 272), «En mal hora» (v. 243, IV, pág. 243).

Para acabar doy dos casos en los que se reproducen formas anticuadas. En el primero, el cambio de género es para la medida del verso, que *el* descabalaría; en el segundo, no es un sustantivo sino un adjetivo. Son: «la ánima» (v. 582, IV, pág. 258) y «de la alma dicha» (v. 594, IV, página 259).

FUNCION EXPRESIVA DEL VERBO

En este capítulo no voy a ocuparme de los niveles semánticos del verbo ni de la morfología. Me interesa ahora el estudio de las alternancias temporales en una misma frase relacionándolo con intenciones o resultados expresivos.

Habíamos visto ya cómo Espronceda en *El Pelayo* utilizaba muy pocas formas verbales, o cómo, salvo raras excepciones, dichas formas remitían a una temporalidad siempre idéntica.

En *El estudiante de Salamanca* las formas verbales son tan pobres como en *El Pelayo*. La diferencia más importante reside en el hecho de que ahora las diferentes formas verbales se combinan, se oponen o se complementan de forma tal que obligan al lector a cambiar constantemente de perspectiva; todo dentro de la narración del cuento, no del interior al exterior de ella.

Como es normal en la forma narrativa que nos ocupa, el cuento, los tiempos preferidos por Espronceda son los del modo indicativo, las formas simples, presente e indefinido sobre todo. Puesto que estas dos formas son las más abundan-

tes, las alternancias verbales se producirán casi siempre entre ellas.

La alternancia entre Presente de indicativo e Indefinido se da en más de veinte casos. Dentro de este tipo, la ordenación Indefinido/Presente no se da más que en dos ocasiones; la contraria llega a veinte. Este hecho puede ser interpretado como indicio del interés que siente Espronceda por la acción que rompe el desarrollo normal de la narración apareciendo de improviso en ella. Por el contrario, la detención reflexiva es mucho menos frecuente. También contribuye al orden indicado el gusto de nuestro autor por el alejamiento melancólico y evocador [1]. Naturalmente, hay otros factores que influyen en la construcción, como iremos viendo.

En dos casos se produce la ordenación trimembre del tipo de Indefinido/Presente/Indefinido, forma que frente a las anteriores representa la vuelta a la normalidad, que las otras dejaban en el aire después del indefinido.

La alternancia presente frente a imperfecto resulta mucho menos frecuente; no encuentro más que dos casos de la ordenación Imperfecto/Presente. Dos casos también de Indefinido/Imperfecto. Y en un solo caso aparecen ordenaciones como: Indefinido/Imperfecto/Presente/Imperfecto, y Perfecto de Subjuntivo/Indefinido de indicativo.

En todos los casos se trata, como he señalado, de alternancias que se producen en la misma unidad de sentido sin que haya ningún otro elemento —temporalmente condicionante— que justifique el cambio de forma verbal.

En las alternancias Presente/Indefinido el cambio de forma no se produce, prácticamente nunca, para lograr un contraste entre los tiempos temporales en que sucede la acción, sino más bien con el fin de contrastar las formas en que se realizan dichas acciones; es, pues, un problema de aspecto.

El mecanismo que he señalado se puede observar con

toda claridad en los casos en que aparece un término puntual en la frase, como puede ser, en el ejemplo que reproduzco a continuación, *súbito* —en oposición al tiempo verbal correspondiente— o bien la exclamación:

Súbito rumor de espadas
Cruje y un «¡ay!» se escuchó

(vs. 41-2, I, pág. 177.)

Blanca nube de la aurora,
Teñida de ópalo y grana,
Naciente luz te colora,
Refulgente precursora
De la cándida mañana.
Mas ¡ay! que se disipó
Tu pureza virginal,
Tu encanto el aire llevó
Cual la ventura ideal
Que el amor te prometió.

(vs. 78-88, II, pág. 191.)

En otros casos se produce también el cambio de forma verbal en el mismo sentido que en los anteriores, pero en éstos sin el término puntual. Es el caso de:

Atraviesa el embozado
La espada en la mano aún,
Que lanzó vivo reflejo

(vs. 72-4, II, pág. 178.)

Ejemplo que debería estudiarse en las disociaciones y en el que el indefinido trata de expresar la momentaneidad del reflejo en contraste con la continuación —*aún*— de la marcha de Don Félix de Montemar.

¡Ay del que descubre por fin la mentira!
¡Ay del que la triste realidad palpó!
Del que el esqueleto de este mundo mira
Y sus falsas galas loco le arrancó...

(vs. 169-72, IV, pág. 239.)

Juega aquí un contraste doble. El primero de ellos se basa en que el presente aparece como consecuencia habitual, dirigida hacia el futuro, de la acción puntual de *palpar,* momento a partir del cual todo cambia ya para siempre. En el segundo contraste se trata de expresar la violencia y momentaneidad de la acción realizada locamente. Advirtamos también que *loco* funciona en la doble vertiente de adverbio y adjetivo.

Con el mismo fin que el caso anterior, tenemos:

Y luego el estrépito crece
Confuso y mezclado en un son
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó;

(vs. 778-81, IV, pág. 267.)

Los efectos sonoros, aliterativos, se van haciendo más intensos hasta desembocar en el indefinido final que viene a representar casi el estallido del estrépito que «crece», en zumbó. Hay que tener en cuenta también el contraste voluntariamente querido que se produce con fines expresivos entre el presente llano y el indefinido agudo.

En otras ocasiones el recurso no resulta tan expresivo y la alternancia depende fundamentalmente del significado de los verbos utilizados:

Yace allí todo: ni rumor, ni aliento
Humano nunca se escuchó:

(vs. 524-5, pág. 256.)

Siente por fin que de repente para,
Y en un punto sin sentido se quedó.

(vs. 649-50, IV, pág. 261.)

La explicación «en un punto» contribuye en buena medida a la alternancia verbal en este caso.

Muy expresivo es el caso siguiente en el que se da la alternancia contraria a la que hemos visto hasta el momento, esto es, Indefinido/Presente y, al final, Indefinido:

El ruido
Cesó
Un hombre
Pasó
Embozado,
Y el sombrero
Recatado
A los ojos
Se caló.
Se desliza
Y atraviesa
Junto al muro
De una iglesia,
Y en la sombra
Se perdió.

(vs. 49-63, I, pág. 177.)

Donde encuentro una adecuación perfecta entre forma verbal, significado y ritmo del verso. Todo ello crea una descripción impresionista de gran plasticidad y efecto.

No sólo se produce la alternancia verbal por los motivos apuntados hasta el momento. Se dan también otros motivos, otros efectos que producen creaciones de gran fuerza expresiva.

Muy frecuente es la aparición de dicho recurso utilizado

con el fin de conseguir un efecto de presentación; se trata del recurso que he llamado de trujamán. En estos casos los hechos se presentan directamente ante el lector, se le acercan; para ello, Espronceda se sirve del contraste entre la descripción de los hechos, realizada por el autor o narrador, frente a la actuación del personaje con personalidad propia: cuando éste comienza su actuación el narrador se aleja:

Mas la luz apaga viento repentino,
Y la blanca dama se puso de pie

(vs. 79-80, IV, pág. 235.)

El narrador presenta los hechos mediante la fórmula artificial del presente histórico o narrativo, pero cuando el personaje se apodera de la acción lo vemos en su tiempo propio, en el pasado [2].

El mismo procedimiento y con mayor claridad:

Al cielo y al infierno desafía
Con firme pecho y decisión segura:
A la blanca visión su planta guía,
Y a descubrirse el rostro la conjura,
Y a sus pies Montemar tomando asiento,
Así la habló con animoso acento.
Diablo, mujer o visión,
Que a juzgar por el camino
Que conduce a esta mansión,
Eres puro desatino
O diabólica invención:

(vs. 667-77, IV, pág. 262.)

Donde puede advertirse la función demarcativa que desempeña el indefinido, pues señala el paso de un tipo de narración a otra. Una vez marcado el cambio por la sustitución del tiempo verbal, el personaje puede continuar hablando en presente, como forma de aproximar su acción.

De esta manera, el último ejemplo representa un paso

más frente al anterior, que solamente marcaba el comienzo de una actuación, pero no el relevo del narrador.

Distinto efecto produce otro tipo de alternancia en la que el Indefinido no indica tanto un modo de realizarse la acción como el hecho de que la acción acabó en un tiempo pasado sin determinación; con esto se consigue una impresión de melancolía, de realidad perdida en contraste con la situación actual:

Dulces palabras con amor murmura,
Piensa que escucha al pérfido que amó

(vs. 126-7, II, pág. 193.)

En realidad, Elvira todavía *ama* ahora, pero para Espronceda y para el lector, en consecuencia, ese amor es algo ya muerto, que acabó definitivamente. De esta forma, el sentimiento es algo inútil y sin sentido, aunque ella, en su locura, lo siga considerando presente, en donde residiría el dramatismo de la situación. Es posible también que se trate de una especie de profecía [3] o de salto en el tiempo por medio del cual se ve a Elvira ya muerta, dando como pasado lo que aparece como inminente. En cualquiera de los dos casos el resultado es el mismo.

Al mismo tiempo tenemos que en cualquiera de las dos posibilidades lo que se presenta con claridad es la intervención del autor, que es quien crea una u otra perspectiva derivada de su impresión subjetiva de la realidad, aunque ésta aparezca como independiente de la interpretación de aquél.

Paralelo al anterior es:

Que enlaza en sus brazos dichosa,
Por siempre al esposo que amó.

(vs. 896-7, IV, pág. 272.)

Y en este caso no cabe duda de que se trata de una acción pasada.

El mismo distanciamiento melancólico, pero, en mi opinión, menos expresivo se produce en el ejemplo que doy a continuación y en el que juegan un importante papel otros recursos:

Lágrimas interrumpen su lamento,
Inclina sobre el pecho su semblante,
Y de ella en derredor susurra el viento
Sus últimas palabras sollozante.
.....
.....
.....
Murió de amor la desdichada Elvira,

[Los puntos son del texto]

El indefinido está aquí como evocación de algo que fue. En este caso los puntos pueden representar, quizá, el trascurso del tiempo durante el cual se produce la muerte de Elvira, episodio evitado por el autor expresivamente. También puede servir como interrupción evocadora o como tiempo de meditación. En cualquier caso sirve para reforzar la expresividad del indefinido y para que el alejamiento indicado por éste resulte más literal. Pero, sobre todos, es el valor de evocación el que prevalece si tenemos en cuenta que los versos siguientes continúan tratando de Elvira y de su muerte; todo en metáforas.

Tenemos, por último, la alternancia entre Presente e Indefinido, que se produce en los casos en los que hay una comparación creadora de imágenes. En estos casos el Indefinido contribuye a lanzar, a alejar al lector hacia el mundo lírico e irreal creado por la comparación. Pero además es un medio de contagiar al elemento real de la comparación del tiempo expresado en la imagen irreal.

En todos los casos que he reunido, el nexo de comparación es *cual,* forma más literaria que *como,* al menos en opinión de los autores decimonónicos. Esto indica el plano en el que se mueve la realidad así presentada. Uno de los casos más característicos es:

Fúnebre
Llanto
De amor,
Oyese
En tanto
En son
Flebil, blando,
Cual quejido
Dolorido
Que del alma
se arrancó:

(vs. 393/403, IV, págs. 263/7.)

En este caso el indefinido del segundo término de la comparación hace que la duración del llanto sólo sea de un instante y pase de oírse al silencio, del presente al pasado, tan rápidamente que produce una sensación de vaguedad en la que se duda de la existencia real del sonido; a lo que, naturalmente, contribuye la brevedad del verso y el ritmo. No está tampoco ausente de estos versos el efecto de evocación qu hemos encontrado en otros casos.

Que pronuncia sin lengua su boca,
Cual la voz que del áspera roca
En los senos el viento formó.

(vs. 891/3, IV, pág. 272.)

También aquí encontramos un sonido, desagradable y horrible en esta ocasión; se trata de un «ahullido», condición que le hace corresponder a un largo período de formación

durante el cual aumenta de intensidad —descripción que se realiza en los versos anteriores a los reproducidos— y a un desvanecerse imperceptible, lo que provoca que permanezca en la mente cuando ya el aullido no se oye; eso es lo que reflejan los versos citados.

El caso que reproduzco a continuación es diferente de los anteriores; tanto el Presente como el Indefinido forman parte del término irreal de la comparación. Sería, pues, un caso que no debería ser incluido en este grupo si no fuera porque aparece en un contexto lírico del mismo tipo que los anteriores; y esto me parece ahora el aspecto más importante.

Cual mueve sus alas Sílfide amorosa
Que apenas las aguas del lago rizó

(vs. 139/40, IV, pág. 272.)

El rizar las aguas es algo que se produce en un instante mientras el movimiento de las alas es continuo. Por lo demás los valores señalados para otros casos se dan también aquí.

Está claro que se dan muchas comparaciones introducidas por *cual* y cuyo segundo término es imaginativo sin que se produzca la correlación aquí señalada.

La alternancia inversa a la que veníamos viendo hasta aquí, esto es Indefinido/Presente, es poco frecuente y solo cuenta, como señalé, con dos casos claros, a los que hay que añadir otros dos que no lo son tanto.

El motivo en estos casos no es tanto la búsqueda de un efecto expresivo como la adecuación conceptual. En estos casos el Presente constituye un paréntesis en el desarrollo de la narración y suele indicar que se trata de un hecho habitual o que es un hecho abstracto independiente del tiempo y de cualesquiera otras circunstancias.

Un rostro de un ángel que vio en un ensueño,
Como un sentimiento que el alma halagó,
Que anubla la frente con rígido ceño,
Sin que lo comprenda jamás la razón.

(vs. 85/9, IV, pág. 235.)

Caso en que el Presente sirve a Espronceda para explicar la naturaleza del pensamiento, con independencia de la acción.

Y en la sombra unos ojos fulgurantes
Vio en el aire vagar que espanto inspiran
Siempre sobre él saltándole anhelantes,
Ojos de horror que sin cesar le miran.//
Y los vio y no tembló; mano a la espada

(vs. 481/5, IV, pág. 254.)

Muy expresivo es el contraste entre la acción habitual de los ojos en circunstancias normales frente al efecto que producen en Montemar. También aquí el presente supone una explicación al margen de los hechos que continúan en Pasado.

Otro uso expresivo del contraste entre el pasado y el presente como momento fugaz es:

Cándida rosa que agostó el dolor,
Suave aroma que el viajero aspira
Y en sus alas el aura arrebató

(vs. 165/7, II, pág. 196.)

La rosa muere en un punto, pero su aroma permanece como resto —aunque no se da la relación de causa a efecto— que en un momento dado desaparece también de repente sin que quede nada ya.

En realidad, en este caso tanto da que la ordenación sea

Presente/Indefinnido como la contraria; lo que interesa es el contraste entre los dos tiempos. Lo mismo ocurre en:

Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Concento
Del viento
La voz

(vs. 879/84, IV, pág. 276.)

En estos casos la clasificación depende de que la narración se realice, en general, en presente o en indefinido, es decir, de qué tiempo sea el que constituye la variante.

Las alternancias que se producen entre otras formas verbales responden a los mismos fines señalados hasta el momento.

En general, se trata de producir contrastes con el fin de alejar la acción y lograr sensaciones de melancolía o misterio; o al contrario, en ocasiones se aproxima la acción para intensificar su efecto.

En lo que respecta a diferencias puramente aspectuales —Imperfecto frente a Indefinido— o Presente frente a Pasado, lo más frecuente es que sirva para diferenciar la acción momentánea, súbita, del desarrollo habitual; en la dirección contraria, puede servir también para resaltar la continuidad de una acción, su extensión casi infinita.

Que era pública voz que llanto arranca

(v. 1.005, IV, pág. 277.)

Se puede advertir la diferencia existente entre la voz como historia habitual, repetida constantemente, y el hecho

individual que comienza en un punto, bruscamente, como resultado de aquélla; el efecto debe ser de tal naturaleza que incluso ahora, al conocerlo, sigue arrancando el llanto a los lectores, aunque el suceso se haya desarrollado en el pasado. Hay que tener en cuenta el contexto del verso citado, pues se produce, ampliado, el mismo contraste temporal.

Y huyó la noche y con la noche huían
Sus sombras y quiméricas mujeres,

(vs. 372/3, IV, pág. 249.)

Donde a una señal dada, como podría ser el canto del gallo, los misteriosos pobladores de la noche se van marchando, lo que se expresa mediante el imperfecto durativo, normal en la narración.

En tanto D. Félix, a tientas seguía,
Delante camina la blanca visión.

(vs. 372/3, IV, 249.)

Aparece en este caso la diferencia entre el caminar inseguro de Don Félix, como desarrollo que se desenvuelve poco a poco, con dificultades, y el caminar seguro de la blanca visión, abstracto, sin tiempo.

Por otra parte, quizá pudiera producir una impresión plástica en la que el que va delante se acerca en el tiempo mientras se aleja el que sigue detrás.

Ni el porvenir temió nunca,
Ni recuerda en lo pasado
La mujer que ha abandonado
Ni el dinero que perdió

(vs. 112/5, pág. 180.)

Vemos en este caso el contraste que se produce entre el tiempo futuro —el porvenir— y la forma verbal de la que

es complemento, que corresponde al tiempo pasado —indefinido—; esto puede producir el efecto de una carrera rápida por el tiempo que pasa de ser pasado a la posibilidad del futuro en un instante; puede ser también que el futuro es ya el hoy; aparte, naturalmente, de expresar así el mantenimiento de una postura adoptada desde siempre y para siempre.

En el segundo verso el pasado es traído hasta el presente mediante la forma verbal, lo que contrasta con el planteamiento inverso anterior (Futuro frente a Pasado) y provoca que el pasado sea visto como mucho más lejano, definitivamente perdido.

Pero dentro del pasado se encuentra un elemento actual —respecto del lector, no del protagonista— expresado mediante el perfecto que aproxima el abandono: esa mujer abstracta habitualmente despreciada, se identifica ahora por aproximación con Elvira. Ayuda a la identificación el hecho de que ésta haya sido abandonada hace muy poco tiempo. De este hecho nos enteraremos al cabo de pocas estrofas, pero la actitud general ante la mujer se proyectará en el caso concreto de Elvira.

La alternativa Perfecto/Indefinido ilustra el orden de importancia que tienen los dos hechos para el autor: el dinero, como algo despreciable, queda en un pasado lejano sin repercusiones de ningún tipo en el presente, está totalmente acabado.

Otra interpretación muy posible es que el perfecto subraye la proximidad del abandono: la mujer recientemene abandonada *debía* importar más en sus consecuencias en el presente más que el dinero que perdió, Dios sabe cuándo.

Hay otro caso muy expresivo también en el que la progresión de tiempos verbales, progresión en el tiempo, ayuda a ganar intensidad y fuerza a la progresión espacial:

Llegó de D. Félix luego a los oídos,
Y luego cien luces a lo lejos vio,
Y luego en hileras largas divididos,

Vio que murmurando con lúgubre voz,
Enlutados bultos andando venían,
Y luego más cerca con asombro ve,
Que un féretro en medio traían

(vs. 384/90, IV, pág. 249.)

Se acerca la procesión en el espacio al mismo tiempo que se acerca en el tiempo y se percibe ya como tal, como desarrollo. En el momento en que pasa delante de Don Félix la narración se hace en presente, con lo que se aproxima en el tiempo a la vez que se expresa la momentaneidad de la visión.

En este breve recuento de la alternancia verbal no he realizado una reunión total de los casos en que se produce dicho recurso. Sin embargo, son muy pocos los casos que quedan sin reproducir a pesar de haberlos recogido, pero he creído conveniente suprimir los casos más vulgares y los que no afectan a los porcentajes de frecuencia de los distintos tipos.

En conjunto hay que resaltar el efecto rítmico que puede producir la altenancia presente (... — —) frente a Indefinido (...— —'), u otras. Hay que tener en cuenta también la rima, pues en varias ocasiones los verbos ocupan el último lugar del verso, lo que puede favorecer el uso de una terminación, sobre todo cuando no se trata de Presentes.

§ 2.—

Otro tipo de expresividad verbal, muy diferente del anterior, es la que basa sus efectos en los contenidos semánticos.

Se produce en estos casos series de verbos en los que

cada uno de ellos proporciona más información o matiza la del precedente; en otros casos se da una sucesión de acciones encadenadas. Con frecuencia los dos procedimientos aparecen al mismo tiempo en una sola serie. Del primer tipo es: «*La calle parece se mueve y camina*» (v. 69, IV, pág. 234), donde el segundo verbo precisa la clase de movimiento señalado por el primero. Otros casos semejantes:

Que apenas medroso lastima el oído
Pero que punzante rasga el corazón

(vs. 131/2, IV, pág. 237.)

La árida, descarnada y amarilla
Junta y refriega repugnante faz

(vs. 868/9, IV, pág. 271.)

Y alegre regocija y engalana
Las altas torres, el naciente día:

(vs. 991/2, IV, pág. 277.)

El segundo verbo especifica y amplía el sentido del primero, éste como indicación de carácter y aquél como realización material:

Mecen el blanco azahar,
Mueven la aromosa acacia,
Y agitan ramas y flores

(vs. 23/5, II, pág. 188.)

Versos muy expresivos en los que el movimiento de vaivén de las plantas está reproducido por la alternancia de contenido semántico de los verbos. Hay también una progresión en la fuerza del movimiento, ya que el último verbo parece consecuencia de los anteriores y los engloba.

En todos estos casos los verbos tienen el mismo sujeto, pero es muy raro que coincida el objeto.

El segundo tipo de expresividad verbal en este grupo está formado por las series que indican una sucesión de verbos que expresan movimiento. Son del tipo:

Se desliza
Y atraviesa

(vs. 58/9, I, pág. 177.)

Que es uno de los casos más simples y en el que hay que atender también a los recursos fónicos que sugieren el pasar deslizante de la sombra.

Más complejo es éste en el que intervienen también recursos del mismo tipo que en el ejemplo anterior:

El vago fantasma que caso aparece,
Y acaso se acerca con rápido pie,
Y acaso en las sombras tal vez desparece.
Cual ánima en pena del hombre que fue,

(vs. 88-91, I, pág. 179.)

En este caso los verbos expresan acciones primero en el mismo sentido y después en el contrario; con esto se produce la impresión del paso rápido y leve del fantasma que en el último verso desaparece completamente, ayudado por el indefinido que remite a la anterior existencia del fantasma como hombre.

A base del valor durativo de los gerundios se crea el siguiente caso en el que más que la rapidez se produce el paso continuado y rítmico, lento, de los «bultos»:

Rechinan girando las férreas veletas
.....
Rüido de pasos de gente que viene

A compás marchando con sordo rumor,
.....
Vio que murmurando con lúgubre voz,
Enlutados bultos andando venían,

(vs. 376/388, IV, pág. 249.)

Muy expresivo, en teoría al menos, resulta la aproximación del lector al objeto, aproximación pedida por el autor:

Vedla, postrada su piedad implora
Cual si presente le mirara allí;
Vedla, que sola se contempla y llora,
Miradla delirante sonreír.

(vs. 128/31, II, pág. 194.)

El ritmo de repetición de los verbos se hace más corto, esto es, más rápido e intenso, al mismo tiempo que el cambio de sentido en el último subraya la voluntariedad, la atención que se debe pestar al espectáculo.

§ 3.—

Reúno ahora algunos casos en los que el verbo contiene una carga semántica que produce una metáfora o un sentido próximo a ella. De todas formas son muy poco frecuentes.

Como metáforas triviales:

Melancólica la luna
Va trasmontando la espalda
Del otero .....

(vs. 5/7, II, pág. 187.)

La metáfora que considero es *trasmonta* y no *espalda.*

[Una lágrima]... abrasa
Su mejilla;

(vs. 58/9, II, pág. 189.)

Una ilusión acarició su mente

(v. 172, II, pág. 196.)

Y en lúgubre son
Arrulla su sueño
Bramando Aquilón

(vs. 267/9, IV, pág. 244.)

En torno arrojando con fiero ademán
Miradas audaces de altivo desdeño,

(vs. 859/60, IV, pág. 271.)

Un poco más original es: «Y la sombra intrépido embistió» (v. 486, IV, pág. 254). Otras dos están renovadas para vivificar la casi lexicalizada «clavar los ojos»:

Miró también don Félix al sombrío
Huésped, que en él los ojos enclavó,

(v. 17, III, pág. 219.)

Y en él enclavan los hundidos ojos
Del fondo de la larga galería,

(vs. 545/6, IV, pág. 257.)

Un poco más originales son:

La misteriosa calle encapotó

(v. 12, IV, pág. 231.)

Las aves de la noche se juntaron
Y sus alas crugir sobre él sintió:

(vs. 479/80, IV, pág. 254.)

La blanca figura su pie resbaló

(v. 138, IV, pág. 238.)

En todos estos casos y algunos otros no reproducidos aquí, el verbo está cargado de sentido complejo o de expresividad. Al mismo tiempo que comunica una acción da también el modo en que ésta se produce y el tono o nivel de la acción. Se integran en la acción los elementos sonoros que apoyan el sentido haciéndolo más expresivo.

[1] Ver el capítulo dedicado al «Romanticismo, vaguedad, imprecisión».

[2] Gilman encuentra en *Mío Cid* que los actos del protagonista van en indefinido más que los de los otros personajes, porque los del Cid marcan el progreso de la acción.

[3] En función parecida a la que desempeñan algunas de las exclamaciones que aparecen en *El Pelayo.*

ALITERACION Y ONOMATOPEYA

La aliteración, en cuanto polarización de determinados sonidos, se da muy pocos casos y no de forma especialmente llamativa respecto al resto.

Creo que en realidad *El estudiante de Salamanca* es una aliteración continuada en la que se prefieren siempre los sonidos oscuros o fuertes que responden al tipo de realidades y hechos presentados. Demostrar esta apreciación sería demasiado largo y superior a mis intenciones; me limitaré únicamente a recoger los pasajes en los que advierta una mayor abundancia de determinados sonidos, y sobre ellos haré el recuento.

Empezaré por los sonidos que guardan relación con el crujir u otros ruidos violentos y oscuros, esto es cuanto al sentido del texto; la verificación basada en el recuento vendrá después.

No es un tipo de aliteración tan frecuente como era de esperar; tenemos: «Y envuelto en el violento torbellino,» (v. 629, IV, pág. 260); «Y en ronco rebramar» (v. 751, IV, pág. 266); «Escucha chocarse cráneos» (v. 766, IV, pág. 266); «Estallar el ronco trueno» (v. 771, IV, pág. 266). Más amplios son:

Mientras en danzas grotescas
Y al estruendo funeral
En derredor cien espectros
Danzan con torpe compás:

(vs. 294/7, IV, pág. 245.)

Rechinan girando las férreas veletas
Crugir de cadenas se escucha sonar,
Las altas campanas por el viento inquietas
Pausados sonidos en las torres dan.

(vs. 376/9, IV, pág. 249.)

Y luego el estrépito crece
Confuso y mezclado en un son
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó

(vs. 778/81, IV, pág. 267.)

Sintió, removidas las tumbas
Crugir a sus pies con fragor,
Chocar en las piedras los cráneos
Con rabia y ahinco feroz

(vs. 786/9, IV, pág. 267.)

Y de pronto en horrendo estampido
Desquiciarse la estancia sintió,
Y al tremendo tartáreo rüido
Cien espectros alzarse miró:

(vs. 794/7, IV, pág. 268.)

Resonando cual lúgubre eco,
Levantarse en su cóncavo hueco.

(vs. 887/8, IV, pág. 272.)

Las piedras con las piedras se golpearon,
Bajo sus pies la tierra retembló,
Las aves de la noche se juntaron,
Y sus alas crugir sobre él sintió

(vs. 477/80, IV, pág. 254.)

Comparados los resultados de mi recuento con los obtenidos por Alarcos (*Op. cit.*), encontramos que en los versos reproducidos aumentan los fonemas siguientes: *a, e k, n y N, ĉ, R,* archifonema, *u y s.* Disminuyen: *g, i, L+l, m, r, r̄, t.* En conjunto aumentan las nasales y disminuyen las laterales y vibrantes; respecto al último grupo citado hay que advertir que el archifonema R y la r vibrante múltiple son más frecuentes en Espronceda. Las mayores diferencias se encuentran, a favor de nuestro poeta, en la *s,* la *k* y la *a*; la disminución mayor se da en los sonidos: *r* simple, en la *m* y en la *i,* tanto vocal como semiconsonante o semivocal.

Un caso en el que la aliteración se hace a base de eses que intentan reproducir la forma en que se produce el movimiento es:

«*Por las losas deslízase sin ruido*»

(v. 514, IV, pág. 256.)

II.—La expresión de lentitud apoyada en recursos fónicos se da en este caso: «Osado a su encuentro despacio avanzó». Y expresando sonidos oscuros: «..., en que se escuchan/Tácitas pisadas huecas.» (vs. 9/10, I, pág. 175):

Y suenan los ecos
De sus pasos huecos
En la soledad

(vs. 162/4, IV, pág. 244.)

Y luego en hileras largas divididos,
Vio que murmurando con lúbre voz,//
Enlutados bultos andando venían,

(vs. 386/8, IV, pág. 249.)

Donde hay que notar la abundancia de las vocales *u* y *o*, sobre todo. En este caso influye también el hipérbaton en el mismo sentido que la aliteración: haciendo más lento el desarrollo de la acción.

Con eco melancólico y sombrío
Dijo así la mujer, y el sordo acento,
Sonando en torno del mancebo impío,
Rugió en la voz del proceloso viento.

(vs. 473/6, IV, 254.)

Efectuada la confrontación con los resultados obtenidos por Alarcos, encontramos que han aumentado los fonemas: *b, Θ, d, x, Y y I, —N, o, u*; han disminuido: *a, e, f, i, m, p,* todas las variantes de *r, s* y *t*. Destacan en el primer grupo el aumento de *o* que lo hace en gran proporción; de *u,* que aumenta en mayor proporción todavía, ya que sobrepasa el 50 %; de *d* y de *o*. Los fonemas que presentan una disminución mayor son: *a, f,* que en Espronceda no aparece, *i, t,* todas las erres. Aumentan las vocales cerradas y disminuyen las abiertas y cerradas agudas; aumenta también las consonantes sonoras.

III.—Otro tipo de expresividad por recursos fonéticos es el que vamos a ver ahora. Se trata de un recurso acentual que viene a subrayar la rapidez de la acción comunicada por el sentido: «Y acaso se acerca con rápido pie,» (v. 89, I, I, pág. 179); «Una tras otra rápidas pasar» (v. 145, II, pág. 194); «Por las losas deslizarse sin ruido» (v. 514, IV, pág. 256); y:

Blanca, flotante nube, que en la umbría
Noche, en alas del céfiro se mece,
Su airosa ropa, desplegada al viento,
Semeja en su callado movimiento

(v. 597/600, IV, pág. 259.)

En el último ejemplo contrasta la lentitud de los dos primeros versos, resaltada mediante el encabalgamiento abrupto también, con los otros dos, especialmente con el último. El mismo tipo de contraste se da también en:

Que abierta aquella tumba le aguardaba
Ya imaginó también que el lecho era
Tálamo blando que al esposo espera.

(vs. 662/4, IV, pág. 262.)

Ahora no como contraste, pero sí como proceso que va cargándose de elementos expresivos:

Y su frente en revuelto remolino
Ha enturbiado su loco pensamiento,
Como nublo que en negro torbellino
Encubre el cielo y amontona el viento;

(vs. 132/5, II, pág. 194.)

Lo importante no reside tanto en el hecho de que aparezcan polarizados un determinado tipo de fonemas, sino de que se produce la adecuación de esos sonidos con un sentido. De esta manera se puede producir la identificación de *pensamiento* y *viento,* por ejemplo, que además riman; lo mismo se puede afirmar de *remolino* y *torbellino.*

La identificación no es forzada, ya que no siempre el viento tiene los caracteres que acabamos de ver; en otras ocasiones se dice de él:

Silbaba lúgubre el viento

(vs. 23, I, pág. 176.)

Hay algunos lugares en los que se polarizan determinados sonidos que no reproducen o reflejan la realidad expresada por el sentido; es el caso de este verso, por ejemplo:

«*Cuando hacia él fatídica figura*»

Donde lo que hay es una función intensificadora para poner de relieve el adjetivo *fatídica.*

Por último, como imitación del sonido de las campanas:

Y a su monótono andar,
Las campanas sacudidas
Misteriosos dobles dan;

(vs. 291/3, IV, pág. 245.)

EXCLAMACION

Lo más frecuente es que sea el autor quien exclame bien en descripciones de tipo general bien dirigiéndos directamente a alguno de sus personajes.

Siempre que Espronceda utiliza la exclamación, ésta sirve para señalar dolor o tristeza. Entre muchos otros, tenemos: «Recuerdos ¡ay! que te engañan» (II-190; v. 62); «Mas ¡ay! que se disipó/tu pureza virginal» (vs. 8 y 9, II, pág. 191); «¡Ay de ti!» (v. 111, II, pág. 193); «Mas ¡ay! dichosa tú, Elvira» (v. 114, II, pág. 193); «¡Ah! llora si ¡pobre Elvira!/Triste amante abandonada!» (vs. 69/70, II, pág. 190); «Deshojadas y marchitas/Pobres flores de tu alma!» (vs. 77/8, II, pág. 191); el último caso sin interjección, como:

La razón fría! la verdad amarga!
El bien pasado y el dolor presente...!
Ella feliz! que de tan dura carga
Sintió el peso al morir únicamente!

(vs. 184/7, II, pág. 197.)

Todas referidas a Elvira. Hay algunos casos, pocos, en los que la exclamación es producida al considerar la situación de don Félix. Claro no hay más que: «Aquella noche el

diablo a Salamanca/Había en fin por Montemar venido!!... (vs. 1.009-10, IV, pág. 277).

En otros casos la exclamación resulta indeterminada, ya que es atribuible a Espronceda o al personaje que se encuentra en determinada situación; únicamente ocurre esto con Montemar, pues Elvira, objeto, no exclama directamente nunca. Son dos casos muy semejantes: «Y el otro ¡Dios Santo! y el otro era él» (v. 415, V, pág. 251); «Y ella entonces gritó, Mi esposo!!, Y era,/*Desengaño fatal! triste verdad!* (vs. 826/7, IV, pág. 269).

Como exclamaciones pronunciadas por Espronceda y referidas a consideraciones generales y teóricas, tenemos: «¡El corazón sin amor!/Triste páramo cubierto/Con la lava del dolor,/Oscuro inmenso desierto/Donde no nace una flor!» (vs. 94-8, II, pág. 192); «Las ilusiones perdidas/¡Ay! son ojas desprendidas/Del árbol del corazón! (vs. 91/3, II, pág. 192); «¡Ay! El que vio acaso perdida en un día/...» (vs. 141/172, IV, pág. 238/9). Y en este camino de realidad abstracta aplicable a un caso concreto encontramos un caso más valiente que el que acabo de citar, aunque más concreto: «Lamento ¡ay! que llaga el corazón» (v. 151, II, página 195).

Como exclamaciones pronunciadas por los personajes, encuentro:

Súbito rumor de espadas,
Cruje y un «¡ay!» se escuchó:
Un «¡ay!» moribundo, un «¡ay!»
Que hasta los tuétanos hiela
Y da al que lo oyó temblor.//

Un «¡ay!» de alguno que al mundo
Pronuncia el último a Dios.

(vs. 41/8, I, pág. 177.)

Más directamente aparecen: «¡Ay! temblad por vos!» (v. 232, IV, pág. 243), que pronuncia la blanca dama. «¡Vive Dios! Dice entre sí» (v. 342, IV, pág. 247); «..., ojalá fuera,/Dijo entre sí riendo, el diablo mismo!» (vs. 49/50, IV, pág. 233), ambas de Montemar. De don Diego: «¡Villano!» (v. 75, III, pág. 223).

Elvira exclama en una ocasión:

¡Qué me valen tu calma y tu terneza
Tranquila noche, solitaria luna,
Si no calmáis del hado la crudeza,
Ni me dais esperanza de fortuna!
¡Qué me valen la gracia y la belleza,
Y amar como jamás amó ninguna,
Si la pasión que el alma me devora
La desconoce aquel que me enamora!

(vs. 152/9, II, pág. 195.)

No he encontrado más que un caso en el que la interjección es *ah;* en todos los demás es siempre *ay.*

INTERROGACION

Es una figura que aparece en muy pocas ocasiones y es, casi siempre, de muy poco valor.

Las interrogaciones aparecen en boca de Montemar con relativa frecuencia. No son interrogaciones retóricas en cuanto a la formulación, pero sí en cuanto al efecto que producen: Montemar no recibe ninguna respuesta a sus preguntas:

Quién nos trajo aquí a los dos?
Decid en fin quién sois vos?

(vs. 680/91, IV, pág. 263.)

Aquí no recibe respuesta porque la blanca dama no quiere contestar, pero hay otros casos en los que la respuesta no es posible por la formulación de la pregunta; es el caso que tiene lugar cuando la interrogación va dirigida a sí mismo:

Y esta mujer quién será?

(v. 357, IV, pág. 248.)

Si mañana muero, que sea en mal hora
O en buena, cual dicen, qué me importa a mí?

(vs. 243/4, IV, pág. 243.)

De ninguna de las dos preguntas espera Don Félix respuesta, es solamente una declaración puesta en forma interrogativa.

Con esas preguntas aparece también una realidad desconocida, lo que no impide que se siga actuando en ella; pero la ignorancia y el atrevimiento conducen al resultado final.

Espronceda, directamente, también hace preguntas, retóricas, naturalmente:

¡Una mujer! Es acaso
Blanca silfa solitaria,
Que entre el rayo de la luna
Tal vez misteriosa vaga?

(vs. 33/6, II, pág. 189.)

(Llora sí, pobre Elvira)
Sabes a dónde infeliz
El viento las arrebata?
Donde fueron tus amores,
Tu ilusión y tu esperanza.

tono del autor:

La vida es la vida: cuando ella se acaba,
Acaba con ella también el placer.
De inciertos pesares por qué hacerla esclava?
Para mí no hay nunca mañana ni ayer.

(vs. 239/42, pág. 243.)

Como se puede ver, no es un recurso muy frecuente ni que dé mucho juego tampoco.

ENUMERACION

A lo largo de todo *El estudiante de Salamanca* Espronceda utiliza con gran frecuencia la enumeración. Es uno de los recursos más frecuentes en la obra y, en mi opinión, constituye un rasgo caracterizador del estilo de nuestro poeta.

Con fines puramente prácticos, utilizó un sistema de clasificación cuya base es morfológica. Más tarde atenderé a la naturaleza sintáctica de los elementos que componen la enumeración, sobre esto atenderé también al sentido de los grupos.

§ 1. Enumeración de sustantivos

Es uno de los grupos más numerosos. Poco frecuente es el caso en el cual ninguno de los sustantivos recibe ninguna modificación. Del tipo de numeraciones de sustantivos sin modificación encontramos los casos siguientes:

Sombras, fantasmas, visiones,

(v. 347, IV, pág. 247.)

Sin ninguna referencia a un contexto sintáctico. Así, pues, los tres sustantivos funcionan como frase sin verbo; creo que se trata de dar unas notas sueltas relacionadas con el ambiente del contexto a modo de observación impresionista.

En este caso parece que hay ligero orden, ya que el último sustantivo es de significación más extensa que los otros dos, a los que agrupa una denominación común.

El hecho de que los tres sustantivos constituyan una agrupación asindética apoya la impresión, antes señalada, de las notas sueltas, independientes.

Caso muy próximo al anterior es:

Diablo, mujer o visión

(v. 673, IV, pág. 262.)

Estos tres sustantivos aparecen como apelación, muy lejos del verbo, del que podrían ser sujetos. Dadas estas circunstancias, es posible aplicar a este caso las observaciones hechas al anterior.

El orden es, también, paralelo al del caso anterior, aunque aquí encontremos la conjunción disyuntiva que agrupa los tres elementos en una sola unidad de sentido, como posibilidades dependientes de una misma impresión.

Más complejo es este ejemplo:

Llantos y ayes, quejas y gemidos,
Mofas, sarcasmos, risas y denuestos

(vs. 641/2, IV, pág. 261.)

Aquí el primer verso plantea una agrupación de sus elementos a base del esquema dos más dos, unidos por parejas mediante la conjunción copulativa. Frente a esto, el segundo verso presenta sus elementos en libertad. Sin embargo, en los dos casos hay una pausa en el centro de cada verso, pausa que coincide con la del endecasílabo; esto determina que en el segundo verso haya también una agrupación de dos más dos, aunque más leve.

Por otra parte, tenemos que el primer verso ofrece un ligero polisíndeton, del que no hay ya nada en segundo. Se trata de una separación formal de los versos, realizada en forma paralela a la que se produce en el sentido, ya que mientras uno reúne manifestaciones de tristeza o de dolor, el otro agrupa los signos *reunión báquica* —en el sentido en que Espronceda usa el adjetivo—.

En definitiva, tenemos que se trata de una oposición de referencias semánticas, todas ellas incluidas en un mismo grupo formal (las variantes señaladas no llegan a escindirlo totalmente en dos unidades independientes). Es un hecho que responde a la intención general del recurso enumerativo en el cual de una serie de elementos individuales se forma una unidad, con lo que se logra la tensión interior entre variedad y unidad. Tensión que se halla en todo tipo de enumeraciones.

En el interior de cada uno de los grupos de sentido que forma uno y otro verso, encontramos que en el primero no hay un orden definido con claridad, aunque quizá se pudiera ver una gradación que va de mayor a menor intensidad. En el segundo grupo, o segundo verso, me parece observar un orden temporal de causa-efecto que describiría el proceso tópico que se produce en el tipo de reuniones que antes señalé.

Un tipo de enumeración más compleja y trabajada que las anteriores es la que forman estos dos versos:

Al aire, al campo, a las fragantes flores,
Ella añade esplendor, vida y colores

(vs. 170/1, I, pág. 183.)

Agrupación mucho más elegante que las anteriores.

El primer verso, asindético, ofrece la novedad de que el tercer sustantivo va acompañado de un epíteto, lo que es muy frecuente en las enumeraciones de Espronceda, como ya he advertido.

Frente a los casos que hemos visto hasta el momento, y frente a los que veremos después, en este ejemplo se dan dos grupos de sustantivos, cuya función sintáctica es diferente, uno es complemento directo y otro indirecto. La disposición del sujeto y del verbo hace que funcionen como eje de simetría que separa los dos grupos. En realidad se trata de construcción simétrica más que enumerativa, pues la simetría se produce tanto en el aspecto melódico como en el morfológico y sintáctico: los dos últimos sustantivos van en plural, y no por la rima, pues en singular se daría también, aunque en este último caso se produciría la rima interna con *esplendor*.

En lo que respecta al sentido, vemos que hay una correspondencia, ordenada correlativamente, entre los dos versos. Correlación que se establece entre: Aire/esplendor, campo/vida, flores/colores [1].

En el interior de cada verso no parece haber un orden definido, pero tampoco se puede hablar de disposición caótica, ya que se da una ligera progresión desde los conceptos generales hacia la individualidad y el detalle.

Hasta el momento, la agrupación más frecuente es la que reúne tres elementos; tipo de enumeración que se produce en todos los casos citados, salvo el tercero; éste es también el único ejemplo en el que se encuentran nombres de acción agrupados, ya que en los demás se trata de realidades estáticas, de objetos.

Fórmula frecuente es la que se da en la enumeración que reúne varios sustantivos, de los cuales el último va acompañado de un adjetivo. Esta disposición supone una mayor intensidad en el último de los términos, pues recibe mayor atención que los restantes. En general, el esquema no depende tanto del sentido de los elementos agrupados ni del proceso como del lugar que ocupa dicho sustantivo. Se trata, en consecuencia, de un recurso de orden melódico cuya finalidad es la intensificación del término final, indepen-

dientemente del planteamiento general. Es el tipo de enumeración que se produce en:

Y la hora, la calle y la noche oscura
Nuevos incentivos a su pecho son.

(vs. 221/2, IV, pág. 242.)

Mientras él anda, al parecer se alejan
La luz, la imagen, la devota dama,

(vs. 61/2, IV, pág. 234.)

En los dos casos hay un orden de sentido que no supone ningún planteamiento especial, aunque el último sustantivo parece más importante precisamente a causa del adjetivo que le acompaña; se trata de una valoración cuya base descansa en la personal apreciación del autor, en el primer caso, y en la del protagonista en el segundo. De esta manera, el adjetivo responde a un empleo funcional dentro de la categoría de valores entre la que se desarrolla nuestra obra; la función del adjetivo es, pues, la de un signo diacrítico.

La misma disposición se da en:

Ya oyendo gritos, voces y palmadas,
Y aplausos y brutales carcajadas

(vs. 639/40, IV, pág. 261.)

Encontramos aquí una agrupación polisindética de cinco sustantivos; de ellos, los dos primeros no van unidos por la conjunción, lo que podría indicar un aumento en la intensidad de la acción descrita que parece remansarse al final del primer verso para acelerarse en el segundo.

Se trata de una disposición cuyo efecto se basa en una declamación adecuada, es decir, enfática. En este sentido,

se puede afirmar que, como en otras muchas ocasiones, Espronceda no comunica una impresión, sino que proporciona la marca correspondiente a dicha impresión.

La pareja formada por *palmadas* y *aplausos* es la que indica que la acción descrita gana en intensidad; esto en cuanto a los elementos enumerados, pues la máxima nota, la marca más clara, está constituida por el adjetivo *brutales*.

En la misma dirección es posible interpretar este caso:

Las luces, la hora, la noche, profundo,
Infernal arcano parece encubrir.

(vs. 392/3, IV, pág. 250.)

En primer lugar, me parece conveniente señalar la coincidencia de éste con otro caso antes citado: «Y la hora, la calle y la noche oscura» (v. 221, IV, pág. 242). Coincidencia que pone de manifiesto la importancia de la noche como sustantivo más intenso y, al mismo tiempo, la irrelevancia de los demás en lo que al orden se refiere. La coincidencia puede ser ampliada, pues la función sintáctica de los sustantivos en los dos grupos es la misma. La diferencia más notable es el asíndeton del ejemplo que ahora nos ocupa.

Melódicamente, y también en la disposición tipográfica, el primer verso está compuesto por tres elementos aparentemente semejantes. En efecto, *profundo* es un elemento bivalente, ambiguo: puede parecer un adjetivo referido a uno de los sustantivos anteriores, al último en especial (como en «noche oscura»), pero el género lo desmiente; podría ser también interpretado como sustantivo, ya que es adjetivo de fácil sustantivación [2]; pero encontramos que no hay artículo. A pesar de esto, la pausa que aisla *profundo* de su término regente favorece la segunda impresión.

Es un hecho constante en las enumeraciones de *El estudiante de Salamanca* la complicación sintáctica, el hipérba-

ton y la complejidad semántica; en este sentido sí se puede hablar de enumeraciones caóticas.

En cualquier caso la indeterminación de *profundo* proyecta y alarga su efecto, que queda en el aire, detenido por la pausa final de verso, hasta que es «rectificado» por *infernal,* con lo que Espronceda puntualiza su calificación primera.

Más elementos de indeterminación son el oficio sintáctico del grupo de tres sustantivos y el del grupo formado por los dos adjetivos y el sustantivo, pues es posible elegir uno u otro como sujeto o como objeto.

Es una enumeración amontonada y revuelta, pero no por los significados y ordenación de los elementos que la componen, sino por la disposición general de los elementos de la oración.

Otra posibilidad para el mismo caso sería el interpretar, como sujeto psicológico, no gramatical, el conjunto formado por «las luces, la hora, la noche», que funcionaría como un todo en el que se subsumen los términos de la enumeración.

No mucho más sencillo es:

Y siente un confuso,
Loco devaneo,
Languidez, mareo
Y angustioso afán:
Y sombras y luces;
La estancia que gira,
Y espíritus mira
Que vienen y van.

(vs. 942/9, IV, pág. 274.)

Lo primero que se puede observar en estos versos —para empezar con lo más fácil— es la aparición de dos adjetivos referidos al sustantivo inicial; lo que no impide que aparezca también otro adjetivo junto al último sustantivo.

La anteposición de los adjetivos se da en todos los casos

menos en uno. Respecto a la enumeración no es un dato relevante, pues sigue la proporción general que presenta el grupo a lo largo de toda la obra.

Por último, doy un caso que se sale hasta cierto punto del grupo, pues está formado por un sustantivo y dos pronombres:

A estar aquí la jugara,
A ella, al retrato y a mí

(vs. 50/1, II, pág. 213.)

Que no ofrece mayores dificultades. Unicamente habría que señalar la disposición simétrica de los elementos gramaticales, cosa frecuente en las enumeraciones, y una clara ordenación que va desde lo lejano hasta lo próximo, tomando como referencia la persona que habla.

En conjunto, encontramos en este grupo cuatro casos de enumeraciones de sustantivos sin modificar, a lo que habría de añadir otro caso, el último citado, de sustantivos más pronombres.

Hay cinco casos de enumeración de sustantivos en los que el último va acompañado de adjetivo; aparte tenemos otro caso en el que el primero y el último sustantivo reciben la modificación mediante el adjetivo.

No hay más que dos casos en que un sustantivo lleva dos adjetivos.

Es más frecuente la agrupación asindética que la polisindética; se establece la relación de 5 a 3.

El orden de las enumeraciones es bastante más frecuente que el caos o el desorden; se establecen entre estas dos posibilidades la relación de 5 a 2.

Hay una ligera tendencia a que los grupos ordenados aparezcan con mayor frecuencia cuando se da también el asíndeton; sin embargo, no tengo casos suficientes para poder asegurar la correspondencia entre uno y otro fenómeno.

El grupo más numeroso se encuentra formado por los sustantivos que denotan realidades estáticas, objetos o personas. Frente a éstos los sustantivos abstractos son muy poco frecuentes; encuentro siete casos de aquéllos por uno sólo de éstos. Los nombres de acción no aparecen más que en dos ocasiones.

La distribución sintátcica de los grupos enumerados es como sigue: En función de sujeto encuentro tres casos; cinco, como complemento directo, y uno, como complemento indirecto.

En lo que respecta al número tenemos que la agrupación de tres términos es la más frecuente, se da en ocho casos. En el resto de los casos no se repite el número de elementos agrupados, salvo el caso de cuatro términos, que aparece en dos ocasiones.

Para acabar con los sustantivos doy un caso en el que aparece el adjetivo, pero ahora en el centro y no al final:

Que su arrogancia y sus vicios,
Caballeresca apostura,
Agilidad y bravura
Ninguno alcanza a igualar

(vs. 132/5, I, pág. 181.)

Grupo de sustantivos abstractos compuesto por cinco elementos dispuestos simétricamente según el esquema: 2+1+2.

§ 2. Enumeración de adjetivos

Es un tipo de enumeración que se da en la misma frecuencia que la de sustantivos.

La agrupación de adjetivos plantea unos problemas específicos que no se daban en el capítulo anterior. En efecto, los adjetivos enumerados tienen un regente común que los agrupa sintácticamente; frente a esa unificación se encuentra el hecho de que su disposición rspecto al sustantivo, al que modifican, puede ser próxima o no; es muy frecuente que uno de los adjetivos se encuentre *disociado,* separándose del grupo por la intercalación de una o más palabras.

La disociación es frecuente, se da en un poco menos de 50 por 100 de los casos en los que hay enumeración de adjetivos.

Así, pues, hay que separar el estudio de los adjetivos agrupados del de los dispersos.

1. *Enumeración de adjetivos agrupados:*

Un caso que presenta pocas dificultades es:

Semejante a un ahullido una voz:
Pavorosa, monótona, informe,

(vs. 889-90, IV, pág. 272.)

No parece que aquí se de ningún orden determinado; la misma disposición de los adjetivos es lo único que puede crear un interés mayor por alguno de los miembros.

Algo más complicado es el ejemplo que doy a continuación; en él se produce la doble posibilidad de que los elementos enumerados sean términos secundarios o terciarios, según costumbre frecuente en el verso de Espronceda:

Y ágil, veloz, aérea y vaporosa,
Que apenas toca con los pies al suelo,
Cruza aquella morada tenebrosa
La mágica visión del blanco velo:

(vs. 609-12, IV, pág. 260.)

Las cuatro primeras palabras, el verso primero, pueden estar referidas a *cruza* o a la *visión.* Por esta causa no he incluido el caso entre los adjetivos disociados, aparte de la gran distancia que hay entre unos y otros. A este respecto me parece interesante señalar la cantidad de modificaciones que recibe el sustantivo *visión,* que son: cuatro adjetivos enumerados, uno sin enumerar, una oración adjetiva de relativo, una determinación nominal en la que el adjetivo va, a su vez, modificado por otro adjetivo. Además tenemos, como oposición a «la mágica visión del blanco velo», los cuatro versos siguientes: «Imagen fiel de la ilusión dichosa,/ Que acaso el hombre encontrará en el cielo,/Pensamiento sin fórmula y sin nombre/Que hace rezar y blasfemar al hombre.»

Mejor se podría hablar de una enumeración de elementos heterogéneos referidos a un mismo sustantivo.

Respecto al orden de los elementos enumerados en el primer verso, parece que se da un ligero orden según una pérdida de materialidad cada vez más clara e intensa.

Más sencillo es el caso:

Galbánica, cruel, nerviosa y fría,
Histérica y horrible sensación,

(vs. 814-5, IV, pág. 268.)

Como en otros casos, también es posible observar aquí la adecuación del sentido, o de los grupos en general, a los límites del verso, como unidades melódicas; esta es la razón, a mi entender, de que ante la última palabra del primer verso se haya colocado una conjunción copulativa, ausente entre los demás elementos de la enumeración (salvo ante el último, naturalmente). No son, pues, razones expresivas o significativas las que en este tipo de casos rigen las ordenaciones asindéticas o polisindéticas. Por otro lado, la subordinación de otros elementos a la entonación es algo habitual en Espronceda, como ya he señalado en otras ocasiones.

No parece que en esta enumeración haya orden determinado, más bien es un amonotamiento caótico, pero sometido a un orden melódico, ya señalado, que contrasta con la descripción semántica y con la misma enumeración.

Segundo don Juan Tenorio
Alma fiera e insolente,
Irreligioso y valiente,
Altanero y reñidor:

(vs. 100-3, I, pág. 179.)

Todo el pasaje viene atribuido al sujeto que se encuentra en la estrofa anterior, cuatro versos más arriba: «Mas no al embozado» (v. 96); pero este sujeto, gramatical y psicológico, no tiene nombre hasta el verso 139. Parece un recurso muy calculado en el que poco a poco se pasa desde el misterioso *embozado* hasta la identificación de su nombre concreto y completo. Todo esto pasa por estados intermedios, como puede ser «atrevido estudiante» (v. 126) u otras concreciones equivalentes. Dentro de estos estados intermedios y formando parte de ellos, tenemos la enumeración de cualidades que venimos analizando en la que se encuentran aposiciones nominales y adjetivos. En conjunto, es posible afirmar que desde el verso 96 al 139 hay una enumeración de las cualidades del embozado. De esta forma, la enumera-

ción señalada y reproducida aquí se integra en otra más amplia.

La enumeración total y parcial se disponen sin ningún orden, excepto la búsqueda de concreción antes señalada, reflejo de la personalidad del personaje descrito.

A pesar del caos que he señalado en los elementos aislados, es posible advertir el orden que los agrupa en los límites del verso, límites intensificados por la coma, dentro de los cuales los elementos forman células de dos en dos versos unificadas por la conjunción, que se da entre los formantes de un mismo verso, pero nunca entre los de un verso y otro.

Enumeración en la que se da también una disposición simétrica es esta:

Arcos aquí ruinosos, sepulcrales
Urnas allí y estatuas se veían,
Rotas columnas, patios mal seguros,
Yerbosos, tristes, húmedos y oscuros.

(vs. 525-8, IV, pág. 256.)

En este ejemplo se da también la enumeración dentro de otra enumeración más amplia: cinco adjetivos dependen de *patios* y se agrupan formando una enumeración (naturalmente incluyo, como compuesto, el adjetivo *malseguros,* formación antigua en español). Al mismo tiempo, se integran en la enumeración que forman los complementos verbales dependientes de *se veían.*

Aquí la enumeración de adjetivos no presenta ningún orden; el caotismo es paralelo a la realidad ruinosa que describe.

2. *Enumeración de adjetivos dispersos:*

Uno de los casos más claros de este grupo, que puede servir como ejemplo, es:

Remiso andáis y cobarde
Y hablador en demasía.

(vs. 107-8, III, pág. 226.)

Los tres predicados nominales disociados presentan un polisíndeton claro; ambos recursos sirven para expresar la indignación del personaje que habla, el hermano de Elvira, a quien las calificaciones parece que le van saliendo a golpes. Da la impresión de que aquí las conjunciones no sirven tanto para unir como para separar los elementos, dando a cada uno de ellos una realidad y un valor independientes; se trata, en definitiva, de intensificarlos.

El esquema 1 + 2 lo encontramos también en:

Toda la sangre coagulada envía
Agolpada y helada al corazón...

(vs. 816-7, IV, pág. 268.)

Se vuelve a presentar en estos dos versos la indeterminación de funciones de los elementos enumerados, vacilantes entre la doble posibilidad de adjuntos o subjuntos.

No hay orden, pero, en mi opinión, esto no produce una mayor fuerza expresiva; pesadez es lo que encuentro en este caso donde el poeta da una calificación tópica y luego se detiene a analizar dos propiedades más de la sangre. Y esto cuando el personaje descrito se halla en plena conmoción anímica.

Disposición inversa a la que he analizado en casos anteriores, esto es, 3 + 1 es la que se da en:

La árida, descarnada y amarilla,
Junta y refriega repugnante faz

(vs. 868-9, IV, pág. 271.)

Aquí encontramos un orden claro y una disposición lógica del recurso disociativo: el último adjetivo reúne la impresión objetiva de los otros tres en una apreciación subjetiva; además, es la consecuencia de todo lo expresado antes.

Donde la disociación y el caos llegan a extremos más intensos es en estos versos:

Y una de mármol negro va bajando
De caracol torcida gradería,
Larga, estrecha, revuelta y que girando
En torno de él y sin cesar veía
Suspendida en el aire y con violento,
Veloz, vertiginoso movimiento.

Y en eterna espiral y en remolino
Infinito prolóngase y se extiende,
Y el juicio pone en loco desatino
A Montemar que en tumbos mil desciende,
Y envuelto en el violento torbellino,

(vs. 619-29, IV, pág. 260.)

En realidad la enumeración de adjetivos sólo tiene lugar en la primera estrofa, pero he creído conveniente reproducir algunos versos de la siguiente, en la que sigue la descripción de la escalera, para dar una idea del contexto.

Encontramos en la primera estrofa dos grupos claramente diferenciados. El primero de ellos llega hasta la conjunción copulativa del verso quinto (623). Y el segundo desde dicha conjunción hasta el fin de la estrofa.

En el primer grupo están, además de los cinco adjetivos (torcida, larga, estrecha, revuelta y suspendida, que funciona como tal [3], una serie de caracterizaciones realizadas mediante términos secundarios referidos a la *gradería;* así tenemos sustantivos regidos por la preposición subordinante *de,* la oración de relativo y los grupos de la segunda estrofa «eterna espiral», «remolino infinito», «violento torbellino», en estos dos últimos casos se identifica la gradería con el movimiento.

En estas modificaciones encontramos algunas cuyo signi-

ficado es muy próximo al concepto de escalera de caracol, es el caso de *torcida, revuelta, que girando, espiral, remolino, torbellino.* Es posible que Espronceda intente conseguir mediante estas modificaciones todas próximas entre sí, pero con una clara ordenación hacia una mayor intensidad y rapidez, un reflejo de la impresión real que puede producir una escalera de este tipo, sobre todo si en lugr de subir se cae por ella.

En la misma dirección podrían funcionar los encabalgamientos suaves, ayudando a la fluidez de la lectura; hay que notar también que los encabalgamientos se hacen más breves a medida que avanza la caída. Frente a esto, encontramos que los dos versos finales de la primera estrofa y los dos últimos versos reproducidos tienen la pausa final de verso intensificada por la puntuación, lo que en cierto modo contradice al sentido, aunque es posible que con la declamación gane en énfasis.

Si se consideran solamente los adjetivos enumerados, hay un grupo asindético según el esquema 1 + 3, y caótico en cuanto al orden significativo.

El segundo grupo, formado por los tres adjetivos referidos a *movimiento,* no ofrece disociación; es asindético y sin orden. Todo el grupo está referido, también, a la gradería.

El sentido general supone un centro estático, Montemar, alrededor del cual gira la escalera con todos sus aditamentos. Más tarde, en la segunda estrofa, don Félix desciende pero la escalera continúa «envolviéndole», como arrebatado por el torbellino [4].

Por último habría que considerar el hipérbaton, tan violento, que quizá podría sugerir la confusión en que se halla el protagonista y, en general, el desorden de toda la realidad descrita.

Otro caso, menos complicado:

Y en un yermo y silencioso,
Melancólico arenal,

Sin luz, sin aire, sin cielo,
Perdido en la inmensidad

(vs. 310-3, IV, pág. 246.)

Los tres primeros adjetivos son paralelos a las tres notas negativas del verso tercero; el cuarto adjetivo, en el último verso, parece disociado por reunir las notas de las seis modificaciones precedentes.

Volvemos a encontrar la conjunción copulativa que marca el final del verso, no el de la enumeración, que, por contra, no lleva ninguna marca. De esta forma, *melancólico* se encuentra separado del grupo, añadido, como una apreciación subjetiva fruto de las dos notas objetivas anteriores; construcción paralela a la de los dos últimos versos.

Yermo y *silencioso,* aislados por la pausa final de verso y por la coma, prolongan su impresión con independencia del regente, lo que puede producir una cierta intensificación del sentido de los dos adjetivos e, incluso, parecer durante un cierto tiempo como independientes de cualquier otra realidad, válidos por sí mismos, esenciales.

Tenemos ahora un caso que no pertenece exactamente a este párrafo, pues representa una situación intermedia entre este y el primero:

Ellas solas y tristes moradoras
De aquella negra, funeral, guarida,
Cual soñada, fantástica quimera

(vs. 542-3, IV, pág. 257.)

Entre los tres grupos enumerados parece haber cierta correspondencia que, de cualquier modo, no queda muy clara.

El problema de incluir este ejemplo entre los adjetivos disociados se basa en la interpretación de *moradoras,* que si por una parte funciona como término primario respecto a *solas* y *tristes,* por otro está apositivamente unido a *Ellas.*

3. *Resumen*

En toda la enumeración de adjetivos encontramos las siguientes circunstancias:

Las agrupaciones asindéticas son más frecuentes que las contrarias, en relación de cinco a tres.

Lo más frecuente es que las enumeraciones estén compuestas por tres elementos, lo que ocurre en seis casos. Los demás casos posibles no aparecen más que en una ocasión cada uno.

Respecto al término regente, la anteposición es más frecuente que la ordenación contraria, en proporción de cinco a tres; resultado irrelevante, ya que reproduce la proporción general del grupo a lo largo de toda la obra, se trate o no de enumeraciones.

El orden es más frecuente que el caos; aquel aparece en seis casos, tres de los cuales presentan lazos más fuertes como pueden ser la simetría, paralelismo, etc. La ordenación caótica aparece en cuatro casos.

§ 3. Enumeración de grupos de Sustantivo + Adjetivo

Es uno de los grupos que aparecen con mayor frecuencia en diferentes manifestaciones. Tenemos, entre otros, estos ejemplos:

Y a tan continuo vértigo,
A tan funesto encanto,
A tan horrible canto,
A tan tremenda lid;

(vs. 926-9, IV, pág. 274.)

Todo en furiosa armonía,
Todo en frenético estruendo,

Todo en confuso trastorno,
Todo mezclado y diverso

(vs. 774-7, IV, pág. 267.)

Los dos casos compuestos de cuatro términos y con la misma ordenación Adjetivo + Sustantivo, salvo en el verso «todo mezclado y diverso».

También en los dos casos se da la repetición de una misma fórmula introductoria, la anáfora.

Según Spitzer, este tipo de repeticiones tiene su remoto origen en las letanías religiosas, que pasan hasta la poesía moderna a través de la poesía cortés. No creo que esta procedencia pueda ser aducida en estos casos ni en otros que veremos. No veo ninguna relación entre este tipo de poesía y el religioso. En el caso de Espronceda el uso de la anáfora podría venir de las enumeraciones de la poesía barroca española o de los románticos franceses, Víctor Hugo especialmente.

Como interpretación sincrónica de este recurso, señala Spitzer: «Se procura establecer, mediante una serie interminable de sinónimos, una especie de continuidad acústica que tiende a prolongar en el tiempo la expresión de una infinitud: infinitud de lo divino en un caso, infinitud de la Tontería o de la Hipocresía en el otro.» Y en otro lugar: «A propósito de este procedimiento de encuadrar multitud de fenómenos mediante la repetición de unas mismas palabras al principio y al fin del pasaje (...), este encuadramiento no siempre será lo normal en la enumeración moderna, que, siendo caótica, debe más bien permanecer «abierta», capaz de prolongarse hasta el infinito.» [5]

A pesar de que Spitzer no alude a Espronceda ni a ningún otro romántico español en su artículo, éste resulta útil por los posibles modelos que para los románticos españoles se pueden encontrar en él.

En general, es posible aplicar la interpretación que da Spitzer al texto que nos ocupa. Sin embargo, habría que aña-

dir el efecto de la anáfora, paralelo al de la rima, en cuanto a valores de tipo entonativo, fundamentales en nuestro autor.

En lo que se refiere al sentido, me parece muy importante el contraste que se produce entre el elemento constante y los que cambian; esto puede reforzar la impresión del desarrollo como proceso que tiene su origen en un mismo punto. Los elementos nuevos, pues, no son independientes, sino que responden a una causa común; es un amontonamiento de hechos o circunstancias que va creciendo y modificándose al mismo tiempo que modifican el receptáculo común, del que surgen o al que tienden. Son, en definitiva, manifestaciones de un mismo fenómeno.

Esta interpretación puede ser aplicada a la repetición y encadenamiento, como veremos en otros capítulos.

Otros casos de enumeración del grupo S + A son:

Cruzan tristes calles,
Plazas solitarias,
Arruinados muros

(vs. 251-3, IV, pág. 244.)

Donde hay que señalar la disposición simétrica del grupo Adjetivo + Sustantivo en los tres versos.

Como caso mucho más extenso tenemos el siguiente, formado por aposiciones nominales:

Música triste,
Lánguida y vaga,
Que a par lastima
Y el alma halaga;
Dulce armonía
Que inspira al pecho
Melancolía,
Como el murmullo
De algún recuerdo

De antiguo amor,
A un tiempo arrullo
Y amarga pena
Del corazón.

Mágico embeleso,
Cántico ideal,
Que en los aires vaga
Y en sonoras ráfagas
Aumentando va:
Sublime y oscuro
Rumor prodigioso,
Sordo acento lúgubre,
Eco sepulcral,
Músicas lejanas,
De enlutado parche
Redoble monótono,
Cercano huracán
Que apenas la copa
Del árbol menea
Y bramando está:
Olas alteradas
De la mar bravía,
En noche sombría
Los vientos en paz,
Y cuyo rugido
Se mezcla al gemido
Del muro que trémulo
Las siente llegar:
Pavoroso estrépito,
Infalible présago
De la tempestad.

(vs. 708/47, IV, págs. 264/5.)

Todo esto es un «Fúnebre/llanto/De amor,/Oyese/En tanto/En son/Flébil, blando,/Cual quejido/Dolorido/Que del

alma/Se arrancó; /Cual profundo/ ¡Ay! que exhala/Moribundo/Corazón.» (vs. 693-707, IV, págs. 263/4).

La serie de aposiciones y modificaciones atribuidas al llanto geminan a su vez, generando nuevas modificaciones.

La agrupación formada por unidades de dos adjetivos más sustantivo es poco frecuente:

Y en furioso, veloz remolino,
Y en aérea fantástica danza,
Que la mente del hombre no alcanza
En su rápido curso a seguir,

(vs. 878/81, IV, pág. 272.)

Y enlazadas las manos siniestras,
Con dudoso, espantado ademán
Contemplando, tendidas sus diestras
Con asombro al osado mortal,
Se acercaron despacio; y la seca
Calavera, mostrando temor,
Con inmóvil, irónica mueca
Inclinaron, formando en redor.

(vs. 802/9, IV, pág. 268.)

Que es otro caso más de determinantes amontonados.

A continuación presento unos grupos de enumeraciones en los que se introduce una modificación, no esencial, respecto a los casos anteriores. Ahora, además del grupo Sustantivo+Adjetivo, aparece otra determinación referida al sustantivo; es una oración adjetiva de relativo que suele encontrarse al final del grupo. Tenemos, entre otras:

Dulces caricias, lánguidos abrazos,
Placeres ¡ay! que duran un instante

(vs. 160/1, I, pág. 182.)

Donde la frase de relativo más el antecedente *placeres* resume la enumeración del verso anterior y la interpreta como placeres fugaces.

Gemido de amargo recuerdo pasado,
De pena presente, de incierto pesar,
Mortífero aliento, veneno exhalado
Del que encubre el alma ponzoñoso mar

(vs. 133/6, IV, pág. 238.)

Otra subclase de enumeraciones es la que reúne grupos del tipo SA+de+SA, o al revés:

[*Parecía*] *Eco lejano de armonioso canto:*
De amante pecho lánguido latido,
Sentimiento inefable de ternura
Suspiro fiel de amor correspondido,
El primer sí de la mujer aún pura.

(vs. 206/10, IV, pág. 241.)

Del cielo azul al tachonado manto,
Del sol radiante a la inmortal riqueza,
Al aire, al campo, a las fragantes flores,
Ella añade esplendor, vida y colores

(vs. 168/71, I, pág. 183.)

Ambos casos asindéticos y ordenados. En el segundo se produce una clara correspondencia muy elegante y cuidada.

Como mezcla de todos los procedimientos utilizados en los casos precedentes:

Bella y más pura que el azul del cielo,
Con dulces ojos lánguidos y hermosos,
Donde acaso el amor, brilló entre el velo
Del pudor que los cubre candorosos;
Tímida estrella que refleja al suelo

Rayos de luz brillantes y dudosos,
Angel puro de amor, que amor inspira,
Fue la inocente y desdichada Elvira.

(vs. 140/7, I, pág. 182.)

En conjunto, la disposición A+S se distribuye de la siguiente manera: Adj. + Sust., aparece en más de quince casos; la inversa, Sust.+Adj. lo hace en poco más de diez; Adj.+ +Adj.+Sust. en cinco casos. El resto de combinaciones no lo hace, si aparece, en más de una ocasión.

Como apéndice se pueden incluir dos casos en los que el grupo está formado por sustantivo y adjetivo posesivo, que se repite siempre en la misma forma:

Dónde fueron tus amores,
Tu ilusión y tu esperanza

(vs. 75/6, 55, pág. 191.)

Fueros le da su osadía,
Le disculpa su riqueza,
Su generosa nobleza,
Su hermosura varonil

(vs. 128/31, I, pág. 181.)

§ 4.—Enumeración de frases sin verbo apuestas a una frase con verbo

En este grupo se pueden distinguir las series de aposiciones nominales, por un lado, lo más frecuente, y por otro, las series de complementos circunstanciales y frases absolutas.

Del primer tipo, aposiciones, tenemos:

Todo en fin a media noche
Reposaba, y tumba era
De sus dormidos vivientes
La antigua ciudad que riega
El Tormes, fecundo río,
Nombrado de los poetas,
La famosa Salamanca,
Insigne en armas y letras,
Patria de ilustres varones,
Noble archivo de las ciencias.

(vs. 31/7, I, pág. 176.)

¡Y solo y llevando consigo en su pecho,
Compañero eterno su dolor cruel,
El mágico encanto del alma deshecho,
Su pena su amigo y su amante más fiel;
Miró sus suspiros .....

(vs. 145/9, IV, pág. 238.)

Donde los dos sustantivos en aposición van acompañados por sus complementos. Como en:

Elvira, amor del estudiante un día,
Tierna y feliz y de su amante ufana,

(vs. 148/9, I, pág. 182.)

Murió de amor la desdichada Elvira,
Cándida rosa que agostó el dolor,
Suave aroma que el viajero aspira
Y en sus alas el aura arrebató.

Vaso de bendición, ricos colores
Reflejó en su cristal la luz del día,

(vs. 164/9, II, pág. 196.)

A estos ejemplos habría que añadir algunos de los casos incluidos en agrupaciones anteriores, como la del llanto, por ejemplo.

Un caso en que los adjetivos van en construcción absoluta y donde la extensión del adjetivo es limitada por el sustantivo es éste:

Vedle, D. Félix es: espada en mano,
Sereno el rostro, firme el corazzón

(vs. 1 y 2, IV, pág. 231.)

En el presente grupo es posible advertir la característica común a todos los ejemplos, que es el estatismo de lo descrito y la actitud contemplativa frente a ello; es lógico dada la forma sintáctica empleada.

Es muy significativo el hecho de que la mayor parte de estos casos pertenecen a los cantos I y III; esto es, al planteamiento descriptivo de la historia.

§ 5. Enumeraciones nominales, recapitulación

En general todas las enumeraciones que hemos visto hasta el momento responden a un proceso analítico aplicado a la realidad. El resultado del análisis se agrupa en las fórmulas enumerativas; esto no supone, en absoluto, un segundo proceso, ahora de síntesis, ni de unificación unanimista. Responde a una visión de la realidad como desorden caótico, donde cada parte tiene valor por sí misma y con independencia de las otras (se exceptúan, naturalmente, las correspondencias, muy escasas).

Todo esto lleva consigo la detención reflexiva, el estatismo propio de las formas morfológicas utilizadas. Pero la enumeración nominal, ordenada o caótica, produce una progresión perceptiva respecto a la realidad descrita, que de esta manera se carga de *propiedades.*

En conjunto, el recurso tiende a producir un efecto de esencialidad en las cosas, basada precisamente en la multiplicación de sus componentes. La naturaleza de las cosas aparece como una misteriosa e inacabable caja de Pandora o como cuerno de la abundancia que espera la mano del poeta que sepa arrancarle sus secretos. Es el poeta, o lector después, quien agrupa la realidad múltiple en la lectura de esa realidad enumerada, agrupada. Lo que es presentado múltiple en estado natural se unifica gracias a la comprensión subjetiva: todo está referido al sujeto.

§ 6. Enumeraciones de verbos

1. *Enumeración de verbos dependientes de un mismo sujeto*: No es frecuente, sólo cuenta con cuatro casos:

> ..... *las espesas nieblas*
> *Ya disipa y se anima y va creciendo*
> *Con apagada luz, ya en las tinieblas*
> *Su argentino blancor va apareciendo.*
>
> *Ya leve punto de luciente plata,*
> .....
> *El horizonte lóbrego dilata*
> *Y allá en la sombra en lontananza brilla.*
>
> (vs. 30/6, IV, pág. 232/3.)

Donde se mezclan acciones verbales expresadas por medio de formas personales con otras no personales que forman parte de perífrasis progresivas con el verbo auxiliar *ir* en forma personal.

> *Y cuando duda si duerme*
> *Si tal vez sueña o está*

Loco, si es tanto prodigio,
Tanto delirio verdad;

(vs. 330/3, IV, pág. 247.)

El ejemplo que reproduzco a continuación está reforzado por la repetición de la misma fórmula al principio de unos versos y al final del último. Como simetría ha sido incluido en el capítulo correspondiente:

Más cada vez precipita
Su vértigo sin ceder;
Más cada vez se atropella,
Más cada vez se arrebata,
Y en círculos se desata
Violentos más cada vez

(vs. 912/7, IV, pág. 273.)

Y una calle y otra cruzan,
Y más allá y más allá:
Ni tiene término el viaje,
Ni nunca dejan de andar
Y atraviesan, pasan, vuelven
Cien calles quedando atrás,

(vs. 270/5, IV, pág. 244.)

En estos casos, como es lógico, se produce una multiplicidad de acciones según una gradación que va hacia mayor intensidad y violencia.

En la descripción directa de las acciones de un personaje, Espronceda mantiene un tono sencillo, hasta cierto punto por lo menos:

Tal vez se sienta, tal vez
Azorada se levanta:
El jardín recorre ansiosa,
Tal vez a escuchar se para

(vs. 53/6, II, pág. 190.)

Este grupo, como otros que veremos, presenta una serie de verbos acompañados de predicados, con lo que se llega a una forma más compleja que la simple enumeración de acciones verbales, como las que venimos viendo.

2. *Enumeración de oraciones*

Frente al grupo anterior en el que los verbos se referían a un mismo sujeto, en éste los sujetos son diferentes. En esto consiste la diferencia más importante entre los dos grupos; este hecho influye también en la extensión y en el tipo de enumeraciones que aparecen ahora.

Es, con gran difrencia, el tipo más numeroso de enumeración. Entre otros muchos casos, tenemos:

La vi, me amó, creció el juego, [6]
Se murió, no es culpa mía;

(vs. 118/9, III, pág. 226.)

Caso de mayor simplicidad y economía, como corresponde a la personalidad de Montemar, a su despreocupación. Cuando el que habla es el autor, la enumeración adopta formas más complicadas.

Este caso, que también se caracteriza por la simplicidad, pertenece también al personaje, no al autor:

¡Vive Dios! dice entre sí,
O Satanás se chancea,
O no debo estar en mí,
O el Málaga que bebí,
En mi cabeza aún humea

(vs. 342/6, IV, pág. 247.)

La detención que supone el análisis de las diferentes posibilidades, enunciadas completamente, es un rasgo más que

caracteriza la tranquilidad de ánimo y la despreocupación de D. Félix.

La descripción directa de acciones la encontramos en el caso que doy a continuación. No es una enumeración propiamente dicha, pues hay gran distancia entre unas oraciones y otras. En realidad, se trata de acciones diferentes con otras oraciones dependientes de ellas y con series de modificaciones a cualquiera de los elementos de la frase, a la manera de racimos; esto es lo que separa unas oraciones de otras. La enumeración, pues, se produce sobre todo como impresión general.

En una de las más largas; en ella la descripción directa abre y cierra el grupo:

Y una calle y otra cruzan,
Y más allá y más allá:
Ni tiene término el viaje,
Ni nunca dejan de andar,
Y atraviesan, pasan, vuelven,
Cien calles quedando atrás,
Y paso tras paso siguen,
Y siempre adelante van;
Y a confundirse ya empieza
Y a perderse Montemar,
Que ni sabe do camina,
Ni acierta ya donde está:
Y otras calles, otras plazas
Recorre y otra ciudad,
Y ve fantásticas torres
De su eterno pedestal
Arrancarse, y sus macizas
Negras masas caminar,
Apoyándose en sus ángulos,
Que en la tierra desigual
Perezoso tranco fijan;
.....
En derredor cien espectros

Danzan en torpe compás:
Y las veletas sus frentes
Bajan ante él al pasar,
Los espectros le saludan,
Y en cien lenguas de metal,
Oye en su nombre los ecos
De las campanas sonar,
.....
Tal vez piensa que camina,
Sin poder parar jamás,
.....
Entretanto que su guía
Delante de él sin hablar,
Sigue misteriosa, y sigue
Con paso rápido, y ya
Se remonta ante sus ojos
.....
Y cuando duda si duerme,
.....
Otra vez en Salamanca
Súbito vuélvese a hallar,
Distingue los edificios,
Reconoce donde está,
Y en su delirante vértigo
Al vino vuelve a culpar,
Y jura, y siguen andando
Ella delante y él detrás.

(vs. 270-341, IV, págs. 244-247.)

La impresión que produce es una multiplicidad inmensa de manifestaciones muy variadas. El misterio se encuentra poblado y superpoblado de fenómenos, de actividad, de movimiento. Todo esto produce una impresión confusa en la que se amontonan las acciones sin orden y concierto. Ese desorden y ese desconcierto es lo que precisamente quiere mostrar Espronceda.

En conjunto, no cabe duda de que es una enumeración. Además es un tipo de visión característica de la manera de exponer de Espronceda en *El estudiante de Salamanca.*

Otros casos no tan complicados, pero igualmente característicos, son éstos:

Era la hora en que acaso
Temerosas voces suenan
Informes, en que se escuchan
Tácitas pisadas huecas,
Y pavorosas fantasmas
Entre las densas tinieblas
Vagan, y ahullan los perros
Amedrentados al verlas;
En que tal vez las campanas
.....
Dan misteriosos sonidos

(vs. 7/17, I, pág. 175.)

No cabe duda de que donde Espronceda se extiende a gusto es en la descripción del misterio.

A la multiplicidad de manifestaciones que señalaba la enumeración de nombres (sustantivos y adjetivos), hay que añadir que la misma realidad es múltiple:

Las piedras con las piedras se golpearon,
Bajo sus pies la tierra retembló,
Las aves de la noche se juntaron,
Y sus alas sobre él crujir sintió.

(vs. 477/50, IV, pág. 254.)

La enumeración, como vemos en estos casos, le sirve al autor para dar sentido unitario a una serie de manifestaciones inconexas; con esto produce al lector la impresión de que unos hechos heterogéneos (presentados como tales, pues la subordinación oracional es rarísima) tienen su razón de

ser, como conjunto, en una misma causa: sumarse a las acciones de los personajes y caracterizarlas individualmente. Sirve también para la creación de un ambiente, no como fondo de la acción, sino como parte integrante de la acción misma. La realidad descrita toma partido, actúa en la misma dirección en que lo hace la obra.

Lo mismo que con la naturaleza ocurre con la descripción de los personajes, no de sus acciones; estas descripciones pasan de considerarlos como objetos a considerarlos como sujetos, y en ambos casos se mantiene este tipo de juicio, aunque más en el segundo tipo.

Como objetos tenemos:

Sed de sangre su espíritu secó,
Emponzoñó su alma la amargura,
La venganza irritó su corazón.

(vs. 10/2, III, pág. 219.)

Referido ahora a Elvira:

Reflejó en su cristal la luz del día,
Mas la tierra empañó sus resplandores
Y el hombre lo rompió con mano impía

(vs. 169/71, II, pág. 196.)

Como sujetos de las acciones tenemos los casos siguientes. Referido a Elvira:

Todo lo juzga verdadero y santo
Presta a todo virtud, presta belleza

(vs. 166/7, I, pág. 183.)

Ahora la descripción se realiza sobre Montemar, lo que alarga el espacio dedicado a la enumeración:

Ni el porvenir temió nunca,
Ni recuerda en lo pasado
La mujer que ha abandonado
Ni el dinero que perdió.
Ni vio el fantasma entre sueños
Del que mató en desafío,
Ni turbó jamás su brío
Recelosa previsión
Etcétera.

(vs. 112/9, I, pág. 180/1.)

Y cuando actúa:

Y pronto recobrada su osadía,
Y a terminar resuelto su aventura,
Al cielo y al infierno desafía
Con firme pecho y decisión segura:
A la blanca visión su planta guía,
Y a descubrirse el rostro la conjura,
Y a sus pies Montemar tomando asiento
Así la habló con animoso acento:

(vs. 665/72, IV, pág. 262.)

Donde la rapidez con que la acción sigue al pensamiento y la rapidez con que aquélla se ejecuta está expresada, además de por el procedimiento enumerativo, mediante la repetición de *Y* al principio de cuatro versos, dos a dos. Lo que también se da en este caso:

Y alzó los suyos impaciente al cielo,
Y rechinó los dientes y maldijo,
Y en él creciendo el infernal anhelo
Con voz de enojo blasfemando dijo:

(vs. 489/92, IV, pág. 254.)

Y, por último, un caso muy teatral:

Diciendo así, soltó una carcajada,
Y las espaldas con desdén volvió:
Se hizo el bigote, requirió la espada,
Y a la devota dama se acercó.

(vs. 454/7, IV, pág. 253.)

3. *Enumeración de formas no personales del verbo*

No es grupo muy numeroso.

Como enumeración de infinitivos dependientes de un verbo único:

Quien haya sentido quererse del pecho
Saltar a pedazos roto el corazón,
Crecer su delirio, crecer su despecho,
Al cuello cien nudos echarle el dolor;

(vs. 181/4, IV, pág. 240.)

..... *y a un tiempo*
Escucha chocarse cráneos,
Ya descarnados y secos,
Temblar en torno la tierra,
Bramar combatidos vientos,
Rugir las airadas olas,
Estallar el ronco trueno,
Exhalar tristes quejidos
Y prorrumpir en lamentos

(vs. 765/72, IV, pág. 260.)

Donde vemos que la mayor parte de los infinitivos ocupan la situación de máximo relieve en el verso.

En este caso se podría considerar también la enumeración de fórmulas complejas, compuestas de Infinitivo + Adjetivo + Sustantivo, que se da en casi todos los casos.

Un caso de gerundios enumerados, dependientes todos de un mismo verbo principal (*siente*), lo encontramos en:

Y de escalón en escalón cayendo,
Blasfema y jura con lenguaje inmundo,
Y su furioso vértigo creciendo,
Y despeñado rápido al profundo,
Los silbos ya del huracán oyendo,
Y ante él pasando en confusión el mundo,
Ya oyendo gritos, voces y palmadas,
Ya aplausos y brutales carcajadas;
.....
[*Y*] *Viendo debajo de él,* .....

(vs. 633/40 y 644, IV, pág. 261.)

Donde lo pertinente parece que es la acción verbal expresada por los gerundios (y por el participio *despeñado*), ya que en cada unidad enumerativa los términos no verbales cambian de categoría.

El uso del gerundio serviría en el presente caso para expresar la duración de los hechos y su simultaneidad.

Una enumeración de acciones, compuesta de todas las formas que hemos visto es:

Y algazara y gritería,
Crujir de afilados huesos,
Rechinamiento de dientes,
Y retemblar los cimientos,
Y en pavoroso estallido
Las losas del pavimento
Separando sus junturas
Irse poco a poco abriendo

(vs. 756, IV, pág. 266.)

Se encuentran sustantivos, infinitivos, gerundios, sustantivos, adjetivos, Sust. + de + Sust., en distintas proporciones.

Para acabar, un caso compuesto por términos terciarios:

Y en pie y delante de él y el ojo atento,
Con iracundo rostro le examina

(vs. 15-6, III, pág. 219.)

§ 7. Conclusiones

En el conjunto de las enumeraciones encontramos los siguientes datos:

Las enumeraciones formadas por tres términos son las más frecuentes; aparecen en el 56,6 por 100 de los casos. Las que se componen de cuatro elementos llegan al 21,6 por 100, a lo que habría que añadir un 3,3 de la disposición dos más dos. De cinco no encuentro más que el 6,6 por 100. Y, por último, las enumeraciones que agrupan más de cinco términos suponen el 11,6 por 100.

Las agrupaciones asindéticas son más frecuentes que las polisindéticas, la relación que se establece entre ellas es del 65 por 100 al 35 por 100. Frente a esto, hay que tener en cuenta que la enumeración «normal» supone el 34,3 por 100 del total. Lo que quiere decir que las enumeraciones expresivas llegan al 65,7 por 100; son, pues, mayoritarias.

Parece como si a una mayor complejidad de las enumeraciones correspondiera también un aumento del asíndeton. Señalo esto como una tendencia, no como regla. Frente a esto parece que las enumeraciones polisindéticas aumentan cuando son oraciones lo que se agrupan.

Las enumeraciones ordenadas son más frecuentes que cualesquiera otras; suponen el 46 por 100, a lo que habría

que añadir la ordenación no evidente que cuenta con el 12 por 100. En el 12 por 100 aparece también la ordenación caótica. La ordenación indiferente se da el 21 por 100. La correspondencia, esto es, el grado máximo de orden, aparece en algo más del 7 por 100.

Clasificación sintáctica

Enumeración de sujetos. Cuando los términos enumerados son nombres sustantivos es mucho más frecuente que su función sintáctica sea la de sujeto que la de complemento; la proporción se establece en 4/1.

Cuando se trata de adjetivos se da la situación inversa; el sustantivo calificado, en oficio de sujeto, aparece en muy pocas ocasiones, siendo mayoritaria la función de complemento verbal, según la proporción de 1 a 3.

En general, se puede afirmar que si consideramos a los sustantivos como términos simples frente al resto, que serían términos complejos, se da el hecho de que los términos simples aparecen en las enumeraciones como sujetos, mientras los complejos lo hacen como predicados, complementos, etc.

Es posible advertir también que a una mayor complejidad del término enumerado corresponde una función más accesoria, es decir, término primario frente a secundario y éste frente a terciario.

Hay más de ocho enumeraciones anafóricas, en diferentes grados. Es un rasgo que define por sí solo una enumeración, ya que introduce proposiciones o morfemas equivalentes en alguna medida.

Todas las enumeraciones suponen más de 400 versos, de los que 350 aproximadamente aparecen en el canto cuarto, que tiene 1.012 versos, la proporción es el 35 por 100 de dicho canto es enumeración.

Como he señalado ya, la enumeración más frecuente es la verbal, como oraciones que siempre, salvo un caso, son coordinadas.

[1] Según la terminología de Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora*; claro que en el poeta del Siglo de Oro la creación es más compleja y elegante. Y el artículo «La correlación en los sonetos de Góngora», *Univ. de Utrecht,* La Haya, 1966; págs. 13-35.

[2] «Son numerosos los adjetivos que han llegado a constituir sustantivos mas o menos estables a través de un proceso de especialización semántica y, en general, de simplificación sintáctica. Así nacen multitud de sustantivos de origen adjetivo o participial. La mayoría de ellos son palabras que designan cosas determinadas o concretas: *no mentemos esas cosas del profundo, cordera*», Salvador Fernández Ramírez, en su *Gramática,* párrafo 68, págs. 101/2.

[3] Según Alarcos, el participio equivale a un adjetivo. Ver «Sobre la estructura del verbo español», en *BBMP,* año XXV, 1949, núm. 1; páginas 50-83, especialmente hasta la pág. 60.

[4] El torbellino y la espiral lo estudia Casalduero en sus dos libros sobre Espronceda, *Espronceda* y *El diablo mundo.*

[5] Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna,* publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945. Las citas en pág. 33, nota 2 y pág. 35, nota 2.

[6] En la edición de Madrid, 1840, da *juego,* pero ya en la de 1884, también de Madrid, da *fuego.* En mi opinión, la versión primitiva sería la exacta, si tenemos en cuenta que es Montemar quien habla, y lo hace en plan cínico.

SIMETRIAS

Entiendo por simetría la equivalencia —directa o inversa— del término o términos gramaticales que componen dos o más unidades melódicas contiguas y de igual número de sílabas.

En la definición he omitido deliberadamente toda referencia semántica, pues creo que el sentido no es pertinente en este caso; la simetría puede producirse con independencia, ya que su base son elementos cuantitativos y gramaticales.

De la definición de simetría se pueden obtener, «a priori», algunos de los caracteres y funciones de dicha disposición. Supone, en primer lugar, una repetición, la insistencia en un elemento común —el número de sílabas— apoyado o en contraste con otros formantes; en cualquier caso, representa la creación de una base común para dos construcciones, diferentes o no. En segundo lugar, tenemos que la disposición de los términos gramaticales, cualquiera que sea su orden, presentan una relación, directa o inversa, previa a cualquier realización concreta. Ambos aspectos del problema llevan a la conclusión de que se trata de un recurso retórico, artístico, en el sentido de que no es imprescindible para la lengua, esto es, posible y necesario en toda cir-

cunstancia; así, pues, se trata de una disposición consciente e intencionada, un lujo.

En otro plano, encontramos que se trata de un recurso expresivo y no tanto de comunicación conceptual, ya que, desde la definición, he señalado la irrelevancia del aspecto semántico de la lengua para que se produzca la simetría. También es un recurso contrario a la claridad, contrario a la economía.

En conjunto, la simetría, funciona como un medio de intensificación que incide en varios planos: en primer lugar, en el aspecto métrico, en el que introduce otra medida en el interior del verso. En el plano rítmico, al introducir, al lado de la rima, otra repetición según normas, y en el plano semántico al resaltar, como la rima, la identidad o el contraste significativo.

En cualquier caso, lo que me parece más importante es que la simetría es una *organización* en el discurso, un principio de orden que puede reflejar o no la realidad. El hecho de que en el discurso se dé la simetría es independiente de que ese tipo de relación exista efectivamente en lo descrito o comunicado, que de cualquier forma es presentado al lector como si el mundo o el pensamiento respondieran a esas leyes.

Parece claro que para obtener conclusiones válidas del uso de la simetría por parte de Espronceda en *El estudiante de Salamanca* es necesario partir del análisis de dicha ordenación en la obra. A la realización de dicho análisis es a lo que voy a atender en las páginas siguientes.

Con el fin de dividir el análisis en unidades manejables y por razones objetivas, basadas en el carácter de unidad entonativa que son el verso y la simetría, he creído conveniente estudiar por separado las simetrías según se desarrollen en uno, dos, etc., versos.

I. Simetrías en un verso

Es la extensión más frecuente de la simetría, como era de esperar. Cuenta con más de setenta casos.

1) La simetría refleja, que adopta la disposición AB/BA, aparece en quince casos, entre los que se encuentran: «Miradas audaces de altivo desdeño» (v. 860, IV, pág. 271), «Desengaño fatal ¡Triste verdad!» (v. 827, IV, pág. 269), «Mortífero aliento, veneno exhalado» (v. 135, IV, página 238), «Con firme pecho y decisión segura» (v. 668, IV, pág. 262), «Y ni sombra encontró ni encontró nada» (v. 487, IV, pág. 254), etc.

2) Mucho más frecuente es la simetría acumulativa, que se ordena según el esquema AB/AB. Este tipo 2 aparece en 30 casos: «Imagen fiel de la ilusión dichosa» (v. 613, IV, pág. 260), «Fábrica frágil de materia impura» (v. 557, IV, pág. 257), «El paso firme, el ánimo altanero» (v. 8 de la escena III, Canto IV, pág. 218), «Firme intención y temerario brío» (v. 59, IV, pág. 234), «Dulces caricias, lánguidos abrazos» (v. 160, I, pág. 182), «Sereno el cielo, calma la mañana» (v. 993, IV, pág. 277), «Cual dulce esperanza, cual vana ilusión» (v. 83, I, pág. 178), «Encubre el cielo y amontona el viento» (v. 135, II, pág. 195).

3) La simetría que agrupa dos elementos gramaticales iguales es muy poco frecuente. Es el tipo más sencillo, que se ordena de la manera siguiente: A/A. Cuenta sólo con cuatro casos, que son: «Deshojadas y marchitas» (v. 77, II, pág. 191), «Lánguida y vaga» (v. 709, IV, pág. 264), «El desprecio y el afán» (v. 6, III, pág. 203), «Sublime y oscuro» (v. 726, IV, pág. 265).

El mismo tipo de simetría, pero compuesta ahora por tres elementos, se da en dos casos nada más: «Pavorosa, monótona, informe» (v. 890, IV, pág. 272), «Sombras, fantasmas, visiones» (v. 347, IV, pág. 247).

Del mismo tipo también, pero en este caso agrupando cuatro elementos (A/A/A/A), encuentro un solo caso claro y otro dudoso; son, respectivamente: «Llantos y aves, quejas y gemidos» (v. 641, IV, pág. 261), en el que se forman dos parejas, y el dudoso: «Las luces, la hora, la noche profunda» (v. 392, IV, pág. 250).

4) La simetría compuesta de tres miembros, según la única disposición posible, esto es, A/B/A, aparece en cuatro ocasiones, que son las siguientes: «Pura virgen solitaria» (v. 10, II, pág. 187), «Blanca silfa solitaria» (v. 34, II, pág. 189), «Triste amante abandonada» (v. 70, II, página 190), «Sordo acento lúgubre» (v. 728, IV, pág. 265).

En todos los casos se da la fórmula más obvia, la que agrupa ADJETIVO + Sustantivo + ADJETIVO.

Los cinco casos que voy a dar ahora se encuentran en los linderos de lo que puede ser considerado como simetría plena; presentan anormalidades de tipo cuantitativo o de equivalencia gramatical, pero no me parecen tan graves como para no incluirlos aquí, aunque con las reservas que he señalado. Por otra parte, se trata, en algunos de los casos, de términos gramaticales equivalentes en cuanto a sus funciones o formas distintas de una misma parte de la oración. Además están todas estas simetrías reforzadas por el sentido que, si no fundamental, puede favorecer el efecto general. Se trata de los casos siguientes: «Sigue misteriosa, y sigue» (v. 320, IV, pág. 246), «Son ilusiones que fueron» (v. 61, II, pág. 190), «Sentada, en medio de la estancia, sola» (v. 656, IV, pág. 261); dos casos de gradación y llegada al clímax son: «Y en pie y delante de él y el ojo atento» (v. 15, Esc. III, Canto III, pág. 219), «Ya disipa y se anima y va creciendo» (v. 30, IV, pág. 232).

Una vez vistos los diferentes tipos de ordenación general de los elementos que componen las simetrías en el interior del verso, voy a pasar a otro tipo de análisis.

Atenderé ahora a la forma interna de dichas simetrías según la disposición concreta de los distintos casos. Empiezo por atender al aspecto melódico para pasar después a tratar los problemas métricos cuantitativos, y, en último lugar, ocuparme del contenido semántico de las partes que forman las simetrías. Al mismo tiempo trataré de ver la influencia, si la hay, de unos aspectos sobre otros para dar una visión de conjunto.

Puesto que la simetría se compone de sumas de unidades diferentes, creo que lo primero es ver la forma en que se relacionan esas partes.

Lo más frecuente es que el paso de un hemistiquio a otro (o de uno de los miembros a otro, cuando se trata de estructuras trimembres, tetramembres, etc.) esté señalado mediante una pausa, indicada por una coma; esto ocurre en más de 25 casos.

La conjunción copulativa *Y* aparece en 17 casos. La preposición *de* aparece en nueve casos. Y la falta de cualquier tipo de división o unión se da en siete casos.

Parece que para la aparición de unas u otras posibilidades no influye que la simetría sea refleja o acumulada; sí influye la fórmula *llana,* esto es A/A, que lleva la conjunción copulativa en los cuatro casos en que aparece; también influye la disposición A/A/A, que se sirve de la coma entre sus componentes. Aunque son muy pocos casos para enunciar una regla, parece que estas correspondencias son lógicas si se tiene en cuenta que se trata de repeticiones de adjetivos o sustantivos que van enumerados.

Del resto de los casos se infiere que la forma preferida por Espronceda es la separación neutra —la coma—, que, por una parte, señala el eje de simetría y deja, al mismo tiempo, un espacio en «blanco» que subraya el valor melódico de ambas partes. Además es una relación neutra que hace descansar el tono y el sentido en el valor de la simetría. Por último, la pausa supone una detención, una mayor lentitud en el discurso que es conveniente para la reflexión indicada ya por la figura. En cualquier caso es la

posibilidad más retórica en cuanto a la forma y la más neutra en lo que se refiere al sentido.

El empleo de la conjunción copulativa *Y* parece corresponder a la acumulación del contenido semántico y a una mayor rapidez que la coma; esto parece responder también a un aumento de la intensidad de lo significado en la «coda» de la simetría.

La escasez del uso de preposiciones coincide e ilustra la falta de relación de dependencia entre las partes: la articulación, la regencia de un término sobre otro, supone una mayor complicación y menor libertad en el plano semántico y, sobre todo, puede hacer más difícil la igualdad de los términos al establecer una relación de dependencia.

La ausencia de cualquier signo puede presentar todas las posibilidades al depender su entonación y ritmo del contenido semántico. Cabría acumular este caso al de la pausa señalada por la coma, aunque éste sería siempre menos claro, fluctuante.

En los casos en que la simetría se produce en versos imparisílabos sólo se puede dar la igualdad silábica cuando los nexos son *Y* o *de* y ocupan la posición central, a no ser que los agrupemos en el segundo hemistiquio. En cualquier caso, la diferencia de una o dos sílabas entre los hemistiquios es aceptable para la ortodoxia de la simetría. Teniendo esto en cuenta he considerado simetrías agrupaciones desiguales, siempre que la diferencia no haya sobrepasado unos límites prudenciales.

La relación cuantitativa entre los hemistiquios es desigual en la mayor parte de los casos. Lo más frecuente es que el segundo miembro de la simetría tenga mayor número de sílabas que el primero; lo que ocurre en treinta casos. La igualdad aparece veinticinco veces, con lo que la diferencia no resulta especialmente significativa. La tercera posibilidad, la disposición en la cual el primer miembro tiene mayor número de sílabas que el segundo, se da en quince casos [1].

La distribución cuantitativa de los hemistiquios no parece influir en absoluto en el tipo de relación que se establece

entre ellos, sea conjunción, coma, etc., ni a la inversa tampoco.

Respecto al contenido semántico de las simetrías, el análisis arroja estos resultados: el caso que aparece en mayor número de agrupaciones simétricas es que en los dos términos el sentido vaya en una misma dirección, esto es, repita, continúe, añada o acumule el segundo hemistiquio el sentido del primero. En contra, la oposición de sentidos es mucho menos frecuente; la relación que se establece entre las dos posibilidades es de tres a uno, respectivamente.

La disposición refleja (AB/BA) parece favorecer la significación que va en el mismo sentido; en este tipo de simetría la proporción que se establece entre el sentido semejante y el opuesto es de siete a uno. Por el contrario, la disposición acumulativa (AB/AB) parece favorecer, relativamente, los significados contrapuestos, ya que en este caso la proporción es de dos a uno solamente.

Parece ser que, independientemente de la disposición de los términos en la simetría, influye en el sentido la relación cuantitativa que se establece entre los hemistiquios. Hay una tendencia según la cual la oposición semántica es favorecida por la igualdad o el mayor número de sílabas en el primer miembro de la simetría [2]; en el mismo sentido funciona la aparición de la coma entre los dos términos.

Frente a esto tenemos el hecho de que si el segundo hemistiquio tiene más sílabas que el otro, la insistencia en el mismo sentido se encuentra favorecida. El eje de simetría no parece ejercer ninguna influencia en este tipo de relación semántica.

No creo que el tipo de afinidades entre los distintos tipos o planos en que he dividido el análisis resulte sorprendente. Pero voy a exponer el problema con detalle.

En primer lugar hay que atender a la disposición de los elementos que forman cada uno de los términos. En princi-

pio parece lógico que la simetría refleje la contraposición semántica, y no al contrario como ocurre aquí. Esto no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta la afición que tiene Espronceda, en lo que llevo tratado hasta ahora al menos, por las contraposiciones de tipo expresivo y, especialmente, inesperadas.

Por otro lado, parece que la insistencia inmediata en un mismo tipo o esquema de hemistiquio es, como es lógico, más apta para completar o insistir, dando una visión amplia, en el mismo sentido; lo contrario ocurre con la otra disposición posible. Sin embargo, este último es un problema que debería ser matizado y completado cuidadosamente con datos que no poseo; quede, pues, sólo como indicación de una tendencia que dejo en el plano de la pura hipótesis.

La relación entre sentido y número de sílabas parece más clara. La explicación de este hecho podría estar basada en la forma melódica de la frase afirmativa en español [3].

En el mismo sentido habría que interpretar el que la pausa marcada por la coma favorezca la contraposición semántica.

Otro aspecto interesante de la disposición simétrica es el que plantea la anáfora.

En más de veinte ocasiones encuentro la misma palabra repetida en los dos miembros de la simetría. Algunos ejemplos de anáfora son: «Crecer su delirio, crecer su despecho» (v. 183, IV, pág. 240); «Y ni sombra encontró ni encontró nada» (v. 487, IV, pág. 254); «Sigue misteriosa y sigue» (v. 320, IV, pág. 246); «Sigue adelante, y síguela atrevido» (v. 518, IV, pág. 256).

He agrupado en los ejemplos que acabo de citar algunos de los muchos casos en que la palabra repetida es un verbo. La razón de reservar un grupo solamente para la anáfora verbal es que ésta constituye el cincuenta por ciento del total.

Otros casos, no verbales, son: «Cual dulce esperanza, cual vana ilusión» (v. 83, I, pág. 178); «Mas cual su sorpresa, su asombro cual fuera» (v. 512, IV, pág. 251); «Las muertas

horas a las muertas horas/Siguen...» (v. 537, IV, pág. 577); «Esa noche y esa luna,» (v. 65, II, pág. 190).

En el sesenta por ciento de los casos en que los miembros de la simetría están relacionados el contenido semántico sigue la misma dirección; sólo en el 30 % expresa ideas o situaciones contrapuestas, del tipo de: «Viendo debajo de él, sobre él enhiestos» (v. 644, IV, pág. 261); «Con sandia pena, con alegres gestos» (v. 246, IV, pág. 261).

La situación de las palabras repetidas es la siguiente, expresada en tantos por ciento:

Al principio de cada uno de los miembros	40 %
Al principio del primero y final del último ...	25 %
Al final del primero y principio del último ...	20 %
En otras posiciones	25 %

No parece que las distintas formas en que aparece este tipo de simetría influya en el contenido semántico, conceptual, de sus miembros. Lo que sí supone es la renuncia a la posibilidad expresiva de contraste entre la forma y el sentido.

Una vez vistas las diferentes relaciones que se establecen en *El estudiante de Salamanca* entre la forma de las simetrías y el sentido, es posible arriesgar alguna interpretación de tipo general.

No parece que el sentido, ni un deteminado sentido, influya de manera decisiva en la elección de la forma simétrica. En cualquier caso creo posible afirmar que la simetría corresponde al discurso normal de la obra; lo que, enunciado de otra manera, quiere decir que la aparición de la simetría no lleva consigo la aparición de unos contenidos significativos determinados; lo que ocurre es que continúa el tono de «fondo» del poema en general y no una variación o especialización en la descripción de fenómenos o estados especiales.

Lo anterior supone una especialización en otro sentido: la descripción directa —no presentación— de lo que ocurre

cuando dicha descripción viene entreverada con comentarios a lo que ocurre y, en ocasiones, con exclamaciones subjetivas por parte del narrador, que proyecta sus sentimientos.

En este sentido se puede interpretar la simetría como un recurso mucho más retórico que expresivo: responde más a una forma de ordenar el discurso que a necesidades comunicativas conceptuales o expresivas, sirve más para crear un tono que para establecer una comunicación de tipo lógico.

De lo anterior se pueden exceptuar las simetrías con repetición verbal; en éstas hay prácticamente siempre una intensificación expresiva.

II. Simetrías en dos versos

En este segundo tipo de simetría me parece necesario introducir nuevos métodos de análisis y cambiar la dirección de éste hacia otros aspectos, ya que el objeto de estudio ha variado respecto a la simetría en un verso.

En primer lugar ya no es necesario comparar el número de sílabas de cada uno de los miembros de la simetría. Tampoco es imprescindible ahora analizar el tipo de unión o separación, el eje de simetría, dado que necesariamente se dará en todos los casos la pausa final de verso, por lo menos, y con esto el problema se hace más sencillo.

Frente a esas simplificaciones aparecen una mayor complejidad en el conjunto de los componentes restantes de la simetría: la disposición de los elementos simétricos y el contenido significativo.

La simetría en un verso quedaba encerrada en los límites del verso, lo que quiere decir que forma parte de una unidad superior y previa. Por esto mismo el espacio de que disponía para desarrollar sus términos era, materialmente, muy reducido, ya que no podía pasar de catorce sílabas, de hecho prácticamente todos los casos se desarrollaban en once. Estos condicionantes subordinaban la simetría en un verso a determi-

nantes materiales (pertenecía a una unidad melódica, corto espacio) e influían en los demás aspectos: semántico, sintáctico, etc., permitiendo variaciones muy limitadas.

Frente a esto cada uno de los componentes de la simetría en dos versos goza, al menos en principio, de independencia melódica repecto al otro y de más espacio para desarrollar un pensamiento o bien una unidad sintáctica completa. La relación entre orden de elementos morfológicos y contenidos significativos es mucho más amplia.

En un análisis puramente formal la simetría presenta en este caso una relación mucho más débil entre los miembros que la componen, pues además de la distinta unidad melódica a la que pertenece cada uno, se encuentran separados por la pausa final de verso. Fónicamente la percepción es mucho más débil que en el caso anterior, pues ahora se encuentra subsumida en la del verso. Al mismo tiempo el mayor número de unidades morfológicas que entran en juego, la mayor distancia entre ellas, la complejidad de relaciones que pueden establecerse dentro de cada miembro hace que el efecto de la repetición de disposiciones sea menos claro que en las anteriores.

Naturalmente, todo lo anteriormente señalado son meras posibilidades; éstas pueden ser aprovechadas por el autor o no, pero en cualquier caso son posibilidades que aparecen ahora, en este tipo concreto de simetría, y que no era posible encontrar dentro de las constantes formales del tipo precedente.

Que Espronceda aproveche o no los recursos de que dispone es algo que debe ser visto en el análisis concreto del texto y que, tanto si los aprovecha como si no, dichos recursos, al ser posibles, ponen de manifiesto en la realización concreta unas preferencias, positivas o negativas, dignas de ser tenidas en cuenta y valoradas.

La simetría en dos versos aparece en más de sesenta casos, poco menos que la simetría en un verso, que se daba en setenta casos.

La disposición simétrica más simple, la que agrupa sustantivos y adjetivos, aparece también aquí en proporción alta, pero ya no es el grupo mayoritario; este cambio puede ser interpretado como indicio de una mayor complicación en el conjunto de estas simetrías, como veremos.

La simetría que agrupa sustantivos y adjetivos aparece en quince ocasiones. Dentro de este grupo la ordenación más frecuente es la que el segundo miembro repite la ordenación del primero; la relación entre la simetría acumulativa y la refleja es de 2 a 1, respectivamente.

Algunos de los casos de simetría AB/AB son:

Y del gótico castillo
Las altísimas almenas

(vs. 27/8, I, pág. 176).

Del cielo azul al tachonado manto,
Del sol radiante a la inmortal riqueza

(vs. 168/9, I, pág. 183).

La razón fría! la verdad amarga!
El pien pasado y el dolor presente...!

(vs. 184/5, II, pág. 197).

Irreligioso y valiente,
Altanero y reñidor:

(vs. 102/3, I, pág. 179).

Y otras muchas. Entre las simetrías reflejas, del tipo AB/BA, hay:

De pena presente, de incierto pesar,
Mortífero aliento venenoso exhalado

(vs. 134/5, IV, pág. 238).

De enlutado parche
Redoble monótono

(vs. 731/2, IV, pág. 265).

Más frecuente que la nominal es la simetría en la que aparecen dos o más oraciones. Hay más de treinta casos. En este grupo la ordenación acumulativa llega al 50 %. En el plano semántico encontramos que es uno de los poquísimos casos en que las significaciones contrapuestas son mayoritarias; la proporción entre éstas y las que van en la misma dirección es de 7 a 4, respectivamente. Es muy posible que este hecho guarde alguna relación con el elevado número de simetrías anafóricas, bien por repetición de la misma palabra (semantema), bien por la repetición de una fórmula compleja; la proporción entre estas dos posibilidades es de 12 a 9.

Es, pues, el grupo que presenta mayor semejanza formal entre los hemistiquios, en contraste con la contraposición significativa.

Algunos de los casos que forman este grupo:

Que a veces alumbra la imagen sagrada
Y a veces se esconde la sombra a aumentar

(vs. 86/7, I, pág. 179).

Y ora en grupos delante se parecen,
Ora en la sombra allá se desvanecen

(vs. 551/2, IV, pág. 257).

Siquier de parte de Dios,
Siquier de parte del diablo,

(vs. 678/9, IV, pág. 263).

Que apenas medroso lastima el oído
Pero que punzante rasga el corazón

(vs. 131, IV, pág. 232).

Un caso particular es la que se produce dejando un verso, que no forma parte de ella, entre los dos hemistiquios. No encuentro más que un caso:

Y a visto la luna brillar en el cielo
Serena y en calma mientra él lloró,
Y ha visto los hombres pasar en el suelo

(vs. 153/5, IV, pág. 239).

Todos estos casos de simetría contrapuesta en cuanto al contenido semántico me parecen, como conjunto, los más expresivos.

Frente a éstas, las simetrías acumulativas tienen mucha menos fuerza dramática y, en la mayor parte de los casos, no tienen otra función que repetir o, incluso, el segundo hemistiquio reduce la información aportada por el primero; es lo que ocurre con el ejemplo inicial de los que cito a continuación, en el que *mecen* comunica más información que *mueven,* pues aquél indica un tipo especial de movimiento:

Mecen el blanco azahar,
Mueven la aromosa acacia,

(vs. 23/4, II, pág. 188).

Fueros le da su osadía
Le disculpa su riqueza

(vs. 128/9, I, pág. 181).

Que ya le hincha en popa la brisa serena
Que ya la confunde la espuma del mar

(vs. 95, IV, pág. 236).

Siempre en lances y en amores
Siempre en báquicas orgías

(vs. 120/1, I, pág. 180).

La simetría de sentido contrapuesto parece funcionar con el mismo movimiento de vaivén que otros recursos, especialmente la alternancia de tiempos verbales. El planteamiento de la simetría como oposición guarda relación estrecha con la oposición, en el plano general, que se da a lo largo de toda la obra.

Por otra parte y considerada en sí misma, la oposición semántica de frases supone que la acción expresada por uno de los verbos es la contraria que la del otro, esto es, hay dos acciones de sentido contrario. Como era de esperar esta fórmula aparece en momentos de dramatismo: según un efecto de resalte, la base común que crea la simetría hace más evidente la diferencia de sentido. Parece especializarse este subgrupo en situaciones en las que se describe un observador en oposición a lo observado o cuando, en general, se plantea una oposición directa, y más amplia, que sufre o provoca una persona. Una idea del objetivo dramático que persigue esta simetría lo puede dar el hecho de que no sólo se produce en descripciones sino también en casos en que los personajes hablan directamente.

Frente a lo que acabo de señalar, la simetría acumulativa responde a un fin de intensificación estática o, en ocasiones, lírica. Es un recurso paralelo al de la adjetivación, sobre todo al de la acumulación adjetiva. Ahora el elemento común de la simetría sirve para resaltar el avance que se produce con el paso de un miembro a otro, pues se trata, en la mayor parte de los casos, de una ampliación del campo nocional, referida a las circunstancias. Es por esto por lo que la base significativa no reside, en estos casos, en el verbo, como acción, sino en el cambio de sujeto o de complemento, etc., como dato descriptivo; esto sirve para hacer más compleja la realidad al añadir objetos o cualidades nuevas o complementarias.

Dicha interpretación podría justificar la redundancia (ver la nota 11 al capítulo dedicado al adjetivo) ya señalada en el caso de *mecen* y *mueven* o la que supone *disculpa* respecto a *da fueros,* y también el que aparezcan dos frases sin verbo,

que está implícito, pues se supone que es el mismo para ambas (se trata del ejemplo «Siempre en lances...»).

Preferir a la construcción nominal —sustantiva o adjetiva— la verbal e incluir aquellos datos en esta forma supone el deseo de presentar la información no como algo dado, desde un principio, sino como algo que, dentro del estatismo, va apareciendo ante los ojos del lector, como algo que *crece* con progresión de conquista, recurso más expresivo que la mera posesión receptiva. De manera bien visible encontramos el uso concreto del procedimiento cuando Espronceda, en lugar de utilizar la descripción nominal *osado, rico*, prefiere la que más arriba he reproducido.

Por último, y basándome en los argumentos ya presentados, la simetría acumulativa repetitiva presenta un carácter retórico y formal que, probablemente, constituye su justificación más profunda y válida.

El otro grupo de simetría verbal está formado por aquellos casos en que el segundo miembro reproduce a la inversa el orden en que aparecen los elementos que constituyen el primer hemistiquio. Puede ocurrir en este grupo que el segundo hemistiquio presente una simetría refleja perfecta o bien que se produzca una alteración más o menos amplia de dicho orden.

Del primer tipo tenemos los siguientes casos:

Y escapa en rueda quimérica
Y negro punto parece

(vs. 918/9, IV, pág. 273)

Por perder desesperados,
Avarientos por ganar

(vs. 7/8, III, pág. 203)

que es una de las escasísimas ocasiones en las que se produce la contraposición semántica.

El corazón arrancaros
Y patearos la lengua

(vs. 65/6, Esc., III, III, pág. 223)

Quien haya sufrido tan bárbaro duelo,
Quien noches enteras contó sin dormir

(vs. 172/3, IV, pág. 240)

En este tipo de simetría desaparece la contraposición semántica al mismo tiempo que desaparece la anáfora, pues mientras no llega ahora al 30 %, aquélla presenta una proporción de 9 a 2. Parece como si la oposición formal le fuera suficiente a Espronceda. Aparece este tipo en las descripciones retóricas o en los discursos directos de tono enfático, como en el caso siguiente, donde el que habla es el hermano de Elvira:

Y es tan cierta mi intención
Tan resuelta está mi alma

(vs. 87/8, Esc., II, III, pág. 224)

Cuando desaparece la perfección formal de la simetría y aumenta el trastrueque de elementos, el contenido semántico se hace mucho más apasionado y emotivo. En estos casos no se trata de simetrías completas si no que hay un elemento que rompe el equilibrio, bien por estar añadido, bien por ocupar un lugar diferente del que debiera. Son del tipo de los siguientes:

Canción que el alma desgarrada deja,
Lamento ¡ay! que llaga el corazón

(vs. 150/1, II, pág. 195).

Triplica su espanto la noche sombría,
Sus hórridos gritos redobla Aquilón

(vs. 374/5, IV, pág. 249).

Que uno D. Diego de Pastrana era,
Y el otro ¡Dios santo! y el otro era él!...

(vs. 414/5, IV, pág. 251).

El mismo; su imagen, su misma figura,
Su mismo semblante, que él mismo era fin:

(vs. 416/7, IV, pág. 251).

Mas pronto su antiguo valor recobraron
Pronto su fiereza volvió al corazón

(vs. 422/3, IV, pág. 251).

El desequilibrio formal que he señalado antes está utilizado con el fin de expresar la intensidad de la acción desarrollada o su violencia.

En conjunto, se trata del desequilibrio del relator-espectador que se proyectan sobre lo descrito. No se trata solamente de que la realidad esté desequilibrada, que lo está efectivamente como veremos, sino también de que posee una fuerza de tal intensidad frente a la cual Espronceda se ve obligado a tomar parte en los hechos mediante una valoración subjetiva de tipo afectivo.

En los casos anteriores el autor presentaba los hechos directamente, sin que su intervención fuera explícita para el lector; frente a esto, aquí encontramos por primera y única vez la presencia de exclamaciones. Estas son, en todos los casos en los que aparecen, uno de los términos no simétricos, creadores del desequilibrio; al mismo tiempo y por estas razones, la exclamación resulta individualizada y, en consecuencia, potenciada, provista de una influencia especialmente intensa y significativa. Hay advertir que las exclamaciones, como

gritos de dolor, asombro, miedo, etc., no provienen de la boca de los personajes situados en una circunstancia intensa, sino que son pronunciados por el autor como surgiendo directamente de su sensibilidad al «conocer» el estado o situación de sus criaturas; por otra parte tenemos que las exclamaciones son incluidas en el texto sin ningún término que sirva de orientación, de manera directa.

En consecuencia con lo anterior, el desahogo afectivo que es la exclamación supone un paralelismo entre las experiencias del personaje y las del autor-observador, lo que se traduce en el grito de *éste*; puede ocurrir también que sean exclusivas de Espronceda, que suple así el papel teóricamente asignado a aquél haciendo más intenso su sufrimiento, pues sólo por el hecho de conocer las situaciones se produce ya el dolor, incluso en el individuo que se encuentra «fuera», por simpatía.

Tenemos, en definitiva, que este tipo de simetría presenta una faceta subjetiva por la cual se introduce el juicio y el sentimiento del autor-espectador en el ánimo del que lee, espectador también, en lo que coinciden uno y otro, y esto introduciendo el desequilibrio en el texto, en la forma en que la acción es presentada como si formara parte del objeto, no de su creador.

Consideradas en sí mismas, objetivamente, tenemos que las simetrías no presentan ningún caso de contraposición semántica. En todos los casos se trata de sentidos acumulados, que mejor podrían ser llamados sentidos amontonados. Encontramos también que con frecuencia se interrumpen las simetrías al producirse dentro de un hemistiquio simetrías secundarias; al mismo tiempo abundan las palabras repetidas, no sólo en los dos miembros de la simetría (esto se da en todos los casos, *redobla* y *triplica* son equivalentes en cuanto al sentido e idénticos en cuanto a la forma), sino también en el interior de cada hemistiquio.

Los datos que acabo de señalar pueden ser interpretados

en varios sentidos diferentes, pero que se complementan. La simetría puede servir para subrayar el sentido de lo expresado y también puede ser utilizada con la intención de aumentar la intensidad, pero, sobre todo, puede ser empleada para acelerar la velocidad con que se producen determinados cambios: la repetición de disposiciones y de palabras logra, hasta cierto punto al menos, que se identifiquen los componentes de la simetría para formar una sola unidad compleja, sobre ella queda libre y aislado un término que indica el cambio por contraste con la identidad del resto.

Otros tipos de simetría, ya analizados, estaban al servicio de intenciones dramáticas, o de movimientos de avance como ocurre en el caso presente; esto se daba en la simetría repetitiva de sentidos contrapuestos y en la de sentidos acumulados. Pero ambas combinaciones suponían la existencia de un equilibrio de fuerzas, aunque fueran de sentido contrario, en un caso; en otro, un desarrollo homogéneo en el que no se producía movimiento, sino una «ampliación del campo nocional». Frente a esas dos posibilidades, lo que caracteriza la simetría que ahora me ocupa es el desequilibrio, precisamente. El desequilibrio crea un desnivel que provoca el movimiento en una determinada dirección, sin que haya oposición; hay una fuerza que prevalece, que «avanza», en intensidad más que en extensión o en velocidad. Por esta razón la simetría interna, cuando se produce, se encuentra indefectiblemente en el segundo hemistiquio —o en los dos—; lo mismo ocurre con los recursos subjetivos de resalte, como la exclamación o la conclusión agrupadora (caso de «que él mismo era *en fin*», por ejemplo). Parece como si la fuerza, que es la misma en los dos hemistiquios, creciera de tal manera que acabara produciendo la ruptura del equilibrio simétrico por medio de un elemento de ruptura que se localiza, con preferencia casi exclusiva, en el segundo verso.

Todo esto justifica la aparición de este tipo de simetría en los momentos conclusivos y no en los descriptivos; en la solución o iniciación de un conflicto y no en su desarrollo o en su planteamiento.

La simetría, en estos casos, suele ser unívoca y la influencia de la identidad formal se resuelve en un mismo objeto, sistema especialmente adecuado para la expresión de situaciones o estados anímicos de tipo personal.

En definitiva, tenemos que tanto las conclusiones del primer análisis como las de este último coinciden en atribuir a este recurso un efecto en el que predomina la expresividad subjetiva —según el triángulo autor/personaje/lector— con base en el desequilibrio formal de la simetría, apoyado por otros recursos no exclusivos de este tipo de simetrías.

4. Un tipo diferente, pero cercano al que acabo de presentar está constituido por la simetría imperfecta, en la que solamente se da una coincidencia parcial de sus formantes. Lo específico en este grupo no es la aparición de un elemento que rompa la igualdad del resto simétrico, sino, por el contrario, la presencia en ambos hemistiquios de partes semejantes o equivalentes. En este grupo se trata más que de coincidencia formal, de equivalencia semántica.

Ofrece preferencia por la acumulación semántica, en la que el segundo hemistiquio viene a completar o reforzar el primero; es, pues, un tipo de paralelismo de contenidos significativos apoyado en algunas coincidencias formales.

Es tipo poco frecuente y, como en la mayor parte de los casos anteriores, se utiliza sobre todo para descripciones directas de temas melancólicos o, en general, suaves.

Con este tipo de simetrías entramos en la descomposición de este recurso, que a partir de este momento no presentará más que restos de lo que efectivamente puede ser llamado de esta manera. Las incluyo en este capítulo porque responden al mismo fin que aquéllas y por aproximación formal.

De este tipo tenemos, entre otros casos, los siguientes:

Cuando en hondo sueño yace muerto el mundo
Cuando todo anuncia que habrá de morir

(vs. 394/5, IV, pág. 250.)

Lágrimas interrumpen su lamento,
Inclina sobre el pecho su semblante

(vs. 60/1, II, pág. 195.)

Ora, vedla, mira al cielo,
Ora suspira y se para

(vs. 45/6, II, pág. 189.)

Es su paso incierto y tardo
Inquietas son sus miradas

(vs. 41/2, II, pág. 189.)

Que a par lástima
Y el alma halaga

(vs. 710/11, IV, pág. 264.)

Cuando sus labios con sus labios sella;
cuando su voz escucha embebecida

(vs. 176/7, I, pág. 183.)

Como se habrá podido observar todos los ejemplos citados tienen el mismo tono melancólico y triste, un poco cursi, apropiado para aquellas ocasiones en las que Espronceda habla de Elvira o de temas con ella relacionados. En general, cubre el sentido de acabamiento, de lenta decadencia.

5. Muy cerca de este último grupo se encuentra otro en el que queda también un resto de simetría. Me refiero a los versos encadenados, en los cuales la primera palabra del

segundo repite la última, o una de las últimas, del primero.

A lo largo del capítulo venimos encontrando muchos de este tipo; ahora me voy a ocupar de aquellos casos que no han aparecido todavía y en los que se da el encadenamiento, pero no la simetría.

Tenemos:

Fue la inocente y desdichada Elvira.
Elvira, amor del estudiante un día,

(vs. 147/8, I, pág. 182.)

¡Ay! Quien ha contado las horas que fueron
Horas otro tiempo que abrevió el placer

(vs. 161/2, IV, pág. 239.)

La vida es la vida: cuando ella se acaba,
Acaba con ella también el placer

(vs. 239, IV, pág. 243.)

Entona melancólica canción,
Canción que el alma desgarrada deja

(vs. 149/50, II, pág. 195.)

En la repetición de palabras, o palabra, que se da en los hemistiquios se pueden observar las disposiciones siguientes: En doce casos las palabras repetidas se encuentran situadas al principio de cada uno de los versos; a estos doce casos habría que añadir otros cuatro, que además de la repetición señalada, tienen otra, y cuatro más con repetición también en el centro de los hemistiquios. A todos estos hay que añadir los cuatro casos que he reproducido un poco más arriba con la denominación de encadenamientos.

El resto, hasta 25 casos, se distribuyen en diferentes formas, que ofrecen en común la colocación de una de las pa-

labras repetidas al comienzo de uno de los hemistiquios; dentro de esto, es mucho más frecuente que la palabra repetida esté situada al principio del segundo hemistiquio que al inicio del primero. La relación entre una y otra posibilidad es de cinco a uno.

En lo que respecta a la disposición encadenada de los versos, es posible señalar que se trata de un recurso retórico, utilizado para proporcionar mayor énfasis a la expresión y, quizá, para reproducir un estado de ánimo especialmente sensible y susceptible ante las emociones; parece que necesita reanudar cada poco el ritmo melódico, empezar uno nuevo, pues los períodos largos no van bien con la emoción que aquí se trata de expresar; sí va bien el ritmo entrecortado o jadeante. Puede servir también para resaltar la importancia de la palabra repetida, tomada como eje de dos desarrollos diferentes.

Por lo demás, y en mi opinión, no es un recurso que tenga demasiada importancia.

6. Tenemos, por último, algunos casos en los que no se produce simetría propiamente dicha, pero sí la relación siguiente: el primer verso contiene duplicidad, pero no es bimembre, y el segundo es bimembre. Esta situación se produce cuando a N elementos del primer verso corresponden N en el segundo, siempre que entre éstos y aquéllos haya equivalencia, del tipo que sea, o también una relación de dependencia más o menos estrecha.

Prácticamente en todos los casos se trata de ampliaciones de sentido o de puntualizaciones.

Tenemos:

Fueron sus ojos a los ojos de ella
Astros de gloria, manantial de vida

(vs. 174/5, I, pág. 183.)

Que me valen tu calma y tu terneza
Tranquila noche, solitaria luna,

(vs. 152/3, II, pág. 195.)

Mas sin que el miedo ni el dolor que inspira,
Su planta audaz, ni su impiedad atajen,

(vs. 66/7, IV, pág. 234.)

Pensamiento sin fórmula y sin nombre
Que hace rezar y blasfemar al hombre
(vs. 615/6, IV, pág. 260.)

Hay *correspondencia* en este caso:

Y a su silencio y calma sucedían
El bullicio y rumor de los talleres

(vs. 999/1000, IV, pág. 277.)

III. Simetrías en tres versos

Es un tipo muy raro, no encuentro más que los cuatro casos que reproduzco:

Que su arrogancia sus vicios,
Caballeresca apostura,
Agilidad y bravura
Ninguno alcanza a igualar

(vs. 132/5, IV, pág. 238.)

Cruzan tristes calles,
Plazas solitarias,
Arruinados muros

(vs. 251/3, IV, pág. 244.)

Ambos casos ofrecen la repetición de grupos de Sustantivo + Adjetivo. El primero como eje de simetría, mientras los miembros extremos tienen Sustantivo + Sustantivo; el segundo ejemplo en los tres versos, pero el del centro en orden inverso al de los extremos, con lo que se señala el eje de simetría.

Ellas solas y tristes moradoras
De aquella negra, funeral guarida,
Cual soñada fantástica quimera

(vs. 542/4, IV, pág. 257.)

Caso en el que los tres miembros presentan la misma disposición, formada por Adjetivo + Adjetivo + Sustantivo, y cada uno de ellos posee un elemento inicial distinto: *Ellas, Aquéllas* y *Cual.* El verso del centro presenta, a su vez, una simetría melódica marcada por la coma, como eje del total.

Es el susurro del viento,
Es el murmullo del agua,
No es su voz, no es el sonido
[*Melancólico del arpa*]

(vs. 57/60, II, pág. 190.)

Simetría un tanto especial en la que el tercer verso funciona como contrapunto de los dos anteriores, según la disposición o fórmula de relación. No es un caso de simetría perfecta, pues ésta solamente alcanza los dos primeros versos, pero sí forma una unidad entre los tres versos, especialmente en lo que respecta al contenido significativo; no tanto en lo que se refiere a la forma.

Por último, un caso de encadenamiento diseminado:

Del hondo del pecho profundo gemido,//
Gemido de amargo recuerdo pasado,//
Gemido de muerte lanzó y silenciosa

(vs. 129, 131 y 137, IV, págs. 237/8.)

IV. Simetrías en cuatro versos

Es una agrupación más frecuente que la anterior, cuenta con ocho casos, que son:

1 *Y a tan continuo vértigo,*
A tan funesto encanto,
A tan horrible canto,
A tan tremenda lid;

(vs. 926/9, IV, pág. 274.)

2 *Siempre el insulto en los ojos,*
En los labios la ironía,
Nada teme y todo fía
De su espada y su valor

(vs. 104/7, I, pág. 180.)

3 *Tal vez se sienta, tal vez*
Azorada se levanta:
El jardín recorre ansiosa,
Tal vez a escuchar se para.

(vs. 53/6, II, pág. 190.)

4 *¡Ay! del que descubre por fin la mentira!*
¡Ay! del que la triste realidad palpó!
Del que el esqueleto de este mundo mira
Y sus falsas galas loco le arrancó!!

(vs. 169/72, IV, pág. 239.)

5 *¡Ay! de aquel que vive en lo pasado!*
¡Ay! del que su alma nutre en su pesar!
Las horas que huyeron llamará angustiado,
Las horas que huyeron jamás tornarán!!...

(vs. 173/6, IV, pág. 240.)

6 *Para mí los amores acabaron,*
Todo en el mundo para mí acabó,
Los lazos que a la tierra me ligaron
El cielo para siempre desató

(vs. 211/4, IV, pág. 242.)

7 *Miró sus suspiros llevarlos el viento,*
Sus lágrimas tristes perderse en el mar,
Sin nadie que acuda ni entienda su acento,
Insensible el cielo y el mundo a su mal!!...

(vs. 149/52, IV, pág. 238.)

8 *Al más temerario corazón de acero*
Recelo inspirara, pusiera pavor;
Al más maldiciente feroz zandolero
El rezo a los labios trajera el temor

(vs. 92/5, I, pág. 179.)

Salvo en el caso primero, en el que todos los versos disponen sus elementos siguiendo un mismo orden, los otros siete presentan la simetría por parejas, según el esquema 2+2.

En los casos 1, 3, 4, 5 y 8, hay repeticiones de palabras o de fórmulas al principio de los versos, lugar de relieve máximo; de entre ellos, el primero repite en los cuatro versos la misma fórmula inicial, los restantes dejan algún verso libre o los agrupan dos a dos.

El caso sexto es el único que ofrece la repetición en las últimas palabras de dos versos, situación que es también relevante, pero menos que la inicial.

Solamente el séptimo caso queda libre de repeticiones.

Otro rasgo característico de este tipo de simetrías es que la pausa final de verso se encuentra reforzada, casi en todos

los casos, por un signo de puntuación. Este hecho es paralelo al sintáctico y semántico, ya que las unidades, de unos y otros tipos, se ciñen a los límites del verso, salvo en algún caso aislado. Continuando en esta misma dirección, se puede notar que al final del verso segundo nunca falta el signo de puntuación y que casi siempre es en este verso donde la pausa es más intensa, lo que produce una separación más fuerte. El sentido se distribuye de manera paralela a la melodía: los dos versos iniciales suelen plantear la situación, paralela o equivalente verso a verso, mientras los dos últimos dan la consecuencia de aquéllos o su justificación.

En seis de los ocho casos se da la acumulación semántica. Cuando esto no es así, como en los casos 5 y 6, la contraposición se limita a los dos últimos versos, frente a los dos iniciales que siguen acumulando sus sentidos.

En conjunto, y resumiendo lo ya apuntado, se trata de grupos que presentan una clara disposición de avance intensivo, en todos los órdenes. Los versos parecen ordenarse con el fin de situar los momentos de máxima tensión emotiva o significativa en los pares y, especialmente, en el cuarto y último —mediante los signos de admiración, por ejemplo—, en el que se detiene y acumula el sentido de los tres anteriores. Incluso se podría llegar a afirmar que la última palabra del cuarto verso resume todo el planteamiento y desarrollo anterior.

Toda la disposición y orden de las simetrías —pausas, entonación, repetición de palabras según reglas, sentido, etcétera— parece apuntar en una misma dirección: crear un tono elevado de creciente intensidad, apto para la declamación, enfático. La misma complicación de una simetría que ocupa cuatro versos parece estar al servicio de la misma finalidad.

Ordenar cuatro versos, o más, de manera que formen una simetría, supone una reflexión cuidada y estricta que no se produce espontáneamente. Es, pues, un recurso claramente consciente y un tanto artificioso que supone en el autor un esfuerzo por ordenar la realidad según reglas impuestas desde fuera, previas y subjetivas. Como consecuencia se da un desequilibrio fuerte entre realidad y forma, una deformación de aquélla obligada a plegarse a ésta. Por todo esto, a pesar y en contraste con la organización del relato como presentación directa, la realidad, el objeto de la narración que se comunica mediante la forma simétrica, muestra de manera evidente la presencia del narrador, de su construcción artificial que informa y condiciona aquélla con rigidez.

La realidad así cuadriculada resulta muy poco libre, en definitiva.

Todavía menos coherentes resultan las simetrías más amplias, como vamos a ver.

V. Simetrías en N versos

Hay cinco casos en los que se producen disposiciones simétricas a lo largo de más de cuatro versos. Se distribuyen de la manera siguiente: dos casos presentan la simetría en cinco versos; uno, en seis; uno, en ocho, y otro caso de diez versos.

De cinco versos son los dos casos siguientes:

Eco lejano de armonioso canto:
De amante pecho lánguido latido.
Sentimiento inefable de ternura,
Suspiro fiel de amor correspondido,
El primer sí de la mujer aún pura

(vs. 206/10, IV, pág. 241.)

Enumeración de grupos de Sustantivo + Adjetivo + De + + Sustantivo, o viceversa; de sentido acumulado.

En campos de soledad
Y en yermo y silencioso,
Melancólico arenal,
Sin luz, sin aire sin cielo
Perdido en la inmensidad

(vs. 309/13, IV, pág. 246.)

Primer verso y último se corresponden en cuanto al sentido. Asimismo hay correspondencia entre los tres primeros versos y los tres miembros del cuarto, que, a su vez, presenta una simetría interna.

Frente al caso anterior, éste no es una simetría perfecta, sino que posee una semejanza y una correspondencia que se hace y se deshace sobre sí misma; con esto se consigue una construcción más ligera y elegante que el pesado amontonamiento del caso precedente. Los dos grupos son muy retóricos, pero el segundo es, en mi opinión, más poético. En ninguno de los dos se intenta reflejar una realidad objetiva, pero, mientras el primero resulta lento y pesado, el segundo logra crear un paisaje suprarreal expresivo y convincente, adecuado al contexto general.

El caso de simetría en seis versos es:

Más cada vez precipita
Su vértigo sin ceder;
Más cada vez se arrebata,
Y en círculos se desata
Violentos más cada vez.

(vs. 912/7, IV, pág. 373.)

El principio del verso inicial, repetido al final del sexto, crea unos límites entre los que se desarrollan los seis versos.

Esta fórmula se repite también en los versos centrales, contribuyendo a que la simetría se haga más evidente. La colocación de los verbos en los mismos lugares puede ayudar a producir la sensación de rapidez, sobre todo por la progresión intensiva de significado. En sentido contrario, tenemos la inversión en el orden de la última creación cuyo hipérbaton, además de la alteración del orden anterior, produce el efecto de que el movimiento se hace más lento. Es la servidumbre que impone la forma.

Espronceda comunica al lector, de manera lógica, un movimiento acelerado, pero las repeticiones de que se sirve, las pausas marcadas de los finales de verso y, en general, la misma simetría van en el sentido contrario; los dos versos últimos expresan un movimiento que, en cualquier caso, se desvanece, se hace «etéreo»; todo lo contrario de lo que parece intentar el autor que, según yo interpreto, es un movimiento violento.

De ocho versos:

Qué me valen tu calma y tu terneza
Tranquila noche, solitaria luna,
Si no calmáis del hado la crudeza,
Ni me dais esperanza de fortuna!
Qué me valen la gracia y la belleza,
Y amar como jamás amó ninguna,
Si la pasión que el alma me devora
La desconoce aquel que me enamora

(vs. 152/9, II, pág. 195.)

Estos ocho versos se disponen a base de correspondencias bimembres: *calma* y *terneza* corresponden a *tranquila noche* y *solitaria luna,* que, a su vez, se encuentran relacionadas con los versos tercero y cuarto; de esta manera se crea una especie de ampliación en forma de abanico, cada vez más amplia y compleja.

En los versos primero y quinto coinciden en su comienzo las frases exclamativas; ambos ofrecen dos sustantivos, lo que unido al resto, crea entre ellos una simetría perfecta. El verso quinto hace corresponder a sus dos sustantivos, como antes el primero, a otros dos del verso siguiente, ahora *amar* y *amó,* que, a su vez, enlazan con los dos últimos versos, como conclusión condicionante; lo mismo que sus versos correspondientes en la primera parte. Por otro lado, el verso segundo y el par formado por tercero y cuarto son simétricos.

Los dos versos finales ofrecen un vaivén de sentido que parece rematar toda la construcción anterior.

Son ocho versos de arquitectura muy equilibrada. Naturalmente no tienen nada de realistas, pero no es esto lo que ahora parece interesarle a Espronceda. Más bien intenta lograr un monólogo lírico, elegante y, sobre todo, elocuente; elocuencia de tipo declamatorio. Y esto, no cabe duda, se consigue plenamente.

El caso de diez versos es el siguiente:

Temblar en torno la tierra,
Bramar combatidos vientos,
Rugir las airadas olas,
Estallar el ronco trueno,
Exhalar tristes quejidos
Y prorrumpir en lamentos:
Todo en furiosa armonía,
Todo en frenético estruendo,
Todo en confuso trastorno,
Todo mezclado y diverso.

(vs. 768/777, IV, pág. 266/7.)

Donde volvemos a encontrar la anáfora retórica, figura que viene desde el barroco.

En comparación con las simetrías y correspondencias que

estudia Dámaso Alonso en Góngora y otros, las de Espronceda son laxas, imprecisas la mayor parte de las veces.

[1] Comparar con la agrupación *Sustantivo+Adjetivo* y *Adjetivo+ +Sustantivo,* según los resultados generales obtenidos en el capítulo dedicado a la «Adjetivación».

[2] Esto podría ser enunciado a la viceversa, seguramente sería cierto en la mayor parte de los casos, pero no en todos. No puede, pues, enunciarse de esta otra manera de forma absoluta.

[3] Ver T. Navarro Tomás: *Manual de entonación española.*

OPOSICIONES

I. Oposición de contrarios

Es el tipo más frecuente de oposición; aparece en más de 40 casos. Algunos ejemplos característicos pueden ser: «Sombra de luz y de tinieblas» (v. 8, I, pág. 178); «El bien pasado y el dolor presente...!» (v. 185, II, pág. 197); «Gracias a Dios o al diablo» (v. 58, IV, pág. 234); «Que ni finge valor ni muestra miedo» (v. 22, IV, pág. 232); «Todo queda, y desparece» (v. 306, IV, pág. 246); «En el suelo y los techos repetido» (v. 579, IV, pág. 258); «Entre el alba y la noche confundidas» (v. 608, IV, pág. 259); «Que hace rezar y blasfemar al hombre» (v. 616, IV, pág. 260); «Viendo debajo de él, sobre él enhiestos,» (v. 644, IV, pág. 261).

Menos concentrados:

Las mismas son que miraran
Indiferentes tu dicha,
Cual ora ven tu desgracia.

(vs. 66/8, II, pág. 190.)

Los lazos que a la tierra me ligaron
El cielo para siempre desató

(vs. 213/4, IV, pág. 242.)

¡Temblad no se truequen deleites livianos
En penas eternas! —Basta de sermón

(vs. 233/4, IV, pág. 243.)

Y ha visto la luna brillar en el cielo
Serena y en calma mientras él lloró,
Y ha visto los hombres pasar en el suelo
Y nadie a sus quejas los ojos volvió!

(vs. 155/8, IV, pág. 239.)

De todos estos ejemplos es posible deducir una cierta semejanza entre los diversos planteamientos de las oposiciones y los de las ordenaciones simétricas (ver capítulo correspondiente). Lo que diferencia a unos de otros es el papel esencial que juega el aspecto semántico y concretamente, como es lógico, la contraposición de sentidos. Cuando esa contraposición aparece en la simetría se da como mera circunstancia. En las oposiciones, por el contrario, cuando se da la simetría, sirve de refuerzo, como un medio más, para hacer resaltar la oposición esencial, la semántica.

Intentaré ahora esbozar una clasificación de las oposiciones desde diversos puntos de vista.

Lo más frecuente en las oposiciones de contrarios es que los términos contrapuestos sean solamente dos, uno frente a otro. Es lo que ocurre en más de 25 ocasiones.

La oposición que enfrenta cuatro términos, dos a dos, es minoritaria y sólo la encuentro en diez casos:

Jamás vencido el ánimo
Su cuerpo ya rendido

(vs. 934-5, IV, pág. 274.)

Y a su silencio y calma sucedían
El bullicio y rumor de los talleres

(vs. 999-1.000, IV, pág. 277.)

Donde se oponen las parejas entre sí de esta forma: Animo/cuerpo; Jamás vencido/rendido, y en el otro: Silencio/rumor; Calma/bullicio.

De 45 casos examinados, el total, las oposiciones se distribuyen de la manera siguiente según la relación que se establece entre los términos opuestos: 25 casos en los que entre los elementos enfrentados no hay ninguna marca que los relacione. Hay 15 casos unidos por la conjunción copulativa *Y*, dos por la conjunción *O* y tres por una coma. Son los siguientes tipos: «Insensible el cielo y el mundo a su mal...» (v. 152, IV, pág. 238), «Al cielo y al infierno desafía» (v. 667, IV, pág. 262), «Y sombras y luces» (v. 946, IV, 274), «Ya brilla o la esconden las densas tinieblas» (v. 82, I, pág. 178), «Cual dulce esperanza, cual vana ilusión» (v. 83, I, pág. 178).

La colocación de los términos opuestos que se relacionan entre sí es como sigue:

El grupo más numeroso es el que ordena los términos en contigüidad, cuenta con 20 casos, del tipo de: «Vierte a la tierra el sol con su hermosura» (v. 995, IV, pág. 277).

En posiciones equivalentes encuentro diez casos, como:

Si quier de parte de Dios,
Si quier de parte del diablo

(vs. 678-9, IV, pág. 263.)

Ocupando posiciones cruzadas no hay más que cinco casos, tipo:

De negras sombras y de la luz teñidas,
Entre el alba y la noche confundidas

(vs. 607-8, IV, pág. 259.)

Para que se dé este caso es necesario, naturalmente, que haya dos parejas contrapuestas. En algunas ocasiones es también posible, como ocurre en éste, considerar que la ordenación es simétrica: AB/BA; creo que la denominación no es en este caso demasiado importante.

Que los términos en oposición ocupen a su vez posiciones opuestas es bastante raro; no he visto más que tres casos, como:

Su forma gallarda dibuja en las sombras
El blanco ropaje que ondeante se ve

(vs. 89-90, IV, pág. 235.)

Respecto a la categoría gramatical de los términos opuestos he obtenido la siguiente clasificación: El sustantivo, sin determinación o calificación adjetiva, compone el grupo más numeroso con más de 20 casos. La oposición de grupos Sustantivo + Adjetivo llega a los siete casos. En seis ocasiones aparece el enfrentamiento de verbos. En una sola ocasión se da la oposición de preposiciones.

Son casos del tipo de:

Y al abrirse a sus pies *la sepultura,*
Volvió a su mente *la razón perdida*

(vs. 182-3, II, pág. 197.)

Mezcla en palabras impías
Un *chiste* a una *maldición*

(vs. 122-3, I, pág. 180.)

Y espíritus mira
Que vienen *y* van

(vs. 948-9, IV, pág. 274.)

Viendo debajo *de él,* sobre *él enhiestos*

(v. 644, IV, pág. 266.)

Utilizando un criterio semántico de clasificación encontramos los siguientes grupos:

La oposición de ideas abstractas se compone de diez casos, como: «Cual dulce esperanza, cual vana ilusión» (v. 83, I, pág. 178).

Las acciones cuentan con diez casos del tipo de: «Vierte a la tierra el sol con su hermosura» (v. 995, IV, pág. 277).

Las realidades materiales o la estática cuentan con ocho casos, tipo: «Insensible el cielo y el mundo a su mal» (v. 152, IV, pág. 238).

Las situaciones se oponen en cinco casos: «En el suelo y en los techos repetidos» (v. 579, IV, pág. 261), «Viendo debajo de él, sobre él enhiestos» (v. 644, IV, pág. 261).

Las personas se oponen en dos ocasiones: «Gracias a Dios o al diablo» (v. 58, IV, pág. 234).

Por último, tenemos que las sensaciones o sentimientos de tipo espiritual, los conceptos que encierran juicios de valor, son los términos que se encuentran contrapuestos con una mayor frecuencia, con más de 20 casos.

La oposición de sensaciones físicas la encontramos en catorce casos, de los que ocho corresponden a sensaciones visuales, cinco a cinéticas y una solamente a las auditivas.

La oposición que se basa en apreciaciones temporales se da en tres ocasiones.

Una vez vista la información recogida hasta el momento, así como la disposición y cuantía de los distintos grupos, creo posible intentar una interpretación.

Lo primero que salta a la vista en el análisis de esta figura es la frecuencia con que es utilizada. Aparte de una concepción general de la realidad, podemos deducir de la abundancia del recurso un afán de claridad, de separar campos. Parece como si se intentara que el lector comprendiera una y otra vez, y sin lugar a dudas, el planteamiento de la obra y, a través de ella, de la vida. Espronceda no tiene suficiente con basar este planteamiento en las acciones de los personajes, en sus sentimientos o en la concepción general de la vida —realidad, Dios, amor, muerte, honor, etcétera—, sino que le resulta necesario subrayarlo en todo momento con la constante oposición de términos concretos.

La segunda agrupación, la que se refiere al número de elementos contrapuestos, da una idea de la simplicidad del procedimiento, que puede servir para indicar la misma simplicidad en el análisis de la realidad por parte del autor. Parece como si éste no apreciara más que contrastes violentos, situaciones extremas, dividiendo el mundo en blancos y negros, en buenos y malos, sin encontrar nunca los matices intermedios.

Tenemos, por otra parte, que la concepción de un enfrentamiento estructurado es claramente minoritaria (algo menos del 40 por 100). La realidad, pues, estaría formada por elementos inconexos e independientes que chocan entre sí.

En el mismo sentido puede ser interprtado el hecho de que las palabras en oposición no presentan, prácticamente nunca, ningún elemento de relación y que, cuando se da alguno, sea una conjunción «vacía» —copulativa o disyuntiva— o una pausa. Lo que parece indicar que no hay más razón para el enfrentamiento que el contenido conceptual de las palabras que, como los polos eléctricos, se oponen por naturaleza en positivos y negativos. No se encuentra un planteamiento circunstancial que sea el que provoque la contradicción, sino que ésta se produce, al parecer, con independencia del contexto.

El hecho de que la colocación más frecuente de los

términos opuestos sea la contigüidad puede ser interpretado en dos direcciones que ya he venido señalando en los anteriores análisis. Puede responder, en primer lugar, al deseo de que la relación de enfrentamiento resulte evidente al lector u oyente; en el caso de que esto sea lo buscado, no cabe duda de que Espronceda lo ha conseguido plenamente, lo que resulta es obvio. Por otro lado, la disposición de los elementos puede ser debida a que la oposición reside en el término empleado, basándose aquélla más en el choque de los dos términos que en el planteamiento de la situación en general. Al mismo tiempo, esta ordenación revela que las frases, a las que pertenece cada uno de los miembros enfrentados, se ordenan por y para la contraposición, siendo ella el punto esencial de ambas.

Respecto a la naturaleza gramatical de los términos opuestos tenemos como posibles interpretaciones que se acercan a las hechas con los grupos anteriores. Dentro de esta clasificación, el grupo más numeroso es el que tiene como núcleo un sustantivo, solo o acompañado de un adjetivo. Esto parece indicar que lo que Espronceda opone son sustancias mucho más que accidentales o actuaciones concretas. Es la esencia de las cosas lo que hace que los términos estén opuestos y, al ser esto así, puede concebirse la realidad como una lucha en la que no hay posibilidad alguna de conciliación. En cierto modo, y sin que esto suponga una problemática filosófica por parte de Espronceda, la realidad así creada puede ser comparada a la «Gestalt».

Por último, tenemos la clasificación semántica. De ella lo más interesante es, a mi juicio, la poca frecuencia con que aparece la oposición personal frente a la abundancia de la oposición de ideas. Parece indicar esto la poca importancia que tienen las personas como individuos humanos [1] y la mucha como receptáculos de ideas. Yendo quizá

demasiado lejos, podemos interpretar que la oposición no reside tanto en el enfrentamiento de personas como en el enfrentamiento de una doble naturaleza en el interior de cada individuo [2]. Pero no sólo eso; es posible advertir que todas las formas en que la realidad puede ser percibida está en oposición a algo, por naturaleza; lo mismo ocurre cuando actúa. La fenomenología es esencialmente concebida como agresividad.

Son oposiciones que se producen en todos los órdenes: de esencias, de existencias, dinámicas, estáticas, reales, ideales, etc.

II. Oposición de distintos

Este segundo tipo de oposición no se basa exclusivamente en el contenido conceptual de los términos enfrentados. Es el mismo Espronceda quien en gran medida crea los enfrentamientos. Así, pues, la oposición reside en la manera en que los conceptos comunicados por los términos son presentados.

Es ahora una oposición de situaciones y no de esencias. La indiferencia entre los términos, respecto al problema que vengo tratando, no quiere decir que toda oposición resida en la circunstancia; por el contrario, en la mayor parte de los casos los términos contrapuestos, a pesar de que no lo sean sus significaciones en abstracto, han sido tradicionalmente utilizados en contraposiciones y alguna o algunas de sus connotaciones se oponen a algunas del otro. Es lo que ocurre, por ejemplo, con «De que oculto en la miel duerme el veneno» (v. 155, I, pág. 182), donde la oposición *miel/veneno* no es absoluta, como ocurre en los casos del primer grupo, por ejemplo *Dios/diablo* o *muerte/vida*; ahora todas las propiedades del veneno no se oponen a todas las de la miel, por lo menos no es necesario que sea así

en todas las circunstancias posibles: sólo se oponen realmente una parte de las connotaciones de cada término.

La oposición de distintos es menos frecuente que la de contrarios, no llega a la mitad de ésta.

Sus componentes son del tipo de: «Donde canta o reza acaso» (v. 29, I, pág. 176), «Rostro a rostro a Jesús, Montemar mira» (v. 68, IV, pág. 234).

Para realizar la clasificación de este segundo tipo de oposiciones voy a seguir el mismo criterio que en el primero; seguiré también el mismo orden. A la vista de los resultados se podrá constatar que las distintas variantes, posibles en cada grupo, guardan entre ellas relaciones equivalentes a las que dio el grupo de las oposiciones de contrarios.

En todos los casos analizados la oposición se efectúa entre dos términos simples, sin que aparezca ningún ejemplo de parejas enfrentadas.

Lo más frecuente es que la situación de los términos sea de contigüidad; después aparece, cuantitativamente, la oposición; ambas ordenaciones reúnen la casi totalidad de las ordenaciones posibles y la relación en que se encuentran ellas es de cinco a tres.

Los elementos contrapuestos no tienen, en la mayor parte de los casos, ningún medio de unión, separación o relación: solamente encuentro un caso de conjunción *Y*, otro de *O* y otro de pausa señalada por la coma.

El grupo más numeroso, clasificado según un criterio gramatical es el de los sustantivos, que se da en ocho casos, tipo: «De que oculto en la miel duerme el veneno» (v. 155, I, pág. 182), ya citado, o «Como un *sentimiento* que el alma halagó; /Sin que lo comprenda jamás la *razón*» (vs. 86-7, IV, pág. 235), caso en que la oposición es de contrarios si

aceptamos la concepción romántica o la de Espronceda, pero, en principio, la razón no tiene por qué oponerse al sentimiento, son distintos pero no se excluyen, la aparición o uso de uno no supone la desaparición o descuido del otro.

La oposición verbal aparece en un caso: «Donde canta o reza acaso» (v. 29, I, pág. 176).

En dos oposiciones los términos enfrentados son, gramaticalmente, heterogéneos: «Reposaba, y *tumba* era/De sus dormidos *vivientes*» (vs. 32-3, I, pág. 176) [sueña] «Presente el bien que para siempre huyó» (v. 125, II, pág. 193).

Realizando la clasificación según un criterio semántico encuentro que las acciones se oponen en cinco casos, tipo: «Ofendéis al cielo/Del diablo me amparo» (v. 225, IV, página 242), «Y el alma conmueve con *ansia* medrosa/Mientras la rechaza la adusta la *razón*» (vs. 99-100, IV, pág. 236), donde también se oponen *conmueve* y *rechaza.*

No es necesario advertir que el núcleo de la oposición sigue siendo la naturaleza de las realidades que se enfrentan; lo que sí me interesa señalar es que cuando utilizo la denominación de «acciones» es que estos términos se encuadran en una acción, esto es, actúan dinámicamente por medio de la frase a la que pertenecen.

Las circunstancias se oponen en cuatro casos: [Era] «Una sórdida, horrible calavera,/La blanca dama del gallardo andar» (vs. 828-9, IV, pág. 269).

Las realidades físicas, lo mismo que las personas, lo hacen en dos casos cada una: «Una tumba y un lecho semejaba» (v. 660, IV, pág. 262), [Sea] «la tumba su lecho nupcial» (v. 909, IV, pág. 273), «Rostro a rostro a Jesús, Montemar mira» (v. 68, IV, pág. 234).

Los conceptos espirituales se oponen en siete ocasiones, de las cuales cuatro tienen la muerte como elemento común (en tres casos frente al amor y en uno frente a la vida); dos oponen el alma a la razón, de lo que se deduce que ésta no es patrimonio de aquélla, sino algo distinto e independiente.

El sentido del paso del tiempo se da, opuesto, en dos casos: «Las horas que huyeron llamará angustiado,/Las horas que huyeron jamás tornarán» (vs. 175-6, IV, pág. 240), [Sueña] «Presente el bien que para siempre huyó) (v. 125, II, pág. 193).

Las consecuencias que pueden ser obtenidas de los datos que acabo de presentar no difieren, en lo esencial, de las apuntadas antes a propósito de la oposición de contrarios.

De donde sí pueden ser obtenidas nuevas conclusiones es de la comparación entre el número de componentes de un grupo y otro.

El hecho de que el número de oposiciones de distintos no llegue a la mitad del de contrarios puede ser interpretado como síntoma de que la visión de Espronceda capta con mayor claridad las situaciones genéricas que las concretas, máxime si tenemos en cuenta que algunos de los casos incluidos en la oposición de distintos podrían ser pasados sin dificultad a la de contrarios. Esto respondería también a una limitación por parte de nuestro autor para desentrañar las oposiciones ocultas, las no evidentes; lo que es un rasgo de superficialidad. Por último, sería esta una visión estática de la realidad, en el sentido de que los elementos que la componen no son concebidos como piezas móviles cuyo valor depende del contexto, de la posición y relaciones dentro de la estructura a la que pertenece. Por el contrario, el valor de los términos es absoluto y previo a toda circunstancia. Parece como si en el mundo espronceda no

se evitase sistemáticamente lo concreto para refugiarse en la abstracción propia de un pensamiento idealista.

Si el planteamiento que acabo de exponer es válido, puede ser utilizado también para explicar la contradicción, aparente al menos, que se plantea entre la composición de los grupos gramaticales y los grupos formales. Aquél presenta un componente mínimo de términos verbales mientras éste ofrece abundantes casos de términos opuestos incluidos en frases que expresan acciones. La oposición se centraría en enfrentamientos de esencias, sustanciales, y no en «formas» cargadas de accidentes —temporales, modales, aspectuales, personales, etc.—. Al mismo tiempo, la oposición se manifiesta en actuaciones concretas tanto o más que en contrastes estáticos. Esto puede ser debido a que la naturaleza esencialmente contraria de los términos produce incidencias de uno en otro, o recíprocas, que se expresan mediante la integración en una misma frase activa, con verbo transitivo en la mayor parte de los casos, donde un término es sujeto y otro objeto. Naturalmente, esta terminología la utilizo, aquí y ahora, con un sentido más amplio que el puramente gramatical.

Se trata de un planteamiento genérico que puede adoptar formas diversas. En uno de los ejemplos citados: «Y el alma conmueve con ansia medrosa/Mientras la rechaza la adusta razón», es posible ver que se trata de dos frases diferentes que, sin embargo, presentan un elemento común, «la esperanza», que en uno de los casos es el sujeto de la oración, mientras «el alma» es objeto, y en el otro es objeto, mientras «la adusta razón» es sujeto; con ello se establece una equivalencia de actuaciones que podría ser formulada de la siguiente manera: «La razón rechaza lo que conmueve el alma» y «la razón rechaza el alma» o viceversa. Lo que sería mi planteamiento.

III. Otras oposiciones

Se trata ahora de algunas oposiciones, pocas, más amplias y complejas que las anteriores. En estos casos se oponen dos o más términos cuyos opuestos suelen estar cruzados.

El tema es el del placer que no dura más que un instante o bien por el tema del tiempo, en abstracto, que es y que inmediatamente ya no es. El motivo general, pues, es la dinámica del tiempo, que lleva el principio de contradición en su naturaleza, poética.

Los casos son:

Y aquellos placeres que el triste ha perdido
No huyeron del mundo, que en el mundo están,
Y él vive en el mundo do siempre ha vivido,
Y aquellos placeres para él no son ya... [3]

(vs. 165-8, IV, pág. 239.)

Dulces caricias, lánguidos abrazos,
Placeres ¡ay! que duran un instante,
Que habrán de ser eternas imagina
La triste Elvira en su ilusión divina.

(vs. 160-3, I, pág. 182.)

Caso en el que la exclamación parece indicar el cambio. También hay exclamación en:

¡Ay! Quien ha contado las horas que fueron
Horas otro tiempo que abrevió el placer,
Y hoy solo y llorando piensa cómo huyeron
Con ellas por siempre las dichas de ayer [4].

(vs. 161-4, IV, pág. 239.)

Es el susurro del viento,
Es el murmullo del agua,
No es su voz, no es el sonido
Melancólico del arpa.
Son ilusiones que fueron:
Recuerdos ¡ay! que te engañan,
Sombras del bien que pasó...
Ya te olvidó el que tú amas.

(vs. 57-64, II, pág. 190.)

Amada del Señor, flor venturosa,
Llena de amor murió y de juventud,
Despertó alegre una alborada hermosa,
Y a la tarde durmió en el ataúd!!
Mas despertó también de su locura
Al término postrero de su vida,

(vs. 176-81, I, pág. 196.)

Se trata de un desarrollo conceptual y descriptivo de las oposiciones simples recogidas a lo largo del capítulo. Este último tipo presenta una complicación basada, sobre todo, en la acumulación, sin que haya avanzado de forma notable la disposición de los términos ni el planteamiento de las contraposiciones que aquí es, si cabe, más elemental que en los casos precedentes.

IV. Conclusiones

En el conjunto del problema que nos ocupa es posible observar una serie constante de oposiciones, que son, en definitiva, las que tejen el entramado total del *cuento*. Estas oposiciones se concretan en determinadas figuras, como hemos ido viendo. Pero, además de la oposición concreta, creo que existe otra oposición de tipo general a lo largo

de toda la obra —compuesta por el mismo tipo de términos enfrentados que la concreta— y es la que precisamente da sentido y unidad argumental al conjunto de los hechos.

En primer lugar tenemos que Don Félix de Montemar se opone a todo: a Doña Elvira, a la blanca dama después, al hermano de Elvira, a los otros jugadores: se opone al amor, al mundo, a Dios y al diablo; y, por último, se opone con todas sus fuerzas a la muerte y a la flaqueza de su cuerpo. Se opone, resumiendo, al mundo real y al suprarreal, entre los que se encuentra a caballo.

Por su parte, Elvira se opone a lo que no sea amor; se opone también, después de muerta, a Don Félix, y se opone totalmente al mundo real.

Todos los enfrentamientos desaparecen cuando falla uno de ellos. Así, una vez muertos los dos protagonistas, se unen en la muerte; pero esto se realiza en otro mundo y por la eternidad, fuera del tiempo. La adecuación, pues, no se da en el mundo real ni en el suprarreal, sino en otro plano ideal en el que se puede advertir la presencia e influencia directa de un Dios situado más allá de la zona intermedia donde aparecen los fantasmas, el misterio, los muertos, etc.

Por último, el tiempo es fuente de otra oposición, ya que el presente se opone al pasado y al futuro, llevando dentro de sí su propia contradicción.

La oposición temporal es, en cierto modo, la causa de todas las demás oposiciones y, especialmente, de la que se da entre placer y dolor. Unicamente fuera del tiempo, del cambio, pueden las cosas adecuarse unas a otras.

[1] Corresponde a la diferencia que hace Unamuno entre *hombre de carne y hueso* y *portador de ideas.*

[2] *Agónico* le llamaría Unamuno.

[3] Comparar con: «Las horas que huyeron llamará angustiado./ Las horas que huyeron jamás tornarán» (vs. 175/6, IV, pág. 240).

[4] Comparar con: (Sueña) «Presente el bien que para siempre huyó» (v. 125, II, pág. 193).

FORMULAS DOBLES

Trato de analizar ahora un rasgo de estilo que consiste en presentar dos posibilidades en la misma función sintáctica.

En la mayor parte de los casos la duplicación no es utilizada para expresar realidades individuales diferentes, sino que suelen estar referidas a manifestaciones o aspectos de una misma realidad. De esta manera, la realidad sigue siendo una, en apariencia, pero, al duplicar sus manifestaciones, produce la impresión de complejidad y de relación entre las partes, lo que es ficticio; se trata de una complejidad puramente formal y externa, que, quizá, haga más expresivo el enunciado.

Los términos que forman parte de la duplicación guardan entre sí relaciones de naturaleza diferente según el sentido, como vamos a ver.

1. La contraposición semántica entre los términos que componen las fórmulas dobles es poco frecuente; en ellos, Espronceda toma los extremos de un aspecto determinado de la realidad:

Y en sus semblantes se pintan
El despecho y el afán

(vs. 5 y 6, III, pág. 203.)

Hombres, mujeres, todos confundidos,
Con sandia pena, con alegres gestos

(vs. 645-6, IV, pág. 261.)

Era un negro solemne monumento
Que en medio de la estancia se elevaba,
Y a un tiempo a Montemar ¡raro portento!
Una tumba y un lecho semejaba:
Ya imaginó su loco pensamiento
Que abierta aquella tumba le aguardaba
Ya imaginó también que el hecho era
Tálamo blando que al esposo espera.

(vs. 657-64, IV, pág. 262.)

Y por último, un caso en el que no se da la misma función sintáctica y en el que se produce un doble juego de parejas:

Y a su silencio y calma sucedían
El bullicio y rumor de los talleres.

(vs. 999-1.000, IV, pág. 277.)

2. Más frecuente es otro tipo de relación en la que los dos términos van en el mismo sentido y dirección. Se trata en estos casos de que uno de los dos términos amplía o matiza la información aportada por el otro, sin referirse a una realidad diferente; ambos términos se refieren a la misma realidad de base, la diferencia estriba en el aspecto de la realidad que uno y otro resaltan o bien en la forma de presentarla:

Y ni medrosa aparición le espanta,
Ni le turba la imagen de Jesús.

(vs. 7 y 8, IV, pág. 231.)

Pensamiento sin fórmula y sin nombre
Que hace rezar y blasfemar al hombre.

(vs. 615-6, IV, pág. 260.)

En el caso que doy ahora no se da tampoco la identificación de las funciones sintácticas:

Cual en círculos raudos *el viento*
Remolinos *de polvo violento*
Y hojas secas agita sin fin

(vs. 883-5, IV, pág. 262.)

Es interesante el caso siguiente en el que se da la contraposición clara entre el mero desatino de una mente obcecada y una invención del demonio, ambas como interpretaciones de un mismo fenómeno:

Eres puro desatino
O diabólica invención

(vs. 676-7, IV, pág. 262.)

Otros casos: «Y algazara y gritería» (v. 756, IV, página 266), «Todo mezclado y diverso» (v. 777, IV, pág. 267), «Su faz no es por cierto ni amable ni hermosa» (v. 844, IV, pág. 270), «Y alegre regocija y engalana» (v. 991, IV, página 277).

Y siente luego
Su pecho ahogado,
y desmayado

(vs. 958-60, IV, pág. 275.)

Cuando en tanta confusión,
En tanto arcano que irrita

(vs. 685-6, IV, pág. 263.)

Cantemos, dijeron sus gritos,
La gloria, el amor de la esposa,

(vs. 958-60, IV, pág. 275.)

Y selle su eterna delicia,
Suave, amorosa caricia
Y lánguido beso de amor

(vs. 899-901, IV, pág. 272.)

La árida, descarnada y amarilla,
Junta y refriega repugnante faz.

(vs. 868-9, IV, pág. 271.)

3. Reúno ahora los casos en los que el sentido de uno de los términos está implícito en el sentido del otro. Es una situación poco frecuente: «De zozobra y de temor el alma llena» (v. 1.004, IV, pág. 277), «Y a su trabajo y a su afán volvían» (v. 1.001, IV, pág. 277), «En tanto en nubes de carmín y grana» (v. 989, IV, pág. 277). Repetición simple es:

Ya imaginó su loco pensamiento
Que abierta aquella tumba le aguardaba
Ya imaginó también que el lecho era

(vs. 661-3, IV, pág. 262.)

Es que el monumento tiene doble significación, doble fin, como corresponde a la consumación del amor en la muerte.

Dos casos de dobles parejas:

Y en eterna espiral y en remolino
Infinito prolóngase y se extiende,

(vs. 625-6, IV, pág. 260.)

Llantos y ayes, quejas y gemidos

(v. 641, IV, pág. 261.)

Se habrá podido observar que la diferencia entre este grupo y el anterior es de grado, no de naturaleza; en éste hay una mayor proximidad entre los dos términos que forman la fórmula doble.

En este capítulo, lo que sobre todo me interesa resaltar es la duplicación como recurso en sí, más que relación que se establece entre los formantes.

En este sentido, Espronceda muestra la necesidad en que se encuentra de intensificar la expresión de una realidad mediante las fórmulas dobles, esto es, mediante la reiteración.

ANTEPOSICION DE COMPLEMENTO CON *DE*

En español el complemento introducido mediante la preposición *de* suele colocarse tras el término del cual depende, del término regente. Así, pues, en la construcción nominal, por ejemplo, el orden más frecuente sería del tipo: «La voz del viento», según el esquema T + de + t; cuando esa ordenación habitual es sustituida por la contraria (de + t + T) se produce un tipo de hipérbaton que voy a llamar anteposición del complemento introducido por la preposición *de*.

La anteposición de complemento dependiente de un sustantivo presenta las formas siguientes:

«De sus ojos los huecos fijaron» (v. 798, IV, pág. 268)[1]; «Del viento/La voz» (vs. 948-9, IV, pág. 276), «Era el amor de su vivir la fuente» (v. 174, II, pág. 196), «Si no calmáis del hado la crudeza» (v. 154, II, pág. 195), «Del edén en la morada» (v. 32, II, pág. 188), «Que no descansa de su madre en brazos» (v. 156, I, pág. 182). Caso diferente a los presentados hasta ahora es el siguiente, en el que se da una atribución metafórica: «Forzoso es que tenga de diamante el alma» (v. 400, IV, pág. 250).

Muy frecuentes son los casos en los que ante el complemento haya uno o más elementos, normalmente adjetivos, sean determinativos o epítetos.

En primer lugar, tenemos la disposición *de+Adj.+t+T,* que es el tipo de: «Y aquel estraño y único ruido/Que *de aquella mansión los ecos* llena» (vs. 577-8, IV, pág. 258), «Que de otros mundos la ilusión traía» (v. 216, IV, página 242); en ambos casos cabría interpretar la rección como verbal («llena de...» y «traía de...»), pero me parece más adecuada al texto la que propongo.

Otra fórmula o disposición es la que responde al esquema: de (Adj.) + t + Adj. + T, que resulta bastante frecuente: «De amante pecho lánguido latido» (v. 207, IV, pág. 241), «También de Elvira el vengativo hermano» (v. 3, IV, pág. 231), «O del vino ridículos antojos» (v. 43, IV, pág. 233), y un caso con artículo: «Y del gótico castillo/Las altísimas almenas» (vs. 27-8, I, pág. 176), etc.

Hay un caso en el que, en lugar de un adjetivo, se interpola una determinación nominal introducida mediante la preposición *de* y referida al complemento antepuesto: «Del ángel del juicio la voz» (v. 783, IV, pág. 267).

Más alejados que en los casos que venimos viendo se encuentran los términos de la anteposición en estos ejemplos: «Del hórrido esqueleto/Entre caricias mil» (vs. 932-3, IV, pág. 274). Hay casos, más complicados aún, en los que los dos términos van uno a cada lado del verbo: «Y una de mármol negro va bajando/De caracol torcida gradería» (vs. 619-20, IV, pág. 260), «De inciertos pesares, ¿por qué hacerla esclava?» (v. 241, IV, pág. 243), «Del fingido amador que la mentía,/La miel falaz que de sus labios mana/Bebe...» (vs. 152-4, I, pág. 182).

La anteposición del complemento dependiendo de un verbo, es mucho menos frecuente que la anterior. Sólo en un caso aparece el verbo en forma personal: «Y de amor canta» (v. 148, II, pág. 195); el resto son participios más un caso de infinitivo: «Hojas del árbol caídas» (v. 89, II, pág. 192); «Del rayo vengador la frente herida» (v. 562, IV, pág. 259); «De negras sombras y de luz teñidas» (v. 607, IV, pág. 259);

«De extraño empuje llevado» (v. 316, IV, pág. 246); y: «Quien no sienta el pecho de horror palpitar» (v. 401, IV, pág. 250).

No parece que en *El estudiante de Salamanca* la anteposición del complemento se deba a la mayor o menor importancia que se quiera conceder al término antepuesto ni tampoco a la búsqueda de un efecto de atención, a la espera del término regente señalado ya mediante la preposición.

Por otra parte, la mayor abundancia de anteposiciones de complemento en régimen verbal ilustra el alejamiento de la lengua de esta obra espronceda na del habla «coloquial», espontánea [2].

En conjunto, se puede advertir que el procedimiento de la anteposición responde a una captación fenomenológica de la realidad, frente a las agrupaciones totalizadoras [3].

[1] Cito por la primera edición de *Poesías,* Madrid, 1840.

[2] Es posible que la relación se deba precisamente a una oposición a la lengua coloquial, hecho que respondería a una de las características esenciales de la lengua poética, según afirma J. Cohen en *Structure du langage poétique,* París, 1966.

[3] Hecho paralelo sería el señalado por Harri Meier en cuanto a la colocación del sujeto respecto al verbo: parece que el sujeto se antepone cuando la acción es presentada como suceso no intencionado. En «Personenhandlung und Geschehen in Cervantes Gitanilla», *Romanische Forschungen,* LI, 1937, págs. 125/86. También convendría tener en cuenta el estudio de A. Granville: *Theme and underlying Question. Two Studies of Spanish World Order* (Supplement to *Word,* Mon. 3, 1956), en el que se trata de la colocación del sujeto en la oración existencial.

TERMINO INTENSO

En esta obra el recurso aparece en más de cincuenta casos. Lo más frecuente es que el regente nominal del término intenso sea un sustantivo en función de sujeto. Hay, sin embargo, algunos casos en que el sustantivo es objeto directo, pero son muy raros, lo mismo que el caso en que el regente es el relativo que representa al sustantivo.

Las distintas ordenaciones en que aparecen los tres elementos que crean la figura son:

Regente nominal+Término intenso+Verbo, cuenta con veinte casos del tipo de: «, y su frente/Ve *fosfórica* brillar» (vs. 324/5, IV, pág. 246); «Sus graves párpados,/*Flojos* caer:» (vs. 962/3, IV, pág. 275); «Y sus lúgubres ahullidos/Que *pavorosos* se extienden,» (vs. 922, IV, pág. 273); «Que un poder aquí supremo,/*Invisible* se ha mezclado,» (vs. 688, IV, pág. 263).

En tanto en nubes de carmín y grana
Su luz el alba arrebolada *envía,*
Y alegre regocija y engalana
Las altas torres, el naciente día;

(vs. 989-92, IV, pág. 277.)

Y por último: «Al hombre que *loco* la recia tormenta/ Corrió...» (vs. 396-7, IV, pág. 250).

La ordenación *Regente nominal* + *Verbo* + *Término intenso,* cuenta con diez casos, más cinco en los que el sustantivo no está próximo. Del primer tipo tenemos: «¡Ay! de aquel que vive *solo* en lo pasado» (v. 173, IV, pág. 240), «Sombras de horror girando *aterradoras*» (v. 539, IV, página 257), «Las mismas son que miraran/*Indiferentes* tu dicha» (vs. 66-7, II, pág. 190).

Y con el sustantivo alejado: «Junto a don Félix llega y *desatento*/No habla a ninguno ni aun la frente inclina» (vs. 13-4, III, pág. 219), «Las horas que huyeron llamará *angustiado*» (v. 175, IV, pág. 240), «Y alzó los suyos impaciente al cielo» (v. 489, IV, pág. 254).

Con seis casos cuenta el orden: *Regente nominal* + *Término intenso* + *Verbo*: «Puso, y a la sombra *intrépido* embistió» (v. 486, IV, pág. 254), «Cuando su voz escucha *embebecida*» (v. 177, I, pág. 183).

Se mezcla al gemido
Del muro que trémulo
Las siente llegar:

(vs. 742-4, IV, pág. 265.)

Dos términos intensos en la disposición: *Sujeto* + *Término intenso* + *Complemento circunstancial* + *Gerundio* + *Término intenso* (2) + *Verbo* es el caso que presentan estos versos: (Estrépito) «Que *ronco* en las bóvedas/Tronando *furioso zumbó*» (vs. 780-1, IV, pág. 267).

En otro caso no hay sustantivo expreso: «Mas luego valeroso se repara» (v. 651, IV, pág. 261).

Con seis casos cuenta el esquema: *Verbo* + *Término intenso* + *Regente nominal,* como: «Sus lágrimas tristes per-

derse en el mar» (v. 150, IV, pág. 238), y con interpolaciones tenemos el esquema: *Verbo* + *Término intenso* + *Adverbio* (*complemento circunstancial*) + *Sustantivo Sujeto*: «Deslizase *leve* sin ruido su pie» (v. 92, IV, pág. 235), y otro caso es: *Objeto directo* + *Complemento circunstancial* + *Término intenso* + *Verbo*: «Su pena en el pecho *profunda* escondió» (v. 158, IV, pág. 239), uno de los rarísimos casos en que el Regente nominal es objeto directo.

En cinco ocasiones encuentro el orden: *Término intenso* + *Regente nominal* + *Verbo*: «*Melancólica* la luna/Va...» (vs. 5 y 6, II, pág. 187), «... *callado,*/Corre allí el tiempo» (vs. 535-6, IV, pág. 256), «Esas hojas de esas flores/Que *distraída* tú arrancas» (vs. 71-2, II, pág. 190).

La ordenación: *Término intenso* + *Verbo* + *Regente nominal* cuenta con tres casos:

Y ágil, veloz, aérea *y* vaporosa
Que apenas toca con los pies el suelo,
Cruza aquella morada tenebrosa
La mágica visión del blanco velo

(vs. 609-12, IV, pág. 260.)

Tal, dulce
Suspira
La lira

(vs. 978-80, IV, pág. 276.)

Que impávido *estrecha Montemar*

(v. 835, IV, pág. 260.)

Sólo encuentro un caso de: *Verbo* + *Regente nominal* + *Término intenso*: «Y de ella en derredor susurra el viento/Sus últimas palabras *sollozante*» (vs. 162-3, II, página 195).

ENCABALGAMIENTO

No voy a hacer una cuantificación de los casos en que aparece el encabalgamiento; tampoco voy a hacer un estudio del ritmo poético. En este momento mi interés se centra en los casos en los que el encabalgamiento responde a una, supuesta, intención expresiva del autor que separa en dos partes una unidad semántica; esto es siempre que crea advertir una función expresiva en la pausa.

Es posible que mis interpretaciones sean demasiado subjetivas, pero creo también que no hay otra elección. No conozco ningún criterio objetivo para juzgar el valor de una pausa, que puede producir efectos diferentes y aun contrarios según sea el contexto significativo. Tenemos:

Cuando en sueño y en silencio
Lóbrego, envuelta la tierra,

(vs. 3 y 4, I, pág. 175.)

Y allá en el aire, cual negras
Fantasmas, se dibujaban
Las torres de las iglesias,

(vs. 24-6, I, pág. 176.)

En ambos casos se da la ruptura del grupo Sustantivo + Adjetivo; en el segundo de los dos ejemplos encontramos

también la ruptura del grupo Sujeto Verbo. Parece que en el caso del Adj + Sust., y posiblemente en el otro, se trata de crear una sensación de miedo que queda en suspenso, prolongando la impresión de misterio, de silencio o de negrura; por otra parte, la impresión final es reforzada después de la pausa por la primera palabra del verso siguiente, que funciona en el mismo sentido.

Mas no al embozado que aun sangre su espada
Destila, el fantasma terror infundió

(vs. 96-7, I, pág. 179.)

Y pavorosas fantasmas
Entre las densas tinieblas
Vagan, y ahullan los perros

(vs. 11-3, I, pág. 175.)

Blanco es su vestido, ondea
Suelto el cabello a la espalda

(vs. 37-8, II, pág. 189.)

Una lágrima sus ojos
Brotan acaso y abrasa
Su mejilla; ...

(vs. 57-9, II, pág. 189.)

El ruido
Cesó
Un hombre
Pasó

(vs. 49-52, I, pág. 177.)

En los cinco casos se rompe el mismo esquema gramatical, sujeto/verbo, aunque en el tercer caso sería más exacto hablar de separación verbo/adverbio, aunque también que-

dan separados sujeto y verbo y lo que se espera es el sujeto.

A pesar de la identidad del esquema sintáctico roto por la pausa final del verbo, el efecto es muy diferente de unos casos a otros.

En los tres primeros ejemplos citados la pausa final de verso funciona de una manera muy semejante. En el primero parece que la detención causada por la pausa, lo mismo que la longitud del verso y el hipérbaton, sirve para reflejar el curso de la sangre sobre la espada hasta que cae lentamente; es, pues, una forma de alargar una impresión.

En el segundo ejemplo encontramos que la pausa funciona también de manera paralela al sentido, al vagar de los fantasmas que por ahora todavía es lento y majestuoso; también es posible observar la misma forma de suspender la atención que veíamos en los casos antes citados. Además hay otro efecto, presente en el ejemplo quinto, que consiste en detener la atención sobre algo que no se percibe con claridad, como pausa reflexiva durante la cual se trata de penetrar el misterio, de percibir lo que ocultan las densas tinieblas.

En el tercer caso el verbo *ondear* puede estar referido al vestido; esta impresión dura hasta que, después de la pausa, y tras el adverbio que retrasa la aparición del sujeto, se advierte que se refiere al cabello, de esta forma parece que aumenta la impresión de lentitud al ondear.

En el cuarto caso encuentro que la pausa final de verso sirve para expresar la dificultad, la lentitud con que *brota* la lágrima del ojo; la segunda pausa puede expresar también la lentitud con la que esa lágrima resbala por la mejilla; es la forma de comunicar la naturaleza silenciosa y apacible del llanto de amor que derrama Elvira.

En el último de los casos la pausa funciona en el mismo sentido que señalé al hablar del segundo: como expresión de dificultad en el oír o ver algo. En el caso presente, la dificultad se presenta, no sólo por la oscuridad, sino también por la rapidez, hay que recordar que el ruido es descrito de esta manera:

[Salamanca]
Noble archivo de las ciencias.
Súbito rumor de espadas,
Cruje y un «¡ay!» se escuchó:
[Se describe el grito]
El ruido
Cesó.

(vs. 40-2 y 47-8.)

Creo que es en este sentido como hay que interpretar el encabalgamiento: como dificultad en la percepción y, al mismo tiempo, como medio de hacer más expresiva la rapidez de la acción: se presenta un hecho, un ruido, un hombre, e inmediatamente después, cuando se fija la atención, han desaparecido.

Otro tipo de encabalgamiento es el que se da en estos casos:

Si mañana muero, que sea en mal hora
O en buena, cual dicen, ¿qué me importa a mí?

(vs. 243-4, IV, pág. 243.)

Cuando en hondo sueño yace muerto el mundo,
Cuando todo anuncia que habrá de morir//
Al hombre, que loco la recia tormenta
Corrió de la vida...

(vs. 394-7, IV, pág. 250.)

Y ella entonces gritó, ¡Mi esposo! Y era,
¡Desengaño fatal! ¡triste verdad!
Una sórdida, horrible calavera

(vs. 826-8, IV, pág. 269.)

En un silencio aterrador y frío
Yace allí todo: ni rumor, ni aliento
Humano nunca se escuchó: callado,
Corre allí el tiempo, en sueño sepultado.

(vs. 533-6, IV, pág. 256.)

Parece como si en estos cuatro casos, algo menos en el último, se tratara de conseguir un efecto de sorpresa, basado en la pausa. En el primero la contestación de Don Félix es completada de forma que resulte más despreocupada.

En el segundo ejemplo citado, aparece de repente con técnica de predicador el dedo acusador que señala a todos los hombres de manera inesperada, pues parecía que se trataba de una declaración en abstracto.

En el tercero, la pausa de espera se aumenta por el indicativo verso central, que, en definitiva, no hace sino deshacer el efecto de sorpresa al anunciarla.

En el último de los casos aparece el contraste entre la expresión del primer encabalgamiento y la lentitud del correr del tiempo en el segundo.

ANTONOMASIA

En este capítulo no voy a tratar de describir una fórmula gramatical, sino de caracterizar un aspecto de la forma en que Espronceda presenta la realidad; precisamente la que se sirve de la sustantivación.

En *El estudiante de Salamanca* la sustantivación es una fórmula utilizada con relativa frecuencia. Esta forma de presentar la realidad guarda estrecha relación con la metonimia, en ambos casos se produce la sustitución del objeto por una o varias realidades próximas que aparecen como relevantes, respecto al objeto original, y a las que se dota de un sentido nuevo como signo secundario; esto produce la identificación, la superporsición, del significado del primer objeto en el segundo, tomado como sustituto de aquél.

En general, el procedimiento trata de crear una realidad mítica; de convertir fenómenos, actuaciones o cualidades concretas en «sustancia».

De esta forma, la sustantivación es un procedimiento para crear abstracciones; prescinde de la «historia» de la realidad de los condicionantes, para trasformar el objeto en una realidad superior, precisamente aquella a la que pertenecen las superrealidades intemporales y absolutas. En definitiva, es convertir la realidad concreta en mito.

El autor, al emplear este procedimiento, prescinde de la

complejidad de las relaciones entre las diferentes manifestaciones de la realidad, de su interdependencia e influencia mutua.

El recurso es, como resultado, un engaño como tantos otros: oposiciones, adjetivación, simetría, enumeraciones, etcétera; esto es, con todo, recurso utilizado para que las apreciaciones y los juicios subjetivos aparezcan como realidades objetivas, independientes de la persona que los formula.

La mayor parte de los casos en que se produce la sustantivación se trata de sustituir el nombre, casos individuales e irrepetibles, por su actuación o por una cualidad que los identifica. En estos casos la sustantivación apunta hacia la caracterización de un personaje mediante signos que convierten la realidad sustantiva, y de rechazo al personaje, en un arquetipo.

Siguiendo un criterio gramatical de clasificación, tenemos los grupos siguientes:

1. SUSTANTIVACIÓN DE ORACIONES DE RELATIVO:

Corazón gastado, mofa
De la muger que corteja,
Y hoy despreciándola deja
La que ayer se le rindió.

(vs. 108-111, I, pág. 180.)

Ni vio el fantasma entre sueños
Del que mató en desafío

(vs. 116-7, I, pág. 180.)

Casos en que la mujer o enemigos concretos se convierten en genéricos. No se refiere a Elvira o a Don Diego, éstos quedan englobados en el arquetipo despersonalizado.

Dijo su acento misterioso y tierno
Que de otros mundos la ilusión traía,
Eco de los que ya reposo eterno
Gozan en paz bajo la tumba fría.

(vs. 215-8, IV, pág. 242.)

Referidos exclusivamente a Don Félix:

¡Qué me valen la gracia y la belleza,
Y amar como jamás amó ninguna,
Si la pasión que el alma me devora
La desconoce aquel que me enamora!

(vs.. 156-9, II, pág. 195.)

Ellas solas y tristes moradoras
De aquella negra, funeral guarida,
Cual soñada fantástica quimera,
Vienen a ver al que su paz altera.
(vs. 541-4, IV, pág. 257.)

2. SUSTANTIVACIÓN DE ADJETIVOS:

Es más frecuente que el grupo anterior: «Piensa que escucha al pérfido que amó» (v. 127, II, pág. 193), «Y aquellos placeres que el triste ha perdido» (v. 165, IV, pág. 239), dos casos en que se sustantiva el mismo adjetivo: «Palpa en torno de sí, y el impio jura» (v. 25, IV, pág. 232) y «Bienvenida la luz, dijo el impío» (v. 57, IV, pág. 234).

Y conociendo ya su fin cercano,
Su mejilla una lágrima abrasó;

Y así al infiel, con temblorosa mano,
Moribunda su víctima escribió:

(vs. 188/91, II, pág. 197.)

«... *Buena fama*
Lograréis entre las bellas,

(vs. 75-6, Esc. II, III, pág. 216.)

Los casos que hemos visto hasta ahora son personales, pero también los hay referidos a otras realidades:

Ni el porvenir temió nunca,
Ni recuerda en lo pasado

(vs. 112-3, I, pág. 180.)

No resulta difícil observar que los adjetivos sustantivados tienen el mismo contenido conceptual que los no sustantivados, que son empleados en las mismas circunstancias con los mismos sustantivos, con los mismos personajes, sobre todo. En este aspecto no hay mucha originalidad, como se puede ver si se compara la sustantivación de adjetivos con el capítulo dedicado a la adjetivación.

3. Conclusiones

Vistos los casos de sustantivaciones que he reproducido, y muchos otros que se podrían citar también, es posible ensayar alguna interpretación. Además de las notas señaladas al principio del capítulo, las sustantivaciones suponen una intensificación de los rasgos característicos a la vez que una complicación o complejidad mayor, no en ellos, sino en la línea del relato.

Continuando en la misma dirección, interpreto que la sustantivación es el resultado de una desconfianza; parece como

si lo que los personajes hacen no fuera suficiente para caracterizarlos, lo que importa no es el hecho que se nos narra, la forma en que el individuo se comporta ante una circunstancia concreta, la respuesta al medio y la evolución que realiza. Todo esto no es más que un ejemplo anecdótico: el hombre es sustituido por una o varias de sus cualidades, con lo que entra en juego son símbolos planos de un comportamiento funcional absoluto y único.

He hablado de la conversión del personaje en símbolo pero quizá sería mejor hablar de mito, ya que se crea una realidad superior, no tanto por la especial relación existente entre sujeto y objeto, o frente al mundo circundante, sino por la predicación inexplicada de unas cualidades en un sujeto vacío de cualquier otra connotación, concebido como molde hueco.

Es posible, en una interpretación justificativa, que se trate de que la cualidad relevada hasta la antonomasia oculte o eclipse los demás caracteres del individuo.

VISUALIZACION

Trataré ahora de analizar la descripción de la realidad que se basa en apreciaciones de tipo visual; según formas, volúmenes o perspectivas en una técnica pictórica.

No es un recurso muy frecuente, ya que Espronceda prefiere, siempre que es posible, la expresión del movimiento, la realidad cinética a la estática. La descripción plástica lleva consigo una detención contraria al ritmo, según el cual se desarrolla el Cuento.

Hay ocasiones que la realidad se mueve, pero, a pesar de ello, la descripción se hace atendiendo a formas fijas. Esto es, lo que ocurre con:

Y la visión como engañoso encanto,
Por las losas deslízase sin ruido,
Toda encubierta bajo el blanco manto
Que barre el suelo en pliegues desprendido

(vs. 513-6, IV, pág. 256.)

La visión del ropaje recuerda una forma escultórica. Otras veces se busca una perspectiva según técnica pictórica:

[El ruido]
Que al fin del corredor largo y oscuro,
Salir parece de entre el roto muro

(vs. 583-4, IV, pág. 258.)

Y en él enclavan los hundidos ojos
Del fondo de la larga galería,
Que brillan lejos cual carbones rojos

(vs. 545-7, IV, pág. 257.)

En ambos casos aparece el corredor que en su parte más lejana contiene el elemento más importante, cuya impresión avanza en sentido contrario a las líneas de fuga.

Hay casos en los que se trata de fijar una curva decorativa; es el tipo de dibujo que más tarde pondrá de moda el Modernismo:

Que al aire en ondas a perderse asciende

(vs. 601-2, IV, pág. 259.)

Rayo de luna que en la parda loma,
Cual un broche su cima el ether prende;

(vs. 603-4, IV, pág. 259.)

Otro tipo de visualización, intermedia entre la estática y la dinámica, es la que representa un movimiento de vaivén, lento y rítmico:

Y en torno en movimientos desiguales
Las sombras se alejaban o venían;

(vs. 523-4, IV, pág. 256.)

Y ora en grupos delante se aparecen,
Ora en la sombra allá se desvanecen.

(vs. 551-2, IV, pág. 257.)

ROMANTICISMO, VAGUEDAD, IMPRECISION

1. Referencias temporales

El tiempo en el que tiene lugar la acción descrita en el *Cuento* es la noche; ya al comienzo de la obra encontramos: «Era más de media noche/Antiguas historias cuentan» (vs. 1 y 2, I, pág. 175), donde es posible observar también el valor evocador del adjetivo antepuesto «antiguas». El cuento dura lo que la noche, únicamente el corolario o justificación final se da, fuera ya de la historia, en la mañana (vs. 989-1.004, IV, pág. 277).

Así, pues, se puede advertir que la localización temporal y los límites del cuento coinciden con el desarrollo tradicional de las historias de misterio o brujería: desde que los relojes dan las doce campanadas hasta el canto del gallo y la venida del alba. Hay unas raíces folclóricas, tanto en esto, como en la despedida formular: «*Como me lo contaron te lo cuento*» (v. 1.012, IV, pág. 277), subrayado en el texto.

Dentro del período que acabo de señalar, el tiempo objetivo permanece indeterminado. La referencia a las horas no se efectúa según el cómputo normal, real, sino que es sustituido por otro que responde a una necesidad interna, expresiva; esto se da conscientemente con plena conciencia de la oposición creada mediante las nuevas referencias tem-

porales, realizadas sobre las «normales», sobre la *hora,* por ejemplo:

Era la hora en que acaso
Temerosas voces suenan
Informes...

(vs. 7-9, I, pág. 175.)

Indeterminación que resulta aumentada por la inseguridad de la acción que sirve de nuevo módulo al cómputo temporal: *acaso.*

Fuera de la referencia directa a la noche, que es constante, encuentro algunos otros datos:

Y allá en la tarde, cuando el sol declina,
Baña su tumba en paz su último rayo [1]

(vs. 254-5, II, pág. 200.)

Versos en los que se introduce un elemento de indeterminación —*allá*— que aleja la tarde en la que se desarrolla la acción y al mismo tiempo es un elemento de evocación poética. Se trata, en definitiva, de llevar la acción a un tiempo deliberadamente inconcreto, realizando una suerte de identificación entre la muerte, *tumba,* como acabamiento y los elementos circunstanciales: «declinar el sol», «su último rayo».

En otra ocasión vuelve a aparecer una referencia horaria como la señalada antes. Se trata también ahora de una localización temporal realizada mediante la referencia a ciertas acciones; de esta manera se puede conseguir la identificación del tiempo, como recurso en el que suceden las cosas, con la acción misma. De lo que resulta que el tiempo no es una medida objetiva, sino un elemento real con unos caracteres determinados, que son, precisamente, los mismos de la realidad que tiene lugar en él:

Las luces, la hora, la noche, profundo,
Infernal arcano parece encubrir.

Cuando en hondo sueño yace muerto el mundo
Cuando todo anuncia que habrá de morir

Al hombre, que loco la recia tormenta
Corrió de la vida, del viento a merced,
Cuando una voz triste las horas le cuenta,
Y en lodo sus pompas convertidas ve.

(vs. 392-99, IV, pág. 250.)

Es el tiempo en el que suceden cosas, no el tiempo que ordena la sucesión de acontecimientos, y es distinto de ellos, abstracto e irreal.

La última referencia temporal la encuentro al acabar el cuento:

Aquella noche el diablo a Salamanca
Había en fin por Montemar venido!!

(vs. 1.005-6, IV, pág. 277.)

Caso en que el alejamiento y la indeterminación en que la noche es presentada no se encuentra al servicio de un efecto lírico. Tanto el demostrativo como el pluscuamperfecto, sirven para crear una marca diferenciadora entre la realidad cotidiana habitual y lo sucedido en dicha noche. El fin es, pues, crear un ámbito no tanto temporal como factual, esencialmente diferente de la realidad y en el que rigen otras leyes. La oposición a la que me refiero queda mucho más clara y patente si se recuerdan estos versos, muy próximos a los anteriores:

Y huyó la noche y con la noche huían
Sus sombras y quiméricas mujeres,
Y a su silencio y calma sucedían
El bullicio y rumor de los talleres:

(vs. 997-1.000, IV, pág. 277.)

Así que tanto este caso como los anteriores representan un esfuerzo por sacar lo narrado fuera de la realidad, por crear otra realidad superior, mágica, alejada de la real, pero no principalmente en el espacio ni en el tiempo. Este no es esencial aunque sea simultáneo a la realidad superior; como ocurre en el último ejemplo, huyen los fantasmas cuando se les acaba el tiempo.

II. Inseguridad en las apreciaciones

Voy a tratar ahora de la inseguridad, o indeterminación, que no reside en las cosas, sino en la apreciación subjetiva del narrador como tal. Espronceda es un demiurgo que, desde su altura, va presentando los hechos. En ocasiones penetra en el interior de los personajes y realiza análisis caracterizadores de sus personalidades, efectúa también juicios de valor sobre ellos.

En otros casos es un mero relator de hechos; cuando esto es así, nuestro autor se sitúa en un discreto segundo plano y hace que los hechos se presenten directamente al lector; de esta segunda forma deja intactos los misterios o la emoción de las cosas, lo que no impide, naturalmente, que Espronceda avance interpretaciones proféticas o presente conclusiones.

En la segunda manera de presentar la realidad se producen en determinados momentos fallas en la apreciación de los hechos, que, como he señalado, se desarrollan ante nuestros ojos, directamente. Los elementos de indeterminación no están en las cosas, sino en el *medio,* a través del cual son conocidas. En definitiva, son apreciaciones subjetivas del narrador. Pero frente a las intervenciones directas, las exclamaciones por ejemplo, en estos casos la actuación subjetiva no es evidente, permaneciendo oculta.

Vamos a ver ahora las distintas modalidades en que este sistema ha sido utilizado.

El primer grado de indeterminación se da cuando una cosa, un hecho, no se sabe si tiene lugar o no, si existe o no; pero, eso sí, teniendo en cuenta que la existencia es siempre posible. Con la última afirmación quiero decir que la indeterminación va siempre desde la posibilidad negativa hacia la positiva: dado un estado o situación en el que no se advierte la existencia de ningún fenómeno, vacío, se lanza la hipótesis —no la predicción efectiva— de que dicha situación «en blanco» puede quedar alterada por un fenómeno determinado que, éste sí, es perfectamente conocido. De esta manera se trata solamente de una posibilidad que puede darse o no o que, caso de darse, se puede producir en un tiempo o en otro.

El fenómeno contrario: un desarrollo de aconteceres que puedan desaparecer, no lo he encontrado en ninguna ocasión.

La aparición posible de un fenómeno es lo que caracteriza estas situaciones. Me parece un plantamiento de gran fuerza expresiva, pues, con la sola posibilidad de que ocurra, fabrica ya el ambiente adecuado para que el fenómeno sea posible; por otro lado, la realidad o irrealidad del hecho concreto queda indeterminada de tal forma que no es posible saber si está presente o no: queda levemente insinuado, al nombrarlo, en la mente del lector, mientras en la realidad no aparece. Es una presencia supuesta, no real y en ningún modo segura. Claro que la expresividad del procemiento es, en cualquier caso, una apreciación personal.

El medio por el cual Espronceda produce este tipo de indeterminación se basa en el uso de fórmulas como «quizá», «acaso», «tal vez», como:

[Era la hora]
En que tal vez la campana
De alguna arruinada iglesia
Da misteriosos sonidos

De maldición y anatema,
Que los sábados convoca
A las brujas a su fiesta.

(vs. 15-20, IV, pág. 175.)

Hay en estos versos una *campana* con dos determinaciones nominales, una referida a la campana: «de alguna arruinada iglesia», y otra al sonido de dicha campana: «sonidos de maldición y anatema»; más otra determinación por medio de la oración de relativo. Advirtamos, pues me parece lo esencial, que todos estos detalles tan precisos se refieren a una realidad solamente posible, no efectiva en el momento en que son comunicados. El «tal vez» inicial escamotea toda la realidad de la descripción posterior que si por las determinaciones puede parecer real, por el planteamiento queda reducida a la mera posibilidad.

En resumen, se trata, como hemos visto en otras ocasiones, de crear un ambiente de irrealidad en el que los hechos que parecen seguros por el detalle con que están descritos lleven en su misma presentación un elemento que los haga desvanecerse.

Nótese, por otra parte, la ambigüedad en el mismo uso de la fórmula «tal vez» con un sentido que fluctúa entre duda, imprecisión y momento.

Otros casos semejantes son:

[El vago fantasma]
Y acaso en las sombras tal vez desparece

(v. 90, I, pág. 179.)

Donde además de «tal vez» aparece «acaso», en función equivalente, como veremos.

Y en el seno de las flores
Tal vez se aduermen las auras.

(vs. 20-1, II, pág. 188.)

Tal vez se sienta, tal vez
Azorada se levanta:
El jardín recorre ansiosa,
Tal vez a escuchar se para.

(vs. 53-6, II, pág. 190.)

En este último caso se debe notar también que el uso de «Tal vez... tal vez», puede responder a una fórmula enumerativa [2]; lo que no impide que la determinación subsista extendida, ahora, a la apreciación del valor de la fórmula.

En el último ejemplo citado también tenemos una acción segura —en el tercer verso— situada entre las posibles o alternantes; la colocación supone una influencia recíproca, pues el elemento real, se contagia de la virtualidad de los restantes, mientras éstos lo hacen con la seguridad de aquél, produciéndose en el conjunto una situación ambigua, intermedia.

Tal vez la juzga vagarosa estrella
Que en el espacio de los cielos gira:
Tal vez engaño de sus propios ojos,

(vs. 39-41, IV, pág. 233.)

Donde volvemos a encontrar la posibilidad del enunciado unido a la realidad de las determinaciones. Tenemos, además, la acumulación de recursos desrealizadores: «tal vez», «engaño», más el que lo posible se refiera en la primera ocasión al acto el pensamiento: «juzga». Y lo mismo ocurre en:

Tal vez piensa que camina,
Sin poder parar jamás

(vs. 314-5, IV, pág. 246.)

El análisis que vengo efectuando a propósito de «tal vez» puede ser aplicado en lo sustancial a «acaso». Unicamente creo necesario añadir que ahora aparece un nuevo tipo

de indeterminación referida al sentido mismo de dicha palabra: se trata de la posibilidad que hay de interpretarla en el sentido de «por casualidad», con lo que, además de lo señalado, encontraríamos el misterio de la causa; de esta forma, los hechos aparecen como gratuitos o como resultado de un determinismo inanalizable:

Donde canta o reza acaso

(v. 29, I, pág. 176.)

El vago fantasma que acaso aparece,
Y acaso se acerca con rápido pie,
Y acaso en las sombras tal vez desparece,
Cual ánima en pena del hombre que fue,

(vs. 88-91, I, pág. 179.)

Con los dos procedimientos reunidos y el mismo tipo de alternancia que señalaba en el párrafo anterior.

Una lágrima sus ojos
Brotan acaso y abrasa
Su megilla; es una ola
Del mar...

(vs. 47-50, II, pág. 189.)

En este caso parece que, efectivamente, el sentido de «quizá» corresponde a «por casualidad». En cualquier caso, notaremos que de un hecho posible surgen consecuencias ciertas.

¡Ay! El que vio acaso perdida en un día
La dicha que eterna creyó el corazón,

(vs. 141-2, IV, pág. 238.)

Imagen fiel de la ilusión dichosa,
Que acaso el hombre encontrará en el cielo

(vs. 613-14, IV, pág. 260.)

Era la hora en que acaso

(v. 7, I, pág. 175.)

Donde acaso el amor, brilló entre el velo
Del pudor que los cubre candorosos (los ojos)

(vs. 142-3, I, pág. 182.)

Como mezcla de los dos procedimientos vistos hasta ahora tenemos:

... ¿Es acaso
Blanca silfa solitaria,
Que entre el rayo de luna
Tal vez misteriosa vaga?

(vs. 33-6, II, pág. 189.)

Menos frecuente que los anteriores es el caso de «quizá», en el que desaparece la indeterminación en cuanto a su significación:

Empero un momento creyó que veía
Un rostro que vagos recuerdos quizá,
Y alegres memorias confusas traía

(vs. 81-3, IV, pág. 235.)

En los casos que vamos a ver a continuación, el uso de *quizá* se carga de un nuevo valor: aparece en una frase que anuncia un posible hecho futuro, en una profecía, a la que proporciona la indeterminación que le es propicia. Pero en contra de esa indeterminación, el lector advierte por el desarrollo general del cuento y por otros datos dispersos —tipo de adjetivación, exclamación, tono, etc.— que la profecía será cumplida inexorablemente. Si añadimos a esto que en los dos casos que nos ocupan es uno de los personajes, la blanca dama, la que habla, tendremos una idea del efecto dramático que puede producir en el lector.

La base del efecto reside en una situación que no tiene nada de original, pero que sigue siendo efectiva: el lector está enterado, o al menos sospecha, la resolución del caso, pero el protagonista permanece en la ignorancia: «Quizá luego os pese» (v. 242, IV, pág. 224), «Vuestra última hora quizá esta será!...» (v. 230, IV, pág. 242). El efecto de mayor intensidad se consigue cuando, poco después, se cumplen las amenazas al caracterizar a Don Félix como irresponsable, pues acepta el riesgo a pesar de las advertencias.

Otra forma de conseguir la indeterminación se basa en el uso de «parece». Ahora no se trata, como en los casos anteriores, de una indeterminación absoluta; hay una probabilidad más o menos intensa de que lo que parece resulte verdaderamente cierto. Ya el mero hecho de *parecer* indica que existe algo, más o menos vago, distinto de lo que se supone, pero algo en definitiva. Lo que ahora queda indeterminado es la interpretación posterior del hecho. De aquí que el recurso sirva más que para fabricar juicios de valor o ideas abstractas para esbozar actitudes: «Y rezar parece en confuso son» (v. 383, IV, pág. 249). Donde, efectivamente, hay un sonido, aunque confuso, que puede ser interpretado como rezo. Hay que advertir que la interpretación no depende en lo fundamental del sonido como tal, sino de una actitud del agente, que no se nos da, pero que es la causa de que el «confuso son» sea apreciado de esta manera y no de otra; así, pues, el *parece* está dirigido a la actitud y no al sonido. Otros casos:

Que al fin del corredor largo y oscuro,
Salir parece de entre el roto muro

(vs. 583-4, IV, pág. 258.)

Mágico ensueño parece
Que halaga engañoso el alma

(vs. 43-4, II, pág. 189.)

Las luces, la hora, la noche, profundo,
Infernal arcano parece encubrir

(vs. 392-3, IV, pág. 250.)

Otra fórmula, poco frecuente, es la que consigue la indeterminación mediante el uso de «a veces»:

Que a veces alumbra la imagen sagrada,
Y a veces se esconde la sombra a aumentar

(vs. 86-7, I, pág. 179.)

Con este caso hemos llegado a un tipo distinto de indeterminación. Hasta el momento la vaguedad estaba basada en la irrealidad o irrealidad de los hechos, fenómenos, acciones, pensamientos; en que existieran o no. A partir de este caso voy a tratar de analizar otro tipo de imprecisión: la que no reside en el fenómeno, sino en su localización, que queda sin precisar. Son casos como:

En que tal vez la campana
De alguna arruinada iglesia
Da misteriosos sonidos
De maldición y anatema,

(vs. 15-8, I, págs. 175-6.)

Un «¡ay!» de alguno que al mundo
Pronuncia el último aDiós.

(vs. 47-8, I, pág. 177.)

Donde Espronceda se sirve del indefinido a pesar de que la identidad del moribundo es conocida perfectamente; es verdad, sin embargo, que en este momento del relato todavía no se conoce, sólo más tarde es posible darse cuenta de que es Don Diego.

Otro caso: «¡Ay de aquel que vive solo en lo pasado!» (v. 173, IV, pág. 240), con un valor de generalización, como

en: «Y aquellos placeres que el triste ha perdido» (v. 165, IV, pág. 239), donde se ha añadido un valor evocativo ausente en el caso anterior. A propósito del uso de esta forma, señala Salvador Fernández Ramírez en su *Gramática*: «En el señalamiento a los objetos ausentes, la mención con el demostrativo *aquel* tiene en general el carácter de mención remota, se menciona un momento o una situación singular y concreta, y en el caso en que no se dan estas condiciones se trata por lo menos de algo lejano en la distancia y remoto en el tiempo.» [2] Y más tarde, continúa: «Todos los pasajes citados de mención al objeto actual pero ausente tiene como nota común el hecho de que la evocación se lleva a cabo por medios extramencionales, se produce en un momento anterior a la mención y hasta en los casos de la ηρωπη γνωσις citados (simultaneidad de mención y evocación) los elementos evocativos presentes en el enunciado apenas son diferentes de los elementos mencionales, porque la calidad y la importancia del objeto lo sitúa en condiciones especiales para ser reanimado dentro de la conciencia.» [4]

Por último, tenemos: «Y allá en el aire» (v. 24, I, página 176), caso al que se puede aplicar, como a los anteriores, el análisis efectuado en el párrafo I.

III. Vaguedad en las cosas

En este tercer párrafo trataré de analizar la vaguedad y la indeterminación objetivas, esto es, las que residen en los fenómenos independientemente del observador.

Ahora no se trata de que el narrador presente una percepción no determinada o imprecisa; por el contrario, la percepción es clara y lo mismo ocurre con la comunicación, pero la naturaleza de lo percibido es vaga o imprecisa. Los fenómenos se producen realmente.

A lo largo de este capítulo he ido presentando ya ejemplos de este tipo de indeterminación; en consecuencia, no

volveré sobre ellos, lo que no quiere decir que circunstancialmente no puedan aparecer otra vez o coincidir.

La vaguedad en las cosas puede ser de muchos tipos diferentes, con esto quiero decir que intentaré una clasificación lo más completa posible, pero que no creo que abarque todos los casos posibles. Me interesa, sobre todo, hacer un índice de temas o recursos destacando los más expresivos.

Como es frecuente en todas las obras de Espronceda, muchas veces se amontonan recursos que actúan en la misma dirección; cuando esto suceda trataré de analizarlos por separado y también como conjunto.

El recurso más obvio para que las cosas no resulten claras es rodearlas de oscuridad; de esta forma, aunque en realidad no lo sean, aparecen con vaguedad; es uno de los medios utilizados con mayor frecuencia.

Al lado de la oscuridad, como variante, aparecen las sombras con las que se consigue velar la realidad al mismo tiempo que alterar, en mayor o menor grado, sus contornos en cuanto deformación e influencia no homogénea.

Varios aspectos de este recurso son estudiados en la adjetivación, a la que me remito en lo que les atañe.

Algunos ejemplos característicos de este recurso son: «Distante un bosque sombrío» (v. 99, II, pág. 192), es una metáfora en la que el clima de irrealidad y alejamiento solitario —se habla del corazón sin amor— viene intensificada por el participio *distante* y por el contexto: v. 105, «fantástica ilusión»; v. 113, «misterioso». Otro caso es: «Y allá en la sombra en lontananza brilla» (v. 36, IV, pág. 233). Parece que en este caso, además de la vaguedad, se ha buscado el contraste, pues lo que brilla es «la blanca dama». Tipo de contraste muy del gusto de Espronceda, que lo utiliza en múltiples ocasiones, como vamos a ver. Hay que tener en cuenta también el valor de evocación de *allá* y de *lontananza*.

La sombra o los contrastes entre ésta y la luz, aparecen en:

Su forma gallarda dibuja en las sombras
El blanco ropaje que ondeante se ve,

(vs. 89-90, IV, pág. 235.)

Y en la sombra unos ojos fulgurantes
Vio en el aire vagar que espanto inspiran,

(vs. 481-2, IV, pág. 256.)

Rotas columnas, patios mal seguros,
Yerbosos, tristes, húmedos y oscuros

(vs. 528-9, IV, pág. 256.)

Con eco melancólico y sombrío
Dijo así la mujer, y el sordo acento,
Sonando en torno del mancebo impío,
Rugió en la voz del proceloso viento.

(vs. 473-6, IV, pág. 254.)

Todo vago, quimérico y sombrío,

(v. 529, IV, pág. 256.)

La ausencia de luz aparece en:

Con apagada luz, ya en las tinieblas
Su argentino blancor va apareciendo

(vs. 31-2, IV, pág. 232.)

Al repasar los casos citados, resulta evidente que para Espronceda la oscuridad no resulta suficiente para conseguir la impresión de vaguedad, en todos los casos hay algún otro elemento que ayuda a conseguir dicho efecto y el ambiente de misterio. En ocasiones se amontonan unos junto

a otros y, al mismo tiempo, se busca un elemento común de contraste que afecte a todos ellos.

En este sentido, parece bastante claro que en la mayor parte de los casos la oscuridad, las sombras, sirven como fondo sobre el que se destaca un punto claro que no es suficiente para disipar el misterio, sino que lo acrecienta. Muchas veces ese «punto brillante» evoluciona acercándose o alejándose.

Es, en definitiva, un sistema de contrastes que añade misterio sobre misterio —tampoco se sabe muy bien qué es el punto blanco— sin llegar nunca a una solución.

Muy cercano al recurso de las sombras se encuentra el de los velos y las nieblas. Es un grupo algo menos numeroso que el anterior y sirve a designios muy varios.

Aquí me ocuparé de él cuando funcione para conseguir el mismo efecto que los anteriores grupos. De este tipo son:

Donde acaso el amor, brilló entre el velo
Del pudor que los cubre candorosos

(vs. 142/3, I, pág. 182.)

Flotante y vaga, las espesas nieblas
Ya disipa y se anima y va creciendo

(vs. 29/30, IV, pág. 232.)

Otra forma de que las cosas queden indeterminadas, ahora subjetivamente, es verlas entre sueños o como en sueños. Aparte del interés romántico por lo que se sale de la realidad habitual, por las regiones desconocidas y misteriosas, el ensueño funciona también como simple valorativo en algunas ocasiones:

Ni vio el fantasma entre sueños
Del que mató en desafío.....

(vs. 116/7, I, pág. 180.)

Y cuando duda si duerme,
Si tal vez sueña o está
Loco.....

(vs. 330/3, IV, pág. 247.)

En los dos casos que reproduzco a continuación encontramos el valor ponderativo al que aludía antes:

Mágico ensueño parece
Que halaga engañoso el alma.

(vs. 43/4, II, pág. 189.)

Un rostro de un ángel que vio en un ensueño,
Como un sentimiento que el alma halagó.

(vs. 85/6, IV, 235.)

Y ya en el plano de la burla prosaica, tenemos este caso en el que habla Don Félix:

¡Vive Dios! Dice entre sí,
O Satanás se chancea,
O no debo estar en mí,
O el Málaga que bebí,
En mi cabeza aún humea.

(vs. 342/6, IV, pág. 247.)

Parece que tanto Espronceda como Zorrilla encuentran cierto efecto realista en dar nombre al vino: aquí es el málaga y en *Don Juan* el cariñena.

En ocasiones, la indeterminación se desarrolla en un plano no anormal sino que aparece como algo inherente a la situación, a lo descrito. En estos casos la vaguedad es declarada directamente por el autor que coloca un sustantivo, un adjetivo, etc., que la expresa sin mayor complicación ni justificaciones.

Lo de la justificación merece un análisis más detenido; en todos los ejemplos vistos hasta ahora hemos encontrado alguna interferencia, circunstancia temporal, espacial, etc., que justificaba, hasta cierto punto al menos, la impresión de vaguedad que recibía el lector; esto era así aunque la causa fuera desconocida. Frente a este planteamiento nos encontramos ahora con que las cosas son misteriosas en sí, como atributo que les corresponde en igual medida que el de la extensión, peso, forma o color; no es algo añadido en una situación especial, sino un rasgo dado por supuesto, *normal,* ahora bien, es la *normalidad* de un mundo quimérico, extranatural. Es evidente que al introducir este elemento sin «artificio», directamente, y muchas veces disimulado entre otros, se puede producir la impresión, momentánea al menos, de que es un estado posible y natural de las cosas, que no representa una trasgresión de la realidad, sino que pertenece a ella.

En ésta, como en las otras interpretaciones, hay que tener siempre en cuenta que se parte del supuesto de que el lector acepta, en principio, las reglas del juego literario.

Hay varias fórmulas más o menos intensas de presentar directamente el misterio. Tenemos la vaguedad:

Y en la sombra unos ojos fulgurantes
Vio en el aire vagar que espanto inspiran

(vs. 491/2, IV, pág. 254.)

Todo vago, quimérico y sombrío,

(v. 259, IV, pág. 256.)

El vago fantasma que acaso aparece

(v. 88, I, pág. 179.)

La duda:

Tímida estrella que refleja al suelo
Rayos de luz brillantes y dudosos,

(vs. 88/9, I, pág. 182.)

Donde la duda no está en la apreciación, no es una característica de un juicio subjetivo, sino que reside en la cosa como una cualidad del mismo rango que *brillante.*

La vaguedad y la duda:

Empero un momento creyó que veía
Un rostro que vagos recuerdos quizá,
Y alegres memorias confusas traía

(vs. 81/3, IV, pág. 235.)

Y como efecto o común denominador de todos los rasgos que vengo presentando, tenemos planteado de forma directa el resultado de todos ellos, el misterio:

Que era pública voz que llanto arranca
Del pecho pecador y empedernido,
Que en forma de mujer y en una blanca
Túnica misteriosa, *revestido.*
Aquella noche el diablo a Salamanca
Había en fin por Montemar venido!!...

(vs. 1.005/11, IV, pág. 277.)

Las puertas se abren a un misterioso impulso

(v. 510, IV, pág. 255.)

Tu misteriosa locura.....

(v. 118, II, pág. 193.)

En el primero de estos tres casos encontramos un elemento de indeterminación que afecta al conjunto de la obra, se plantea en los versos citados, pero es más amplio: no se sabe muy bien al acabar de leer el cuento si 1) La *blanca dama* es el diablo, como se afirma aquí; si es la Muerte o si es Elvira. No sabemos si 2) Montemar muere abrazado por la *blanca dama* o si es muerto por Don Diego en el

desafío, como lo hace suponer el entierro que conduce los dos cuerpos [5].

Todo el planteamiento que venimos viendo no es ingenuo y sin consecuencias. Toda esta retórica tiene una intención y una influencia por los efectos que produce: está al servicio de una postura humana a la que informa y en la que el hombre condiciona el mundo circundante y recibe de él una respuesta.

Esto puede ser advertido en los efectos que en el hombre produce esta segunda naturaleza de las cosas a las que él mismo ha provocado:

Extrañeza o espanto:

De extraño empuje llevado
Con precipitado afán

(vs. 316/7, IV, pág. 246.)

Y en la sombra unos ojos fulgurantes
Vio en el aire vagar que espanto inspiran

(vs. 481/2, IV, pág. 254.)

Todo el efecto que experimenta el personaje de este cuento y, quizá, el lector si se produce la identificación con aquél, se da por el influjo de fuerzas indeterminadas, sobrenaturales, que se encuentran fuera del plano de la realidad humana. Los fenómenos presentados salen fuera de todo análisis racional y a ello deben, precisamente, su poder.

El contraste, violento, entre el adjetivo científico y el «fantástico», siendo uno causa del otro, se puede ver en el primero de los ejemplos que siguen:

Optico vidrio presenta
En fantástica ilusión,

(vs. 104/5, II, pág. 192.)

Tu misterioso cristal [*la mujer es un fanal*]

(v. 114, II, pág. 193.)

Y cruzan a la luz de una bujías,
Fantásticas, desiertas galerías.

(vs. 511/2, IV, pág. 255.)

Mágico ensueño parece
Que halaga engañoso el alma

(vs. 43/4, II, pág. 189.)

Todo vago, quimérico y sombrío,
Edificio sin base ni cimiento,
Ondula cual fantástico navío

(vs. 529/31, IV, pág. 256.)

Se presenta de nuevo en este caso el contraste entre apreciaciones detalladamente reales —los cimientos— y las caracterizaciones de tipo irracional: *quimérico* y, como siempre, *fantástico.*

Las luces, la hora, la noche, profundo,
Infernal arcano parece encubrir

(vs. 562/3, IV, pág. 250.)

Como adecuación a este tipo de fenómenos de realidad mágica o de carácter superior a la comprensión humana normal, encontramos en el hombre un estado de hipersensibilidad, anormal también.

Esto sigue guardando el carácter de indeterminación, pues el estado en que se encuentra el personaje lo coloca fuera de la perspectiva habitual, para lo que no valen los análisis tradicionales; de esta forma su actuación, sus motivos, su finalidad quedan cuando más intuidas, pero nunca claras para el espectador. Rige otra lógica:

Y cuando duda si duerme,
Si tal vez sueña o está
Loco, si es tanto prodigio,
Tanto delirio verdad;

(vs. 330/3, IV, pág. 247.)

Rompe el hombre en su locura
Tu misterioso cristal

(vs.112/3, II, pág. 193.)

Esta deformación patológica de la mente es, para Espronceda, un estado habitual, ya que es el resultado de la inadecuación de los fenómenos que de hecho tienen lugar con la capacidad de la mente humana para comprenderlos. Tiene lugar entonces un desequilibrio de tal naturaleza que la única salida es la locura, pero ésta se presenta como reacción frente a estímulos exteriores que, por su propia naturaleza, producen aquella deformación:

Un rostro de un ángel que vio en un ensueño
Como un sentimiento que el alma halagó,
Que anubla la frente con rígido ceño,
Sin que lo comprenda jamás la razón.

(vs. 85/8, IV, pág. 235.)

Imagen fiel de la ilusión dichosa,
Que acaso el hombre encontrará en el cielo,
Pensamiento sin fórmula y si nombre
Que hace rezar y blasfemar al hombre.

(vs. 613/6, IV, pág. 260.)

Otro camino que el de la razón tienen estas realidades. Así, sentimiento y razón se disocian, si no se contraponen. Y el que actúa es aquél. Aparece la percepción directa de realidades no materiales atrayentes como el pensamiento sin

fórmula y sin nombre, nuevo, que parece anunciar la sensibilidad de Bécquer.

Por último:

Y en aérea fantástica danza,
Que la mente del hombre no alcanza
En su rápido curso a seguir,

(vs. 879/81, IV, pág. 272.)

IV. Otros elementos característicos de indeterminación

Hasta ahora el sentido que aparecía, casi exclusivamente, en la apreciación de realidades indeterminadas era el de la vista. También se podía encontrar, aunque en menor proporción, la razón humana como otra fuente de indeterminación.

Vamos a ver en este párrafo otro sentido que aparece en pocas ocasiones y siempre con la misma formulación; me refiero al sentido del oído.

En la indeterminación auditiva lo percibido no es nunca el sonido directo sino su repetición atenuada e indeterminada, el eco:

Y vio luego
Una llama
Que se inflama
Y murió;
Y perdido,
Oyó el eco
De un gemido
Que espiró.

(vs. 970/7, IV, pág. 276.)

El eco tiene unas características muy concretas; en primer lugar resulta imposible determinar la procedencia del sonido original, ya que el eco es un reflejo; es, además, un sonido abstracto en el sentido de que es independiente de su origen y, en cuanto eco, puede ser repetido por varios reflejos desde lugares distintos y en tiempos distintos; y, lo más importante, el eco puede ser percibido algún tiempo después de haber desaparecido la persona o cosa fuente del sonido original, con lo que este sonido queda como una suerte de pervivencia espiritual, fantasmal, de la realización material y concreta.

Otro caso semejante es:

Oye su nombre en los ecos
De las campanas sonar

(vs. 302/3, IV, pág. 246.)

Donde encontramos que es esa independencia del eco lo que, precisamente, hace imposible el oír un nombre que en realidad las campanas no han hecho salir de sus sonidos.

Así encontramos otro elemento propio y característico del eco, la deformación del sonido original; por otra parte, el carácter de sonido oscuro que tiene sirve para describir un tono vital o afectivo: «Con eco melancólico y sombrío» (v. 473, IV, pág. 254).

Tenemos en todos los ejemplos vistos hasta aquí el denominador común de la lejanía, sobre todo de la lejanía en el espacio como elemento desrealizador y evocador. En el mismo plano está el interés de nuestro autor por el tiempo pasado, como tal pasado, y, por supuesto, sin determinar, confiriendo todo valor a la antigüedad por sí misma:

Era más de media noche,
Antiguas historias cuentan,

(vs. 1 y 2, I, pág. 175.)

Empero un momento creyó que veía
Un rostro que vagos recuerdo quizá,
Y alegres memorias confusas traía
De tiempos mejores que pasaron ya

(vs. 81/4, IV, pág. 235.)

Declaración en la que se recuerda en la tristeza alegrías pasadas, lo que unido a una serie de mitificaciones del pasado entre las que se encuentra, por oposición, la crítica a la fugacidad del tiempo presente. Es lo mismo que pasa en:

Otra vez en Salamanca
Súbito vuélvese a hallar

(vs. 334/5, IV, pág. 247.)

....., y desaparece
De súbito la ciudad

(vs. 306/7, IV, pág. 246.)

De extraño empuje llevado
Con precipitado afán

(vs. 316/7, IV, pág. 246.)

Parece como si la rapidez de las acciones impidiera la fijación del presente y, como consecuencia, su análisis. La sucesión de manifestaciones provoca la confusión.

El presente inasible y fugaz da lugar a que sea proyectado hacia el pasado y que sólo cobre sentido en cuanto el presente es un reflejo o resto del pasado. Pero esa fugacidad del presente no se refiere al presente cotidiano de cada cual, sino al de un acontecimiento insólito.

Es lo que ocurre en los textos siguientes, en los que el presente es una ruina del pasado e interesa como tal ruina. Él hecho de pertenecer al pasado es precisamente lo que le da sentido y lo que le sirve a Espronceda:

Cruzan tristes calles,
Plazas solitarias,
Arruinados muros

(vs. 251/3, IV, pág. 244.)

Arcos aquí ruinosos, sepulcrales
Urnas allí y estatuas se veían,
Rotas columnas, patios mal seguros,
Yerbosos, tristes, húmedos y oscuros

(vs. 525/8, IV, pág. 256.)

En definitiva es todo un reflejo y una causa para que el «espíritu» o la realidad misteriosa sea también confuso, fugaz, rápido, mezclado:

Fábrica frágil de materia impura
El alma que la alienta y la ilumina,
Con Dios le iguala, y con osado vuelo
Se alza a su trono y le provoca a duelo,

(vs. 557/8, IV, pág. 257.)

Se remonta ante sus ojos
En alas del huracán
Visión sublime, y su frente
Ve fosfórica brillar
Entre lívidos relámpagos
En la densa oscuridad
Sierpes de luz, luminosos
Engendros del vendaval:

(vs. 322/9, IV, pág. 246.)

Claro que este último ejemplo no se refiere al espíritu sino a la realidad misteriosa.

Como resumen, es posible afirmar que todo entra a formar parte de esta realidad superior.

[1] El testimonio de un documento relativamente cercano al momento en que escribe Espronceda dice que «*acá* y *allá,* cuya significación es de suyo más vaga». En *Gramática de la lengua castellana,* R. A. E., págs. 180/1, año 1888.

[2] Ver nota 1171 de R. José Cuervo a la *Gramática* de A. Bello.

[3] Párrafo 128, página 248. Ver también el párrafo 132.

[4] Por otro lado, separar lo fantástico de la realidad es conquista reciente.

[5] Es posible que en la concepción del Cuento, Espronceda pensara dar un elemento material, la muerte mutua de los dos duelistas, sobre el cual crea la fantasía la leyenda. Esto es posible, pero poco probable, dada la forma de escribir de Espronceda, poco atento a precisiones y lógicas.