

Unidad 6

- Análisis estilísticos.

1
PÍO BAROJA,
EL ÁRBOL DE LA CIENCIA

Texto:

Un año, próximamente, después de casados, Lulú se puso algo enferma; estaba distraída, melancólica, preocupada. «¿Qué le pasa? ¿Qué tiene?», se preguntaba Andrés con inquietud.

Pasó aquella racha de tristeza, pero al poco tiempo volvió de nuevo con más fuerza; los ojos de Lulú estaban velados; en su rostro se notaban señales de haber llorado.

Andrés, preocupado, hacía esfuerzos para parecer distraído; pero llegó un momento en que le fue imposible fingir que no se daba cuenta del estado de su mujer.

Una noche le preguntó lo que ocurría, y ella, abrazándose a su cuello, le hizo tímidamente la confesión de lo que pasaba.

Era lo que temía Andrés. La tristeza de no tener el hijo, la sospecha de que su marido no quería tenerlo, hacía llorar a Lulú a lágrima viva, con el corazón hinchado por la pena.

¿Qué actitud tomar ante un dolor semejante? ¿Cómo decir a aquella mujer que él se consideraba como un producto envenenado y podrido, que no debía tener descendencia?

Andrés intentó consolarla, explicarse... Era imposible. Lulú lloraba, le abrazaba, le besaba con la cara llena de lágrimas.

—¡Sea lo que sea! — murmuró Andrés.

Pío Baroja, *El árbol de la ciencia* (O.C., t. II, pág. 566,
Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974).

1. Comentario psicoanalítico

Este fragmento trata del primer conflicto grave en las relaciones matrimoniales de Andrés y Lulú. El desacuerdo desencadena una profunda depresión espiritual en Andrés, que había creído que, casándose con Lulú, «una mujer cerebral, sin fuerza orgánica y sin sensualidad», sus pensamientos atormentados y nihilistas desaparecerían. Poseído de esta confianza que le inspiraba Lulú, contrajo matrimonio, aunque sabía que casarse quería decir someterse.

Andrés era un neurasténico e hipocondríaco; Lulú tenía algo de histérica. Las consideraciones de su tío Iturrioz influyeron en su decisión de renunciar al instinto de procreación ante el temor de una prole enfermiza. Pero el instinto es más fuerte que la reflexión intelectual, y Lulú aunque se da cuenta de la estratagema de Andrés, cooperará en los fines de la Naturaleza. La armonía matrimonial, que ya duraba varios meses, no tarda en convertirse en amenazante disonancia.

No percibiendo a su alrededor más que miserias morales, por temor a ser invadido por este ambiente, Andrés abandona toda relación social por una vida profunda compartida con su mujer, e incluso renuncia a la plaza de médico de Higiene por un trabajo cotidiano y oscuro. Su inteligencia es de primer orden. Lúcido y atormentado, se bate contra lo que hay de vulgar y convencional en el matrimonio. Pero advierte que su esfuerzo es inútil. A medida que transcurría el tiempo del embarazo, las voliciones y reacciones de Lulú le sugerían que no era una mujer completamente distinta de las otras. Las primeras inquietudes asoman después de un oasis de felicidad íntima. El pensamiento de que él, que se consideraba «como un producto envenenado y podrido», iba a tener un hijo, y las condiciones interiores de Lulú que la hacían celosa y egoísta, acababan con el equilibrio adquirido en los últimos meses, y estaba persuadido de que eran signos evidentes de un fatal destino, como se deduce de la frase que pronuncia Andrés, y que pone fin a la primera querrela grave entre los esposos: «—¡Sea lo que sea!». Sin embargo, a pesar de haberse desvanecido aparentemente la nube, la nueva situación del matrimonio cambiaba profundamente la intención con que Andrés lo había contraído. Este primer conflicto fue fatal para él.

2. Comentario semántico

2.1. Nivel léxico-semántico

Excepto la precisión circunstancial del comienzo (*un año, próximamente, después de casados*) que nos permite circunscribir los hechos en el transcurso de la acción narrativa, el texto carece de notaciones sobre la realidad concreta en la que se enmarca la historia, pues debemos considerar las numerosas precisiones descriptivas sobre el aspecto físico de Lulú (*los ojos... estaban velados; en su rostro se notaban señales de haber llorado; hacía llorar a Lulú a lágrima viva, con el corazón hinchado por la pena; con la cara llena de lágrimas*) como una manifestación del dolor provocado por el grave desacuerdo matrimonial. Por eso, en el texto se manifiesta una oposición lexical que evidencia, por una parte, la desesperación de Lulú, y, por otra, la inquietud de Andrés. La depresión de ella estaba motivada por la amenaza de verse frustrada en su legítima ilusión de ser madre, y la preocupación de él sólo puede imputarse a su nihilista disposición mental (*él se consideraba como un producto envenenado y podrido, que no debía tener descendencia*). Pero esta diversa manifestación léxica presenta una homogeneidad semántica a través de vocablos abstractos que significan sufrimiento moral (*melancólica, preocupada, inquietud, tristeza, preocupado, temía, tristeza, pena, dolor, producto envenenado y podrido*) de vocablos más concretos que expresan dolor físico (*enferma, ojos (...) velados, señales de haber llorado, hacía llorar, a lágrima viva, lloraba, cara llena de lágrimas*). El vocabulario pertenece, pues, al registro emotivo-afectivo y al registro moral.

Aunque el quiasmo *distraída, preocupada/preocupado, distraído* pone en evidencia la homogeneidad semántica a la que antes nos referimos, podría expresar también discordancia, que es el tema del texto. Las siguientes frases claves: *la tristeza de no tener el hijo, la sospecha de que su marido no quería tenerlo* se refieren al conflicto y a la discordia en el fin matrimonial.

En los términos en que se describe el comportamiento de Lulú interviene claramente el efecto de dramatización

(ella, abrazándose a su cuello, le hizo tímidamente la confesión), especialmente en las proposiciones breves yuxtapuestas (lloraba, le abrazaba, le besaba con la cara llena de lágrimas). En cambio, los vocablos que se refieren a la conducta de Andrés expresan, al principio, extrañeza (*¿Qué le pasa? ¿Qué tiene?*), inquietud (*preocupado, hacía esfuerzos para parecer distraído*), y luego, reflexión y patetismo (*¿Qué actitud tomar ante un dolor semejante?, él se consideraba como un producto envenenado y podrido, que no debía tener descendencia*). Estas consideraciones axiológicas dotan al texto de una significación trágica al verse dominadas por el impulso de procreación. Convencido Andrés de que sus esfuerzos de reflexión eran inútiles ante la fuerza con que se manifestaba el instinto de la especie en Lulú, se decide por la resignación, lo que corrobora la frase *¡Sea lo que sea!*, que hace presentir un fatal destino.

Aunque el texto narra un grave conflicto originado por dos conductas opuestas (lo instintivo frente a la racionalidad, las razones del corazón frente a las del pensamiento), el vocabulario se caracteriza por la sobriedad y la exactitud, tanto en el lenguaje afectivo como en el lenguaje de la racionalidad.

2.2. Significación emotiva de las palabras

Por este motivo de sobriedad expresiva el autor evita caer en la profusidad verbal, tan frecuente en la narración de las relaciones amorosas que se deterioran irremediablemente. Por otra parte, su tendencia a la moderación hace que los comportamientos de los personajes no se expresen con violencia. Aun en el momento de más tensión los personajes expresan sus penas y quejas sin herirse mutuamente, sin desencadenar una situación irreparable en el matrimonio. El llanto que se eleva del corazón de Lulú lleva una pena sofocada, contenida y expresada con palabras que atenúan aparentemente su desgracia (*algo enferma, distraída, melancólica, preocupada*). A pesar del efecto intensificador de esta acumulación asindética, adviértase cómo el adverbio *algo* modifica cuantitativamente la significación de enferma. El adverbio de grado *más*, que modifica a *fuerza*, refiere el recrudecimiento del desgarramiento. A este propósito contri-

buye la expresión metafórica: *los ojos (...) velados*. Incluso la declaración que Lulú hace a su marido está representada en términos comedidos (*le hizo tímidamente la confesión*). A partir de aquí, los signos de intensificación toman más relieve, y las palabras refieren con más fuerza el momento crucial de la discordia (*temía, tristeza, sospecha, hacía llorar a Lulú, a lágrima viva, con el corazón hinchado por la pena*). Pero, a pesar de la vehemencia que se manifiesta en estos términos, especialmente en el circunstancial modal *a lágrima viva* y en la expresión metafórica *con el corazón hinchado por la pena*, no dejan de pertenecer al paradigma de la moderación. Aun en el comportamiento más desesperado es perceptible la relación afectiva, como lo indica esta secuencia jalonada de tres verbos yuxtapuestos de intensidad creciente (*lloraba, le abrazaba, le besaba, con la cara llena de lágrimas*) en el último de los cuales un complemento circunstancial seguido de un complemento del nombre concurre a la intensificación.

La insistencia de *qué* en las dos interrogativas deliberativas (*¿Qué le pasa? ¿Qué tiene?*) da mayor intensidad al discurso reflexivo en estilo directo y al que se entrega Andrés, como respuesta al mal que aqueja a Lulú. En este efecto, también interviene la interpretación del narrador por medio del circunstancial modal *con inquietud*.

Andrés no responde agriamente a los reproches de Lulú. Hay reciprocidad en ambos comportamientos. Pero la reconciliación, por parte de Lulú, se produce con las lágrimas; por parte de Andrés, con la reflexión.

En las dos interrogativas deliberativas de la interpretación narrativa es reconocible el pensamiento de Andrés. Las conclusiones que se deducen del análisis le distancian intelectualmente de Lulú. El patetismo de las interrogaciones retóricas toma pleno relieve por medio del adjetivo interrogativo *qué* y del adverbio modal *cómo*. Concorre también a este efecto de intensificación emotiva la pareja de vocablos de sentido fuerte utilizados en la comparación (*envenenado y podrido*).

2.3. Las desviaciones semánticas y otras figuras

Aunque el control del lenguaje, la sobriedad y la economía expresiva son los rasgos que caracterizan a este frag-

mento, el narrador se vale, además de los signos de intensificación ya señalados, de algunos recursos figurados en la descripción del comportamiento desesperado de Lulú, y de la meditación atormentada a que se entrega Andrés.

La exigencia de precisión y de claridad es perceptible, en algunos casos, en la técnica de alargamiento del enunciado por medio de adjetivos calificativos (*distraída, melancólica, preocupada; envenenado y podrido*) de expansiones circunstanciales propias, por su modulación lexical, de la elocución literaria (*a lágrima viva, con el corazón hinchado por la pena*) y por medio de la acumulación asindética de proposiciones de parecida estructura (*lloraba, le abrazaba, le besaba*). A estas agregaciones cualificativas, circunstanciales y proposicionales, hay que añadir la aposición caracterizadora (*Andrés, preocupado*) que es un recurso propio de la lengua literaria.

Todas las metáforas que aparecen en el texto están orientadas hacia la tristeza de Lulú (*racha de tristeza, ojos velados, el corazón hinchado por la pena*). La referencia figurada al otro polo temático —la preocupación depresiva de Andrés— se encuentra desarrollada en una estremeceadora comparación que se alarga en una pareja de adjetivos verbales que coinciden en el tema del nihilismo (*como un producto envenenado y podrido*).

3. Comentario morfosintáctico

3.1. Formas verbales

El pretérito perfecto simple es la forma verbal generalmente empleada en el desarrollo de la acción narrativa (*se puso, pasó, llegó, preguntó, hizo, intentó, murmuró*). En cambio, el imperfecto de indicativo, de acuerdo con su carácter más estático, predomina en las descripciones (*estaba, estaban, se notaban, se consideraba*). Pero algunas veces en la narración propiamente dicha de los hechos se hace uso del imperfecto, en lugar del perfecto simple, al enunciar acciones que indican reiteración (*se preguntaba, hacía esfuerzos, lloraba, abrazaba, besaba*). En algún caso con el

uso del imperfecto, en vez del indefinido, se pretende dar preferencia al aspecto durativo de la acción pasada sobre el sentido perfectivo (*Era imposible*). Los demás empleos del imperfecto que aparecen en el texto (*ocurría, pasaba, era lo que temía, quería, hacía*) adquieren el valor propio del imperfecto: enunciado de los hechos presentados en su duración. Con los verbos imperfectivos (*era, temía, quería, se consideraba*) queda acrecentado el aspecto de duración.

En la secuencia interrogativa de estilo directo el presente está correctamente empleado (*pasa, tiene*), y expresa incertidumbre. La secuencia exclamativa (*¡Sea lo que sea!*) se caracteriza por llevar los verbos en presente de subjuntivo, pero que van referidos al futuro, e incluso es posible conmutar el verbo repetido por la forma «fuere».

El infinitivo y el gerundio, en sus formas simples, contribuyen a expresar tensión en la simultaneidad de los hechos (*parecer, fingir, consolarla, explicarse*). La continuidad del acto de *llorar* guarda relación con la continuidad de la acción que denota *tener, tenerlo*. También en los casos de las interrogativas los infinitivos independientes (*tomar, decir*) presentan mejor la acción deliberativa que las formas conjugadas correspondientes. Por el carácter de su aspecto el infinitivo es muy apto para expresar la finalidad (para *parecer*).

La presentación de una acción en curso de realización en simultaneidad con otra acción puede expresarse convenientemente por medio del gerundio simple. Por ejemplo «ella, *abrazándose* a su cuello, le hizo tímidamente la confesión». En este caso la proposición circunstancial de gerundio tiene un carácter explicativo respecto al sujeto de la proposición principal.

En cuanto que este texto trata de analizar el motivo de donde proviene el sufrimiento de Lulú, y cómo el desacuerdo es consecuencia de la falsa idea que del matrimonio se había hecho Andrés, explica que abundan los participios pasivos que expresan el resultado de un proceso o de una acción sobre uno de los personajes (*distraída, preocupada, velados, preocupado, distraído, hinchado, envenenado, podrido*). En cuanto verbo el participio puede constituir una proposición circunstancial, como se puede ver en la construcción con sentido modal «Andrés, *preocupado*».

3.2. *Sintaxis*

3.2.1. Comentario

Rigor y sobriedad de expresión son las principales características en el relato de este conflicto matrimonial. Sin embargo, con la manifestación del motivo de la discordia y, sobre todo, cuando el texto adquiere un carácter reflexivo, la sintaxis subraya la culminación del desarrollo conflictivo haciéndose algo más compleja. El predominio de las oraciones asindéticas y coordinadas y la contención en la manifestación léxica constituyen un buen ejemplo de la prosa barojiana, que se caracteriza por la eficacia expresiva con economía de medios.

El relato está cortado, después de la primera oración, por dos secuencias de estilo directo, y otra frase en estilo directo establece el final. Pero, como ya se dijo, el modo narrativo objetivo contiene dos interrogaciones retóricas en que se desliza hacia lo reflexivo y, por lo tanto, hacia lo subjetivo. Estos diversos modos de la narración presentan una diversificación morfológica y sintáctica, como veremos a continuación. El indefinido y el imperfecto de indicativo alternan en la enunciación objetiva de los hechos y en la descripción. Las expresiones que recogen el habla de Andrés están en presente. Las interrogativas retóricas suponen un desplazamiento hacia lo representativo. Ahora los hechos más que relatados parecen pensados, y tienen la apariencia de un monólogo. En contraste con la constatación objetiva el relato deviene una modalización interpretativa que delata el pensamiento pesimista del narrador. La incertidumbre del conflicto se expresa mediante una frase usual exclamativa con el verbo en subjuntivo.

3.2.2. Construcción de las oraciones

El texto comienza con una oración que contiene dos proposiciones, con sujeto común, articuladas por yuxtaposición. Se abre con un complemento circunstancial sobre

el que incide el adverbio *aproximadamente*, y una proposición de tiempo con el infinitivo *estar* omitido, que sirven para precisar los hechos en un tiempo determinado. La constatación del hecho figura mediante los elementos centrales de la proposición: sujeto (*Lulú*) + verbo de estado (*se puso*) + complemento predicativo, constituido por el grupo adjetival *algo* (adverbio) *enferma*. Como se puede ver, el adverbio modifica en este caso al adjetivo. La oración se completa, por asíndesis, señalada con punto y coma, con la proposición *estaba distraída, melancólica, preocupada*, que presenta una estructura parecida a la anterior, pues el sujeto, aunque no va expreso, es el mismo; la variación está en la forma verbal del verbo atributivo. El atributo aparece amplificado mediante acumulación de adjetivos que contribuyen a la intensificación de la significación. La yuxtaposición implica aquí una relación explicativa respecto a la proposición anterior.

Las dos proposiciones de discurso directo alineadas asindéticamente y en yuxtaposición respecto al verbo subordinante *se preguntaba*, no inician un diálogo, sino un monólogo que descubre la inquietud de Andrés. No hay interpelaciones ni marcas de diálogo; el pronombre *le* y el verbo *tiene* designan a la tercera persona. Si observamos las estructuras de las dos proposiciones, nos daremos fácilmente cuenta de que el pronombre interrogativo *qué* tiene una función sintáctica distinta en una y en otra: como sujeto en la primera, como complemento directo en la segunda. Las secuencias de discurso directo incrementan la dramatización con el cambio de entonación. A este efecto también contribuye la insistencia interrogativa con frases equivalentes, breves y yuxtapuestas. De este modo la morfosintaxis refuerza la noción de los anteriores lexemas (*distraída, melancólica, preocupada*), y de los que manifiesten el desconcierto de Andrés (*se preguntaba, con inquietud*).

Para la progresión del relato se vuelve al pretérito indefinido (*pasó, volvió*) y a la estructura paratáctica que es el modo de articulación más característico del texto. Estas dos formas verbales están explícitamente relacionadas por la conjunción adversativa *pero*, que marca una oposición significativa entre ellas. En la primera proposición se han eliminado las preposiciones circunstanciales; en la segun-

da, aun siendo también de expresión sobria encontramos un circunstancial que indica la duración (*al poco tiempo*) y otro modal en grado comparativo que asegura la cohesión referencial. A estas proposiciones coordinadas les siguen otras dos en yuxtaposición, pero que implican una relación de consecuencia. El núcleo del sujeto de la segunda (*señales*) desarrolla una completiva en función de complemento del nombre.

La siguiente oración está más elaborada asociando por parasintaxis adversativa varias proposiciones. La aparición del participio adjetivo al principio de frase (*preocupado*), en simetría antitética con *distraído*, tiene la intención de destacar el estado de espíritu de Andrés, afirmando así la comunidad de sentimientos con un conjunto de palabras y de frases que presagian un conflicto: *enferma, distraída, melancólica, preocupada, racha de tristeza, (ojos) velados, haber llorado*. Para expresar la concomitancia de un modo más estrecho entre el estado aparente (*distraído*) y el verdadero (*preocupado*) se emplea el infinitivo (*parecer*). La sobriedad sintáctica de las secuencias precedentes se complica en el segundo período coordinado, cuyo sujeto (*un momento*) desarrolla una proposición relativa que tiene como sujeto un infinitivo que presenta como complemento directo una proposición sustantiva, cuyo predicado está constituido por la frase verbal (*se daba cuenta*) que necesariamente lleva como régimen la preposición *de* (*de su estado*) (suplemento), al que le sigue un complemento del nombre con función determinativa (*de su mujer*). El desequilibrio en la desproporción de volumen entre la primera proposición y la segunda que explica la imposibilidad de seguir aparentando tranquilidad, anuncia una escena dramática. A excepción del circunstancial de tiempo (*una noche*), que poco aporta al cuadro de la historia, la única precisión concreta en la manifestación de la pena de Lulú la aporta la expansión circunstancial en gerundio (*abrazándose a su cuello*), que es más apto para expresar la simultaneidad del abrazo y de la confesión que una proposición subordinada con verbo en forma personal. Estos dos circunstanciales están integrados en una oración compuesta por coordinación copulativa. Cada coordinada presenta una proposición de relativo sustantivada (*lo que ocurría, lo que pasaba*); la primera en función

de complemento directo de *preguntó*, y la segunda en función de complemento del nombre de *confesión*. Estas proposiciones sustantivadas, de forma simétrica, sirven también de enlace con las oraciones interrogativas en estilo directo, quedando así asegurada la referencia contextual.

El resto de la narración se centra en el motivo del conflicto que da lugar al desacuerdo entre marido y mujer. Los procedimientos sintácticos empleados refuerzan esta oposición matrimonial. Nunca aparece un pronombre gramatical uniendo a los dos esposos, sino que las secuencias del enunciado subrayan la alternancia de los actantes *él, ella*. Por otra parte, el narrador se vale del discurso indirecto libre (línea 14-21) para expresar con más eficacia lo que piensa el personaje.

Los reproches de Lulú están formulados en el grupo del sujeto, que presenta dos segmentos paralelos yuxtapuestos en paralelismo sintáctico e incluso semántico: artículo + nombre + proposición sustantiva en infinitivo (*La tristeza de no tener el hijo*); artículo + nombre + proposición sustantiva con verbo perifrástico en forma personal (*la sospecha de que su marido no quería tenerlo*). El efecto de dramatización es particularmente intenso con la usual expresión modal «a lágrima viva», que se expande en una imagen más poética, en que se pone de relieve el complemento agente del participio *hinchado* (*por la pena*).

Las dos interrogativas deliberativas, también en discurso indirecto libre, marcan el cambio del discurso narrativo al discurso reflexivo, y también el alto efecto de dramatización. Los infinitivos *tomar, decir* reemplazan a las formas personales para expresar la tensión y la perplejidad de Andrés. La segunda interrogativa es una oración compleja con predominio de expansiones binarias: pareja de proposiciones completivas (*que él se consideraba como un producto...; que no debía tener descendencia*); pareja de adjetivos caracterizando a *producto* (*envenenado y podrido*).

El desarrollo narrativo del último párrafo está indicado por la representación de dos actitudes antagónicas (*Andrés intentó consolarla, Lulú lloraba*). Cada una de estas dos proposiciones presenta expansiones simétricas con ligeras variantes que contribuyen a expresar el grave

desacuerdo conyugal. Andrés intenta la reconciliación mediante el razonamiento; Lulú, mediante las lágrimas, con tal energía que en la expresión se traduce por acumulaciones simétricas de verbos (*lloraba, le abrazaba, le besaba*), el último de los cuales se destaca por llevar un segmento amplificador (*con la cara llena de lágrimas*). También la alternancia de los sujetos (*Andrés, Lulú*) muestra el antagonismo de los dos actantes.

El texto termina con una expresión usual exclamativa, conclusiva (*¡Sea lo que sea!*). Esta frase independiente con el verbo en subjuntivo expresa la resignación de Andrés ante la incertidumbre. *Sea* mantiene aquí su significado originario de «ocurrir, suceder» y la proposición de relativo, que no presenta antecedente expreso, constituye su sujeto.

4. Nivel prosódico

Predomina la entonación simétrica, excepto en las secuencias interrogativas. La sobriedad de la expresión, la parataxis asindética y sindética, y los paralelismos (binarios y ternarios) contribuyen a la homogeneidad de los grupos prosódicos que van generalmente de 3 a 8 sílabas. Veamos algunos ejemplos más característicos:

Un año / próximamente / después de casados /
 3 5 6

Lulú se puso / algo enferma /
 5 5

estaba distraída / melancólica / preocupada.
 7 5 5

La tristeza / de no tener el hijo /
 4 7

la sospecha / de que su marido no quería tenerlo /
 4 11

hacía llorar a Lulú / a lágrima viva /
 8 6

con el corazón / hinchado por la pena /
5 7

Andrés intentó / consolarla / explicarse.
5 4 4

Era imposible / Lulú lloraba / le abrazaba /
6 5 5

le besaba / con la cara / llena de lágrimas /
4 4 + 6

Este recurso de la recurrencia regular ejerce un control, una contención del ímpetu emotivo provocado por el desacuerdo matrimonial. Es evidente, pues, el predominio de la cadencia menor; pero hay cadencia mayor en algunas frases consideradas en el análisis sintáctico como expansiones o ampliaciones (*con el corazón hinchado por la pena, con la cara llena de lágrimas, etc.*) y en las interrogativas que aparecen al final del texto, donde se explican las causas de la desolación íntima de Andrés. La mayor complicación sintáctica de estas oraciones, especialmente de la segunda, en correspondencia con la tensión patética que el desarrollo temático adquiere en esta secuencia, influye en que los grupos prosódicos sean de amplitud creciente. Salvo en esta parte más crucial del relato, tanto la sobriedad y la claridad gramatical, como la precisión del vocabulario, dan al texto ritmo contenido y eficacia reflexiva.

Texto:

5 El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era una ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

10 Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. «*No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas*», pensó.

—Vamos saliendo —dijo el otro.

25 Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una

fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.

Jorge Luis Borges, *Ficciones*.
(Ed. Alianza Editorial, 1995, págs. 203-204.)

Comentario

Este texto es el final del cuento *El Sur* que forma parte de una serie de pequeños relatos publicados en 1944 con el título de *Artificios*, y que luego, juntamente con los ocho cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), integrarán el libro *Ficciones*. Éste y otros libros de Borges ilustran su teoría del relato como ficción fantástica, lo que le lleva a un alejamiento de la novela realista. Sin embargo, Borges, quizá el autor hispanoamericano más europeo, se vale frecuentemente del relato para explicar su visión negativa del mundo, inspirada, en gran parte, en filósofos y escritores europeos.

Aunque los episodios que se narran en *El Sur* sólo se sostienen desde la fantasía, presenta una estructura narrativa no muy diferente de la realista. El orden cronológico permite una lectura tradicional de los hechos. Pero hay otros aspectos que no responden a la experiencia exterior, sino a la conciencia desasida de Dahlmann, y tienen, por lo tanto, carácter de símbolo.

1. Comentario semántico

1.1. Comentario léxico-semántico

La mayor parte de las palabras designan lo concreto, sirviendo ya para la descripción de los personajes que había en el establecimiento, ya para la representación de la escena de matonería. El efecto real de los componentes lé-

xicos y la organización enunciativa del pasaje tienen como principal función la reconstitución imaginaria de una escena de cuchilleros gauchos, a través de notaciones realistas.

El texto consiste en un relato con partes descriptivas, cortado solamente por dos secuencias de discurso directo. A la narración y la descripción va asociada la reflexión. Primero estudiaremos los vocablos desde el punto de vista de la historia propiamente dicha, tanto en las frases narrativas como en las descriptivas, y luego veremos cómo a estos hechos el autor les da una trascendencia axiológica.

Dahlmann, protagonista de la historia, emprendió un viaje al Sur, a convalecer de una operación quirúrgica que se había complicado. Pero este deseo de retornar a una forma de vida tradicional, de carácter autóctono, se verá absurdamente obstaculizado por unos hechos insólitos. Como la noche caía, Dahlmann se vio obligado a entrar en un establecimiento y decidió cenar allí. En el local, además del patrón, estaban un viejo gaucho, acurrucado junto al mostrador, y, sentados en una mesa, dos peones y otro tipo aún más pendenciero que, aparentemente sin motivo alguno, se divertían molestando a Dahlmann. Pero la burla se convirtió pronto en hostilidad anormal y feroz, pues el mozalbete de aire brutal le retó a una pelea a cuchillo, a pesar de la protesta del patrón. Dahlmann comprendió la obligación de batirse cuando el viejo gaucho le procuró una daga. Incapaz de defenderse e indiferente a la muerte, se dejó ir al descampado, donde se batiría con aquel matón que él desconocía.

Como dijimos, la descripción del cuadro de aparente realidad y la dramatización de la escena se hacen por medio de un vocabulario concreto. Y así el narrador nos da una descripción precisa de rasgos físicos (*El compadrito de la cara achinada*, 1; *ojos*, 6; *trémula voz*, 7; *viejo gaucho extático*, 10; *pies*, 12; *mano torpe*, 16), de gestos (*se paró, tambaleándose*, 1; *injurio a gritos*, 2; *tiró al aire*, 5; *lo siguió con los ojos, lo barajó*, 6; *le tiró*, 12; *se inclinó a recoger*, 14; *empuña con firmeza*, 32). En esta representación de lo concreto hay que añadir las palabras que designan objetos y lugares (*cuchillo*, 6, 32; *daga*, 12, 14; *arma*, 16; *puñal*, 18; *aguja*, 29; *rincón*, 10; *Sur*, 11, 13; *sanatorio*, 21, 28; *umbral*, 25; *a la llanura*, 33) y las frases circunstanciales (*A un paso*, 2; *a gritos*, 3; *muy lejos*, 3; *En este punto*, 8; *hacia arriba*, 20; *para adentro*,

20; *a cielo abierto*, 26; *en la primera noche*, 28; *entonces*, 29). También las expresiones coloquiales aumentan el efecto de lo real, y así, *compadrito* (1), que es diminutivo de *compadre*, aplicado a un personaje desconocido y pendenciero, tiene un claro significativo peyorativo; de igual modo, la secuencia dialogada en la que aparece el gerundio con valor de mandato (*Vamos saliendo*, 23) refleja el uso coloquial.

La dramatización de la escena se basa también en componentes léxicos y gramaticales. El narrador presenta con mucha fuerza caracterizadora al bravucón que injuria y desafía a Dahlmann. La mayor parte de los nombres presentan semas depreciativos que, por un lado, confirman el tema del matonismo y, por otro, caracterizan el estado inferior del ser humano, comparable a la animalidad; (*borrachera*, 3; *una ferocidad y una burla*, 4; *Entre malas palabras y obscenidades*, 4-5). Otros procedimientos empleados para la caracterización son el calificativo depreciativo (*malas*, 5) y el caracterizante circunstancial (*a gritos*, 2). También los verbos y grupos verbales remiten a los comportamientos de este personaje (*injurió*, 2; *jugaba a exagerar*, 3).

A la inversa, la caracterización del viejo gaucho entraña una significación valorizante. Los calificativos *viejo gaucho extático* (10) no son depreciativos, sino que se reconoce en ellos la supervivencia de una dignidad a punto de extinguirse, y el hecho de que le tirara *una daga* permitió oponer a la impotencia humillada, el coraje, al deshonor el honor. Para el *Sur* el honor era un deber (*Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo*, 12, 14).

La idea de movilidad y de tensión está expresada principalmente por verbos de acción (*se paró tambaleándose*, 1; *tiró*, 12; *vino a caer*, 12; *se inclinó a recoger*, 14; *Vamos saliendo*, 23; *Salieron*, 24; *atravesar*, 25; *acometiéndolo*, 26; *empuña*, 32; *sale*, 33), especialmente por aquellos que relatan hechos tomados en su sucesividad (*tiró al aire... lo siguió... lo barajó, e invitó a Dahlmann a pelear*, 5-7).

El vocabulario del duelo cubre casi todo el texto en todos sus diversos campos: la afrenta y el deshonor (*lo injurió*, 2; *ferocidad, burla*, 4; *malas palabras y obscenidades*, 5), la provocación a duelo (*tiró al aire un largo cuchillo*, 5-6; *invitó a Dahlmann a pelear*, 6-7), las reglas del desafío (*El patrón objetó... que Dahlmann estaba desarmado*, 7; *le tiró una*

daga desnuda, 11-12), la obligación de batirse y recuperación del honor (*aceptara el duelo*, 13; *se inclinó a recoger la daga*, 14; *lo comprometía a pelear*, 15-16), asociación con la muerte (*no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran*, 16-18; *morir en una pelea a cuchillo*, 25-26), el lugar del duelo (*a cielo abierto*, 26; *sale a la llanura*, 33).

Como se puede observar, el final del cuento no contiene desenlace, aunque se deduce. Este procedimiento de suspensión es frecuente en los relatos de Borges.

Como quedó dicho, al relato de la historia va asociado un sentido simbólico, un contenido reflexivo. ¿Qué es lo que quiso expresar el autor? La aventura ocurre en el viaje que Dahlmann hacía al Sur, después de haber vencido la enfermedad. El viaje tiene connotaciones literarias, pues es un artificio narrativo muy antiguo, recobrado, como se sabe, por Joyce. El viaje se embrolla con unos sucesos absurdos. El *Sur* llega a ser en la vida de Dahlmann (*del Sur que era suyo*, 11) una entidad y un destino inaprehensibles.

El autor parece plantearse la eterna pregunta ¿es libre el hombre? Y responde presentando un cuadro lleno de irracionalidades. Este sentimiento de lo absurdo hace que Dahlmann aceptara el duelo como un acto *casi instintivo* (15). Sin embargo, tenía conciencia de la condición absurda en que se encontraba. Era lúcido. Pero la conciencia de nada sirve en un mundo absurdo. El haber aceptado *el duelo no serviría... sino para justificar que lo mataran* (17-18). Borges, por tanto, en este punto se separa de Camus que afirmaba que el hombre es profundamente libre a partir del momento en que conoce lúcidamente su condición sin esperanza.

En esta situación Dahlmann tiene la sensación de lo extraño y de la soledad. Y es aquí que aparece por traslación el tema de la experiencia del sanatorio: *No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas* (21-22). En el sanatorio no era libre, estaba vigilado, pero se sentía protegido. Puede conjeturarse que para el autor la libertad del hombre está condenada de antemano a causa de la hostilidad del mundo.

Con la introducción de temas reflexivos, en el penúltimo párrafo, aparecen las palabras abstractas (*esperanza*, 24; *temor*, 25; *liberación*, 27; *felicidad*, 27; *muerte*, 30),

los verbos que expresan percepción intelectual (*Sintió*, 25, 29), los que indican una acción mental (*elegir*, 29; *elegido*, 31) y los que denotan mera irrealidad (*hubiera podido*, 29).

El narrador, omnisciente, penetra en la conciencia de Dahlmann y transmite al lector lo que aquél piensa en los instantes que preceden al duelo. En todo el proceso mental se advierte una justificación metafísica de la muerte. Dahlmann tiene conciencia que camina sin *esperanza* (24) por un mundo irracional, absurdo. La liberación del dolor, de la enfermedad, de que son símbolo el *sanatorio* (28), de las experiencias absurdas, como la descrita en este relato, de los deseos irrealizables (adviértase la sustancia simbólica del *Sur*) sólo puede conseguirse abandonando este mundo con agrado. Dahlmann había comprendido en el sanatorio que sólo se podría alcanzar la *liberación* (27), *la felicidad* (27) renunciando a la voluntad de vivir. Pero la muerte que hubiera elegido sería una muerte trágica, como la que le esperaba ahora (*ésta es la muerte que hubiera elegido*, 30). El final trágico quizá exprese la rebelión total del hombre ante el confrontamiento diario con lo absurdo.

De un modo muy conciso y encubierto, el autor vuelve a aludir al tema de la libertad por medio de una disyuntiva (*hubiera podido elegir o soñar*, 29-30) que presenta claramente en oposición los dos términos. Esto quiere decir si somos seres libres o tenemos la ilusión de ser libres.

1.2. Significación emotiva de las palabras

Aunque parezca extraño, el autor se ocupa con precisión y concisión de la representación de un universo ficticio. Su maestría consiste en hacer creíbles y aprehensibles los contenidos fantásticos. Su escritura se revela ajena a la profusión emotiva. Ya quedó visto cómo los componentes léxicos producen el efecto de lo real. Sin embargo, se pueden observar algunos signos de intensidad expresiva y de modalización que apelan la intervención de una subjetividad, y que permiten encuadrar algunas partes del texto en el discurso reflexivo y axiológico.

Los signos axiológicos se presentan por medio de los caracterizantes devaluativos (*achinada*, 1 —este rasgo so-

mático es señal de crueldad—; *malas*, 5) y el circunstancial modal *a gritos* (2) realizado por una amplificación *como si estuviera muy lejos* (3). La acumulación de verbos, en coordinación copulativa, *tiró al aire... lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó* (6) denotan una progresión de la intensidad significativa y del efecto dramático.

Los actos atribuidos a Dahlmann contrastan con los del matón en el caracterizante (*mano torpe*, 16) y en el intensivo-restrictivo *casi (casi instintivo)*, 15) que pone de relieve su actuación apenas consciente. Hay que añadir que el adverbio de posibilidad *acaso* (32) acrecienta el efecto dramático al final del relato.

Como quedó visto, en el relato, especialmente en la última parte, subyace un sentido oculto, en el que es reconocible el pensamiento del autor. Tanto los hechos externos acaecidos a Dahlmann, como lo que éste piensa, tienen por fin la reflexión sobre la condición del hombre. Esta característica conduce a una modalización interpretativa. Frases como éstas *hubiera sido una liberación para él* (27), *la muerte que hubiera elegido o soñado* (30-31) aseguran el desplazamiento de lo real a lo conceptual.

1.3. Las desviaciones semánticas y otras figuras

Esta narración de una pelea a cuchillo en un espacio rural, a pesar de que contiene vocablos usuales para la descripción de una escena de matonería, no emplea un lenguaje vulgar, sino cuidado. Los hechos están expresados de una forma precisa y a la vez límpida, e incluso se pueden descubrir formas de dicción elaborada, como el uso del pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo, y de eficacia estilística que permiten la transición de una realidad vulgar hacia los dominios de la reflexión.

La elegancia cuidada de la secuencia *El patrón objetó con trémula voz* (8) se encuentra en otras secuencias: *algo imprevisible ocurrió* (8-9); *no había esperanza, tampoco había temor* (24-25), etc.

Observaremos los principales medios estilísticos que favorecen el deslizamiento de una situación de gran crueldad al punto de vista del comentarista. Desde la primera lí-

nea aparece la idea de la crueldad, discernible en el significado metafórico del calificativo *achinada*, que se refuerza en las parejas de términos *una ferocidad y una burla* (4), *malas palabras y obscenidades* (5). Por otra parte, el gerundio *tambaleándose* desvía el significado del verbo *se paró* hacia la irracionalidad, que se refuerza con el vocablo *borrachera* (4). Los verbos en sucesión asindética *tiró al aire... lo siguió, lo barajó* (5-6) no describen sólo un movimiento sino que también tienen connotaciones de lo espantoso y lo criminal. Estos vocablos que expresan crueldad encuentran contraste en los calificativos de los circunstanciales *con trémula voz* (7), *en su mano torpe*, que son signos axiológicos del pavor y de la inexperiencia pendenciera.

En el pasaje en que se hace referencia al Sur el narrador pretende evocar un mundo insólito. A los términos que, entre otros conceptos, denotan antigüedad como *viejo, daga* (arma antigua) hay que añadir las expresiones metafóricas: *gaucho extático* (10), *una cifra del Sur* (11), *una daga desnuda* (12) y la densa personificación *como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo* (12-13), que también resulta ser una sinécdoque.

El desplazamiento del significado literal de los hechos hacia lo conceptual se hace al final del relato asociando el semantismo de la muerte en duelo, expresado en términos concretos mediante el verbo *morir* y los segmentos circunstanciales (*a cuchillo* es complemento del nombre) *a cielo abierto* (imagen banal) y *acometiendo* (26), el semantismo de la finalidad metafísica, expresada en la expansión de términos abstractos *una liberación, una felicidad y una fiesta* (27-28). La imagen *soñar su muerte* (30) asegura también la transición de una realidad horrible hacia el dominio de la metafísica al insinuar la negación de un mundo verdadero.

2. Comentario morfosintáctico

2.1. Las formas verbales

La forma verbal más empleada en el desarrollo de la acción narrativa es el pretérito perfecto simple (*se paró, inju-*

rió, tiró, siguió, barajó, invitó, objetó, vio, vino, inclinó, sintió, dijo, Salieron, clavaron). En el último párrafo el presente histórico sustituye al pretérito perfecto simple para dar más viveza a la acción (*empuña, 32; sale, 33*). También en la narración de los hechos se hace uso del imperfecto, unas veces, para enunciar acciones que indican reiteración (*jugaba a exagerar su borrachera, 3*); otras la acción pasada en su aspecto de duración (*comprometía, 15; pasaba, 19*). Con los verbos imperfectivos se acrecienta el aspecto durativo (*era una ferocidad, 4; era suyo, 11 había, 24, 25*). Para indicar una acción anterior con respecto a lo que *sintió* (14) Dahlmann en el momento de recoger la daga, se usa el pretérito pluscuamperfecto *había jugado* (18). El pluscuamperfecto de subjuntivo interviene en proposiciones subordinadas sustantivas (*hubieran permitido, 21; hubiera sido, 27; hubiera elegido o soñado, 30-31*), modales (*hubiera resuelto, 13*) y condicionales (*hubiera podido, 29*), con verbos subordinantes en pasado (*pensó, 22; sintió, 25, 29*) e indicando, como en el indicativo, una acción anterior a una acción pasada. En todas estas proposiciones en subjuntivo es evidente el valor de lo imaginario (*como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo, 12-13*) y de lo irreal (*hubiera podido elegir o soñar su muerte, 29-30*).

El infinitivo y el gerundio contribuyen a expresar dinamismo en la simultaneidad de los hechos. El infinitivo interviene en la frase verbal *vino a caer* (12) que expresa una acción que alcanzó su fin, en las proposiciones completivas *exagerar* (3), *ir* (20) (debemos decir que el verbo *deber* seguido de infinitivo no pierde su significado propio, por lo tanto no constituye una frase verbal), *morir* (25), *manejar* (33), en proposiciones que expresan finalidad *a recoger* (14), *a pelear* (16), *para defenderlo* (17), *para justificar* (17) y en la proposición circunstancial *al atravesar* (25) donde se subraya el aspecto durativo del infinitivo. El gerundio interviene en la proposición circunstancial modal *tambaleándose* (1), y puede interpretarse como una acción incidente del verbo *se paró* y como acción atribuida al sujeto *El compadrito*. También aparece en la secuencia dialogada *Vamos saliendo* (23) que es una frase verbal que expresa que la idea de movimiento se realiza con lentitud. Es evidente que en este contexto el presente indica mandato. La acción

del gerundio *acometiendo* (26) puede presentarse ante nuestra mente como una acción coincidente con la de *morrir* (25), aunque, en rigor, la acción de éste es consecuencia del otro; por lo tanto expresa una anterioridad inmediata. Hay que decir que el nexos copulativo y pone de manifiesto el valor circunstancial que aquí posee *acometiendo*, pues va coordinado a las expansiones circunstanciales *en una pelea a cuchillo, a cielo abierto* (26).

2.2. Sintaxis

La originalidad de este texto reside en una oscilación entre la constatación de los hechos ocurridos en el establecimiento y la realidad interior, es decir, la psique inconsciente del protagonista. En la enunciación de los hechos predomina la parataxis. Los hechos se suceden mediante un encadenamiento inmediato, es decir sin nexos conjuntivos o mediante encadenamiento copulativo. Este procedimiento se hace perceptible desde el principio, especialmente en los hechos enunciados en frases sucesivas (*tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó...*, 5-6), hasta el final (*empuña con firmeza el cuchillo/.../y sale a la llanura*, 32-33). La parataxis es también el medio de organizar un conjunto de agrupamientos binarios (*una ferocidad y una burla*, 4; *Entre malas palabras y obscenidades*, 4-5) o terciarios (*una liberación, una felicidad y una fiesta*, 27-28), aunque aquí se hace referencia a lo psíquico subjetivo.

El contenido referente a lo mental o a la psique inconsciente presenta una organización sintáctica más compleja y un ritmo más lento. Para expresar este oculto sentido, el autor se vale de subordinadas relativas, de aposiciones, de proposiciones circunstanciales, de extrañas asociaciones, etc. Pero ni la mayor complejidad semántica y estilística altera las características dominantes de este texto narrativo: propiedad, sobriedad y corrección sintácticas.

En el primer párrafo del pasaje el narrador se limita a exponer unos hechos que darán lugar al comienzo de una escena dramática. Tanto en la presentación de este cuadro como en su dramatización se observa la organización enun-

ciativa que, juntamente con los componentes léxicos ya estudiados, produce el efecto de lo real. Las oraciones se suceden sin morfemas de enlace ni elementos anafóricos, a excepción de la última, que se inicia con la frase anafórica *En ese punto* (8). Pero todas ellas tienen en común el mismo sujeto. En todo caso, el encadenamiento asindético, sin enlaces entre las oraciones que constituyen el discurso, es una característica de este texto. Las primeras oraciones presentan circunstancias que anuncian el inicio del drama y describen el comportamiento bestial del *compadrito* que es presentado peyorativamente (*de la cara achinada*, 1), como si se tratara de un delincuente. En la primera, el gerundio *tambaleándose* constituye una proposición adverbial de modo atribuida al sujeto. En la segunda, el complemento circunstancial *a gritos* (2) va seguido de una expansión en forma de proposición adverbial de modo (*como si estuviera muy lejos*, 3). Esta misma noción de hechos injuriosos también la observamos en la pareja de términos *Entre malas palabras y obscenidades* (4-5) que introduce la cuarta oración. Pero aquí el efecto dramático aún se hace más eficaz por la acumulación de proposiciones coordinadas que denotan una progresión febril de la bestialidad (*tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó a Dahlmann a pelear* (5-7). La siguiente oración (subordinada sustantiva) aunque no presenta ningún morfema de enlace, tiene sentido adversativo. La última oración se inicia con una frase en la que el adjetivo demostrativo seguido de sustantivo (*En ese punto*) tiene valor anafórico y, por lo tanto, asegura la relación con la oración anterior. La brevedad de la oración y la alusión a lo que va a venir por medio del indefinido neutro *algo* (8) mantienen en suspenso el ánimo del lector.

La sintaxis se hace más compleja, con predominio de la hipotaxis, a partir del momento en que el narrador penetra en el pensamiento del protagonista. Y así el sujeto de la primera oración del segundo párrafo (*gaucho*, 10), además de los adjetivos caracterizadores *viejo, extático* (10), se dilata en una proposición de relativo (*en el que Dahlmann vio una cifra del Sur*, 10-11) que va seguida de un inciso, en aposición a la palabra *Sur*, que aparece repetida (*epanáfora*), con función explicativa, pues nos da una precisión caracterizante de la *psique* del personaje. Tam-

bién el complemento directo *daga* (12) da lugar a otra proposición de relativo que añade precisiones espaciales. El autor se convierte en la siguiente oración en comentador del pensamiento del personaje: *Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo*. La locución conjuntiva *como si* introduce una proposición modal que indica de un modo imaginario la razón de la decisión de Dahlmann. En la primera proposición de la oración que sigue (coordinada copulativa) es perceptible el discurso narrativo (*Dahlmann se inclinó a recoger la daga*, 14) y en la segunda, que tiene sentido adversativo, el paso al discurso psíquico (*sintió dos cosas*, 14). Las dos oraciones siguientes (15-18) expresan lo mentado por Dahlmann y, aunque aparentemente independientes, en realidad, son subordinadas sustantivas en estilo indirecto, introducidas por la conjunción *que* (15, 16) y mentalmente dependientes del verbo *sintió* (14). El comienzo de cada oración está marcado por los términos correlativos *La primera* (15), *La segunda* (16) que, además, son anafóricos, es decir, interpretan y remiten a *dos cosas* (14). La proposición coordinada de la segunda oración (*sino para justificar que lo mataran*, 17-18) incrementa el efecto dramático. El pluscuamperfecto *había jugado* (18) indica anterioridad mentalmente también con respecto a *sintió* (14), y constata un hecho del pasado de Dahlmann del que el autor nos da precisiones, unas innecesarias como la que se indica en la proposición comparativa (*como todos los hombres*, 18-19), pero otras van en el sentido dramático de la escena como las que se refieren en la segunda oración coordinada adversativa (19-21). Obsérvese que el complemento (*noción*, 19) del verbo *pasaba* desarrolla una proposición sustantiva de complemento preposicional del nombre (*de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro*, 19-21). El monólogo interior (21-22) pone fin al discurso reflexivo de esta parte del texto y descubre que Dahlmann tiene la conciencia de ser, en esta situación, un ser contingente, es decir, entre la necesidad y la imposibilidad (*No hubiera permitido... que me pasara*). El monólogo está reproducido en estilo directo y constituye el complemento directo de *pensó* (22). También está en estilo directo la secuencia dialogada que refleja el habla familiar del *compa-*

drito, y constituye una orden perentoria por su concisión mínima.

El discurso reflexivo vuelve a aflorar en el párrafo penúltimo (líneas 24-31). El conjunto de los hechos narrados es insignificante, a excepción de la acción relatada en el pasado simple *Salieron* (24), en la proposición circunstancial *al atravesar el umbral* (25) y en las expansiones circunstanciales *a cuchillo, a cielo abierto* (26). Por otra parte, la sintaxis es más elaborada, ajustada a la representación de elementos que se sitúan tras la conciencia. Las oraciones son complejas y se organizan mediante proposiciones organizadas simétricamente (*no había esperanza, tampoco había temor*, 24-25), o elementos de proposiciones en oposición (*elegir o soñar*, 29-30; *elegido o soñado*, 30-31), mediante expansiones simétricas (*a cuchillo, a cielo abierto*, 26), la acumulación de términos (*una liberación... , una felicidad y una fiesta*, 27-28), la inserción acumulativa de circunstanciales (*en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo*, 26; *en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja*, 28-29), la repetición de palabras (*muerte*, 30). Todos estos elementos dilatan las oraciones, especialmente el segundo período oracional (25-29). Es perceptible en el enunciado de la completiva de *Sintió* (25) que las tres expansiones circunstanciales (*en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo*, 26) que complementan al infinitivo *morir* (25) (núcleo del sujeto de *hubiera sido*, 27), se presentan en contraposición y en coincidencia numérica con los términos que constituyen el atributo (*una liberación, una felicidad y una fiesta*).

El último período (32-33) rompe el tono reflexivo y axiológico que había tomado la narración y refiere el final de la historia, aunque no el desenlace. Se compone de dos oraciones coordinadas copulativas. La primera desarrolla una subordinada de relativo por la que se manifiesta sutilmente la duda del narrador sobre el desenlace mediante el modalizador *acaso* (32) y el futuro de probabilidad *sabrás manejar* (33). Esta oración establece una relación intertextual con otra del segundo párrafo (*que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo*, 16-17). La segunda oración coordinada refiere el último hecho (*sale a la llanura*, 33) que por su concisión mínima hace más vivo el efecto de suspensión.

5
AZORÍN,
*LAS CONFESIONES
DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO*

Texto:

5 En la ciudad hay diez o doce iglesias; las campanas tocan a todas horas; pasan labriegos con capas pardas; van y vienen devotas con mantillas negras. Y de cuando en cuando discurre por las calles un hombre triste que hace tintinear una campanilla, y nos anuncia que un convecino nuestro acaba de morir.

10 En Semana Santa toda esta melancolía congénita llega a su estado agudo: forman las procesiones largas filas de encapuchados, negros, morados, amarillos, que llevan Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas; suenan a lo lejos unas bocinas roncadas con sonos plañideros; tañen las campanas; en las iglesias, sobre las losas, entre cuatro blandones, en la penumbra de la nave, un crucifijo abre sus brazos, y las devotas suspiran, lloran y besan sus pies claveteados.

15 Y esta tristeza, a través de siglos y siglos, en un pueblo pobre, en que los inviernos son crueles, en que apenas se come, en que las casas son desabrigadas, han ido formando como un sedimento milenario, como un recio ambiente de dolor, de resignación, de mudo e impasible renunciamiento a las luchas vibrantes de la vida.

Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*.
(Ed. Espasa-Calpe, Selecciones Austral,
1976, págs. 87-88.)

Comentario

Este extracto de *Las confesiones de un pequeño filósofo* es una presentación y una crítica de las costumbres de los habitantes de Yecla. Se observa en el texto esta doble tendencia: la percepción inmediata de lo real y la expresión reflexiva, eficaz, unas veces irónica, otras, subrepticamente subversiva, de la mentalidad de los moradores de este pueblo manchego. Observación y crítica de la realidad evocada son aquí inesperables. Trataremos de demostrar esta bipolaridad a través de las características del vocabulario, de la morfología, de la sintaxis y de las figuras estilísticas.

1. Comentario semántico

1.1. Nivel léxico-semántico

Una gran parte del vocabulario designa la realidad ordinaria, el universo concreto de Yecla, aprehendido mediante verbos de percepción inmediata (*tocan, pasan*, 1-2; *van y vienen*, 2-3; *tintinear*, 4; *suenan*, 10; *tañen*, 14; *lloran y besan*, 14). Prevalcen los sustantivos concretos (*ciudad, iglesias, campanas, labriegos, capas, mantillas, calles, campanillas, etc.*). Algunas palabras y frases describen aspectos pintorescos de la vida de un pueblo manchego, a principios de siglo, especialmente los referentes a los clichés descriptivos de la Semana Santa (*capas pardas*, 2; *mantillas negras*, 3; *un hombre triste que hace tintinear una campanilla*, 4-5; *filas de encapuchados*, 8-9; *Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas*, 10). Otra parte considerable del vocabulario remite al registro evaluativo. El autor no se limita a una representación impersonal, lacónica, de la realidad, más bien lo hace a través de vocablos evaluativos de semántica negativa, que expresan privación de alegría, de dicha o de vida (*morirse*, 6; *melancolía*, 7; *penumbra*, 13; *suspiran, lloran*, 14; *tristeza*, 16; *dolor*, 20; *resignación*, 20; *renunciamento*, 20).

Los abundantes adjetivos calificativos giran también

en torno a la noción de tristeza, dolor, privación y muerte (*negras*, 3; *triste*, 4; *negros*, *morados*, 9; *sanguinosos*, 10; *doloridas*, 10; *plañideros*, 11; *claveteados*, 15; *pobre*, 17; *cruels*, 17; *desabrigadas*, 18). Las referencias a cierta delectación mórbida en el dolor y a la exaltación primitiva son constantes (*nos anuncia que un convecino nuestro acaba de morir*, 5-6; *melancolía congénita*, 7; *estado agudo*, 8; *suspiran, lloran y besan sus pies claveteados*, 14-15; *tristeza, a través de siglos y siglos*, 16; *sedimento milenario*, 19). Al campo de la pasividad de la gente registramos expresiones que denotan un papel más pasivo que activo, una situación que padecen y no dominan (*ambiente de dolor, de resignación, de mudo e impasible renunciamento*, 19-21). Obsérvese que la abstracción es predominante en el vocabulario que indica devaluación.

En cuanto a los predeterminantes (los presentadores del nombre) se observa un predominio del artículo definido en la referencia a objetos concretos o elementos de una realidad conocida o previamente mencionada (*las campanas*, 1, 11; *las calles, las procesiones, las iglesias, las losas, la nave, las devotas, las casas*), también aparece el empleo del definido genérico en *los inviernos* (17), *las luchas... de la vida* (21). Como es normal, los nombres abstractos van acompañados del artículo definido *la penumbra* (13). Los indefinidos marcan la indeterminación, destacando una unidad con relación a un conjunto (*un hombre*, 4; *una campanilla*, 5; *un convecino*, 5; *un crucifijo*, 13), o un grupo de objetos, no señalados previamente, entre los de la clase que designa el sustantivo (*unas bocinas*, 11). El artículo indeterminado adquiere significación intensificadora, ponderativa o enfática cuando se emplea ante un sustantivo acompañado de adjetivo (*en un pueblo pobre*, 16-17; *un sedimento milenario*, 19; *un recio ambiente*, 19). Hay algún caso de indeterminación completa (*labriegos*, 2; *devotas*, 3; *siglos*, 16), pero dice *las devotas* (14) en la segunda presentación; y varios casos de sustantivos sin predeterminantes pero que van acompañados de adjetivos u otros modificadores que los determinan cualitativamente (*largas filas*, 8; *de encapuchados negros...*, 9; *Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas*, 10).

Tanto los primeros ejemplos como los segundos pueden entenderse como casos particulares del indefinido. Los de-

más determinantes determinan con el máximo de singularización (*diez o doce iglesias*, 1; *esta melancolía*, 7; *su estado*, 8; *cuatro blandones*, 12; *sus brazos*, 13; *sus pies*, 14; *esta tristeza*, 16). Los adjetivos demostrativos *esta melancolía*, *esta tristeza* aseguran la cohesión interna de los tres párrafos; los posesivos *sus brazos*, *sus pies*, la referencia reiterada a *un crucifijo* (13). Por último, una referencia globalizante de una situación observada se puede ver en el empleo del determinante indefinido *a todas horas* (2).

1.2. Significación emotiva de las palabras

Aunque al autor la exigencia de exactitud le importa más que lo estimativo, se pueden observar, entre los procedimientos de expresión, numerosos signos de intensificación de la expresión que atestiguan, a pesar de que no hay ninguna marca de la presencia del autor, la intervención de una subjetividad, y que dan fundamento para situar este cuadro descriptivo en el discurso crítico y moralizador.

En torno a las palabras clave *melancolía* (7) y *tristeza* (16) gira gran número de frases evaluativas (*un hombre triste*, 4; *melancolía congénita*, 7; *Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas*, 10; *sones plañideros*, 11; *tristeza, a través de siglos y siglos*, 16). La repetición de la palabra *siglos* es un procedimiento de intensificación de la expresión. Por otra parte, el adverbio de intensidad *apenas* (17) modifica cuantitativamente la acción del verbo (*come*, 18).

Los devaluativos también se manifiestan en las comparaciones que sirven para ponderar los efectos negativos de la tristeza. La multiplicación de los términos de comparación, en acumulación asindética, produce una progresión de la intensidad, cada vez más febril, realzada por el sufrimiento moral que significan las palabras que establecen la comparación (*como un sedimento milenario, como un recio ambiente de dolor, de resignación, de mudo e impasible renunciamento*, 19-21). Podría, pues, decirse que la evocación de la realidad exterior, de los comportamientos y costumbres de los habitantes de Yecla, se expresa a través de devaluativos. Ninguna palabra del texto se relaciona con el tema de la dicha. Todas las impresiones percibidas gravitan en torno a

la noción de *tristeza* o de *melancolía*. Los detalles de la vestimenta concuerdan con este cuadro gris (*capas pardas*, 2; *mantillas negras*, 3). El lector advierte la prioridad dada a las impresiones sobre el papel predominante de la Iglesia. Los numerales *diez o doce iglesias* y el circunstancial totalizador (*a todas horas*) aseguran la preeminencia de la influencia religiosa, que no dulcifica el espíritu de la gente, sino que lo transporta hacia el dominio de lo irracional y del misticismo exaltado, como lo indican las connotaciones de duelo que se perciben en la representación de la Semana Santa. La vida triste de los habitantes tiene visos de irracionalidad. La réplica del autor a estas extrañas manifestaciones, antagónicas de la vida, está marcada en términos de diagnóstico que denotan ironía (*melancolía congénita*, 7; *estado agudo*, 8). El vocabulario de la tristeza adquiere aquí su mayor relieve por las intensificaciones de la significación. Es de efecto intensificador la acumulación asindética de calificativos que indican colores fuertes, asociados al ritual mortuorio (*negros, morados, amarillos*, 9) que van complementando al término *encapuchados*, que produce una doble referencia de lo perceptible y de lo fantasmagórico. La percepción de las imágenes procesionales tan sólo como símbolos de dolor a través de construcciones simétricas (*Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas*, 10), además de pretender ser un evaluativo, constituye también un medio de intensificación de la expresión. El efecto de dramatización es vivo en la abundancia de expansiones circunstanciales en sucesión asindética (*en las iglesias, sobre las losas, entre cuatro blandones, en la penumbra*, 12-13), y se hace particularmente patético e irónico en la acumulación de verbos que denotan una progresión de la intensidad significativa (*suspiran, lloran, besan*), y que acentúan el desvío de la realidad hacia un extraño misticismo.

1.3. *Las desviaciones semánticas y otras figuras*

A causa de la subjetividad que, como acabamos de ver, aflora en este extracto de *Las confesiones de un pequeño filósofo* y, consecuentemente a causa de la ironía que subyace en él, de la observación se pasa a una interpretación

crítica de la realidad evocada. Para esta ambivalencia del texto el autor se vale de los signos de intensificación señalados (principalmente de las expansiones en acumulación y de paralelismos) de connotaciones y de otros recursos estilísticos que señalaremos a continuación.

Tanto la organización sintáctica como la estilística son diferentes en cada uno de los tres párrafos. El primero es de una claridad y una precisión parecidas a las que caracterizan a la escritura informativa; el segundo, aunque presenta una estructura sintáctica sencilla (la parataxis), hay que reconocer la riqueza léxica, los medios de intensificación (los apareamientos), las imágenes, los efectos de dramatización. El tercer párrafo es más complejo por el alargamiento del enunciado por medio de expansiones circunstanciales, de relativo, y por la acumulación de comparaciones. Esta complejidad estructural y estilística manifiesta subjetividad, valoración, es decir, lucidez de analista.

En el primer párrafo, más que descripción, hay enumeración de elementos presentados en secuencias simétricas, que corresponden a conjuntos no humanos (*hay... iglesias, las campanas tocan*) y a conjuntos humanos (*pasan labriegos, van y vienen devotas, discurre por las calles un hombre*). De este dispositivo enumerativo resulta una serie de paralelismos: *pasan labriegos/con capas largas; van y vienen devotas/con mantillas largas*, en los que es fácil reconocer como se verá más adelante, una disposición rítmica. Pero de estas construcciones en que los vocablos presentan identidad de función gramatical hay numerosos ejemplos en las partes descriptivas del texto: *suenan unas bocinas.../con sones plañideros; tañen las campanas, un crucifijo abre sus brazos, las devotas suspiran*. El autor se propone mediante su empleo ilustrar, representar la vida monótona de Yecla. Podemos, pues, considerar estas construcciones recursivas como figuras de la monotonía.

El cuadro descriptivo de la Semana Santa está presentado como una metamorfosis de la vida de Yecla. El vocabulario es fuertemente connotativo. Adjetivos calificativos y circunstanciales, en forma acumulativa, evocan, en mayor o menor grado de intensidad, la predisposición de la gente española para las tenebrosas manifestaciones de dolor. Todos los signos descritos son una caracterización an-

tagónica de los elementos y atributos vitales: *encapuchados negros* (9), *entre cuatro blandones, en la penumbra* (12-13) connotan lo tenebroso, la falta de luz; *Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas* (10), *sones plañideros* (11) *tañen las campanas* (11-12), *un crucifijo abre sus brazos* (13), además de sus significados propios, tienen connotaciones de muerte; *las devotas suspiran, lloran* (14) remite a un estado de neurosis que impide la alegría.

Cada designación es un síntoma de la falta de vida, de *renunciamiento a las luchas vibrantes de la vida* (20-21). En gran medida, la eficacia sugestiva de estas expresiones de significación negativa resulta del alargamiento del enunciado por medio de calificativos y de expansiones circunstanciales de intensidad creciente (*encapuchados negros/ Cristos sanguinosos/Vírgenes doloridas/ bocinas roncadas/con sones plañideros/; en las iglesias/sobre las losas/entre cuatro blandones/en la penumbra*) o por medio de paralelismos de las formas verbales (*suspiran, lloran y besan*). Este procedimiento de inserción de elementos de proposiciones o de proposiciones para señalar una progresión tanto razonadora como vehemente se observa en la última parte del texto. En esta serie enumerativa de proposiciones morfológicamente idénticas hay una progresión, una gradual intensificación de la expresión (*en que los inviernos son crueles, en que apenas se come, en que las casas son desabrigadas*, 17-18). La relevancia de la personificación *los inviernos son crueles* es mínima por ser bastante usual.

La moderación del lenguaje figurado es notorio por la exigencia de precisión. Las figuras analógicas observadas son también de gran claridad, sugestivas y en perfecta relación con el desarrollo del tema. La escasez de imágenes está compensada con las características sensoriales del referente: *tocan, pardas, negras, tintinear* (voz onomatopéyica), *negros, morados, amarillos, roncadas* (voz onomatopéyica), *tañen, suspiran, vibrantes. Cristos sanguinosos* (10) y *sones plañideros* (11) no son más que imágenes banales, a pesar de la analogía sugerida entre Cristo y sangre, entre cierta clase de sonidos y plañidos. *Luchas vibrantes* también es una metáfora desgastada por el uso. En cambio, la prosopopeya, tal como está enunciada, *un crucifijo abre*

sus brazos (13), y por encontrarse al final de un contexto de efecto fantasmal, produce una referencia hacia el alucinamiento religioso. Una doble comparación final (*como un sedimento milenario, como un recio ambiente de dolor*, 19-20) explica las raíces de la tristeza congénita de los habitantes de Yecla, pero la segunda expresión analógica se alarga en expansiones caracterizantes (*de dolor, de resignación, de mudo e impasible renunciamiento*, 20-21) que descubren la vehemencia del autor, todas ellas contrarias a *las luchas vibrantes de la vida* (21). La expresión así formulada se acentúa por la antítesis implícita de la frase final.

2. Comentario morfosintáctico

2.1. Las formas verbales

El presente es el tiempo casi exclusivo de las formas verbales conjugadas. La permanencia expresada coincide con el acto de la enunciación, presentándola de un modo inmediato y con más viveza al lector (*tocan, pasan, van y vienen, forman, suenan, tañen, etc.*). En *nos anuncia* (5) el pronombre coopera en esa sensación de inmediatez y de participación en la acción producida. Además esta homogeneidad de las acciones verbales constituye un factor de cohesión textual.

Como es sabido, el presente tiene distintos valores, y a veces no resulta clara la diferenciación. En este texto percibimos formas que describen una situación sin indicación de comienzo ni de término, pero que incluyen el tiempo en que se habla (presente *permanente* o *durativo*): *hay* (1), *abre* (13), *come* (18), *son* (18); formas en las que el valor dominante es de intemporalidad (*son*, 17); en el caso de *tocan* (1) la omnitemporalidad está indicada por la expresión totalizadora *a todas horas*. Muchos de los presentes que describen situaciones o experiencias humanas están en un contexto referencial restringido por los circunstanciales de tiempo *de cuando en cuando* (3) (*discurre*, 4; *anuncia*, 5), *En Semana Santa* (7)... (*forman*, 8; *llevan*, 9; *suenan*, 10; *tañen*, 11; *suspiran, lloran y besan*, 14) que exigen situar los

hechos en una temporalidad posterior respecto a la de los verbos *pasan* (2), *van* y *vienen* (2-3), cuyas acciones podrían coexistir estrictamente con el acto del discurso. En cambio, esos menudos sucesos que ocurren por la muerte de alguien o en Semana Santa no coinciden con el momento del discurso, sino que se producen solamente en correlación con los circunstanciales de tiempo, por lo tanto, se aproximan al valor del presente habitual.

En cuanto a las formas no conjugadas, todas forman perífrasis verbales. La frase verbal *hace tintinear* (4), en rigor no contiene los rasgos que caracterizan a las perífrasis verbales. Son dos acciones simultáneas, y la de *tintinear* es completiva de *hace*, que no ha perdido su significado propio y, por lo tanto, no se ha convertido en mero auxiliar; pero en cuanto verbo factitivo de algún modo influye en la asociación de los dos verbos con una significación de acción perfectiva. *Acaba de morirse* (6) indica acción cumplida, poniendo en perspectiva las dos acciones del contexto (la durativa de *anuncia* y la perfectiva de *acaba de morirse*). *Ha ido formando* significa que la acción se produjo de un modo gradual y sucesivo.

2.2. Sintaxis

Los dos rasgos más notorios de la estructura sintáctica de este texto son la yuxtaposición y las expansiones, que constituyen una técnica eficaz en la descripción y en la presentación de hechos menudos. En las series enumerativas domina ampliamente el asíndeton, que generalmente tiene valor adjuntivo, y significa encadenamiento inmediato. La coordinación copulativa oracional está explicitada en algunos casos (3, 5, 14). La copulativa y (16), al comienzo del último párrafo, tiene sentido ilativo con lo antes expuesto. Pero a veces el asíndeton interproposicional permite implicitar relaciones lógicas, por ejemplo, de causa a consecuencia (*hay diez o doce iglesias; las campanas tocan a todas horas*, 1-2; *en Semana Santa toda esta melancolía llega a su estado agudo: forman las procesiones*, etc., 7-15). Asimismo, la parataxis permite entender otras relaciones; entre las oraciones *un crucifijo abre sus brazos*,

y *las devotas suspiran* (13-14) se establece también una relación de causa a consecuencia.

El primer párrafo, como ya se indicó, presenta la estructura sintáctica parecida a la de los textos informativos. Está constituido por dos períodos oracionales coordinados por la copulativa *Y* (3). Ya quedó explicada la relación entre la primera oración del primer período y las restantes, que constituyen una serie enumerativa con el mismo dispositivo sintáctico: sujeto + verbo en presente (o verbo + sujeto) + complemento circunstancial. Algunas de estas proposiciones presentan correspondencias formales y semánticas en todos sus elementos (*pasan labriegos con capas pardas/van y vienen devotas con mantillas negras*, 2-3). El siguiente período contiene una oración compuesta por coordinación copulativa, cuyo sujeto, común a ambos verbos, lleva una expansión relativa determinativa (*que hace tintinear una campanilla*, 4-5). Una completiva con el núcleo verbal en voz media (*morirse*, 6) constituye el complemento directo de verbo de la segunda proposición coordinada, en cuya acción también influye la precisión circunstancial *de cuando en cuando* (3), que es el modificador de *discurre* (4).

El siguiente párrafo presenta una estructura por yuxtaposición y adjunción de expansiones (adjetivos calificativos y complementos circunstanciales). La oración que encuadra esta parte formula un juicio, cuya declaración genera el resto del párrafo. Los dos puntos en la escritura (8) funcionan como nexo conjuntivo entre ambas partes del discurso. Como ya se dijo, se observa una relación implícita de consecuencia entre la primera oración y las restantes, y aunque se suceden asindéticamente, entre ellas hay una relación de suma. Las dos últimas guardan relación semántica, explícitamente marcada por la copulativa *y* (14). El complemento directo de *forman* (*largas filas de encapuchados*, 8-9) aparece amplificado mediante acumulación de adjetivos caracterizantes que acompañan al complemento del nombre (*encapuchados*) y mediante la expansión relativa que introduce, cuyo complemento directo desarrolla una expansión simétrica binaria por coordinación, de carácter descriptivo (*Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas*, 10). La siguiente proposición presenta

una expansión circunstancial (*con sonos plañideros*, 11), accesoriamente caracterizante. La proposición que sigue contrasta por sus mínimos elementos constitutivos (*tañen las campanas*, 11-12). Todas estas oraciones descriptivas llevan el verbo antepuesto al sujeto, bien para dar relieve al verbo, bien por razón de estilo, formando de este modo estructuras paralelas. Las dos oraciones finales, aunque llevan explícito el nexos conjuntivo *y*, guardan relación de causa-consecuencia. Encuadra la primera coordinada una serie de circunstanciales yuxtapuestos, formando sintagmas nominales de estructura simétrica (preposición + determinante + nombre) *en las iglesias, sobre las losas, entre cuatro blandones, en la penumbra* (12-13). Estas expansiones descriptivas, al ir antepuestas, adquieren mayor individualidad, y más relieve la progresión de la intensidad. La descripción de las devotas ante el crucifijo moviliza una abundante predicación caracterizante, formando una serie paratáctica (*suspiran, lloran y besan sus pies claveteados*, 14-15).

El último párrafo está constituido por una oración compleja por la inserción de una serie de subordinadas relativas. Los dos elementos constitutivos de la oración se alargan en expansiones que, a su vez, dan lugar a otras ampliaciones, que hinchán en exceso la oración. Este sucesivo alargamiento del enunciado está en acuerdo con la expresión vehemente con la que el autor señala las consecuencias de la tristeza, que el catolicismo lleva hasta la neurosis. Abre la oración el sujeto (*tristeza*, 16), acompañado de un determinante anafórico, y esta palabra produce un efecto fuerte por contraste con la que la cierra (*vida*, 21). Entre el sujeto y el verbo se intercalan dos complementos circunstanciales, desarrollándose sobre el segundo una serie enumerativa de proposiciones de relativo yuxtapuestas en paralelismo sintáctico, todas ellas de significación negativa. El predicado está constituido, además del verbo, por dos segmentos comparativos de estructura parecida, con variación en la colocación de los adjetivos que complementan a los nombres (*como un sedimento milenario, como un recio ambiente*). El segundo de los segmentos se dilata con tres complementos del nombre en sucesión asindética, el último de los cuales (*renuncia-*

miento, 20) acumula una expansión calificativa, formando una pareja de calificativos (*mudo e impasible*, 20), un complemento proposicional (*a las luchas*, 21) que acumula, a su vez, un adjetivo caracterizante (*vibrantes*, 21) y un complemento del nombre (*de la vida*, 21).

Como ya se indicó, la complejidad de esta oración, con numerosas expansiones calificativas, determinativas, circunstanciales y relativas, introduce una ruptura del dispositivo sintáctico del texto (la yuxtaposición y la coordinación), que refiere el estado de tensión del autor, y que atestigua, al mismo tiempo, espíritu de análisis e intención moralizante, perceptible ésta en los vocablos y frases axiológicos contenidos en la amplificación comparativa (*recio ambiente de dolor, de resignación, de mudo e impasible renunciamiento*).

3. Organización prosódica

La armonía es un rasgo notorio de este texto, y, en gran medida, se pone de manifiesto en los numerosos paralelismos de que consta el discurso. Y así podemos observar en los siguientes ejemplos cómo la homogeneidad de los grupos silábicos realza las correspondencias gramaticales y semánticas (*pasan labriegos con capas pardas; van y vienen devotas con mantillas negras*), (*que llevan Cristos sanguinosos y Vírgenes doloridas; suenan a lo lejos unas bocinas roncas con sones plañideros*), (*en que los inviernos son crueles, en que apenas se come, en que las casas son desabrigadas*). Las aliteraciones, demasiado numerosas para ser señaladas exhaustivamente, contribuyen a la sonoridad de la prosa. Obsérvese, por ejemplo, la frecuencia con que se repiten los sonidos *a*, *o* (*las campanas tocan a todas horas*); la consonante *n* (*hace tintinear una campanilla, y nos anuncia que un convecino nuestro...*); los sonidos *o*, *n*, *s* (*suenan... unas bocinas roncas con sones plañideros*); las nasales y la vocal *o* (*han ido formando como un sedimento milenario, como un recio ambiente de dolor*).

También las rimas internas constituyen un elemento de armonía en este fragmento. Me limitaré a proponer, a

modo de ejemplo, el siguiente fraccionamiento de la secuencia para ver el efecto sonoro:

las campanas tocan
a todas horas;
pasan labriegos
con capas pardas;
van y vienen devotas
con mantillas negras
.....
.....
suenan a lo lejos
unas bocinas roncas
con sones plañideros;
tañen las campanas
.....
en las iglesias,
sobre las losas
.....
un crucifijo
abre sus brazos
y las devotas
suspiran, lloran,
y besan sus pies
claveteados.
.....
.....
en un pueblo pobre
en que los inviernos
son crueles
en que apenas se come,
en que las casas
son desabrigadas
han ido formando
como un sedimento
milenario,
como un recio ambiente
de dolor, de resignación,
de mudo e impasible
renunciamento

La repartición de las frases en grupos silábicos iguales o parecidos (forman mayoría los de 5 y 6 sílabas) asegura un efecto de recurrencia regular, que es la base del ritmo.

Los efectos de la concordancia sonora aparecen realizados con las numerosas asonancias que acabamos de señalar. Los sonidos aliterados, muy numerosos para ser mencionados, juntamente con las repeticiones de vocablos al comienzo de secuencia (*en que*, 17, 18, *como*, 19) y con la *an-nominatio* (empleo de palabras derivadas de la misma raíz) *suenan* (10), *sones* (11), constituyen recurrencias eficaces en la estructuración fónica del texto.

Como ya se dijo, la expansión más frecuente en todo el desarrollo del texto es la del adjetivo caracterizando al nombre (*capas pardas, mantillas negras, hombre triste, melancolía congénita, estado agudo, largas filas, Cristos sanguinosos, Vírgenes doloridas, bocinas roncas, sones plañideros, pies claveteados, pueblo pobre, inviernos crueles, casas desabrigadas, sedimento milenario, recio ambiente, luchas vibrantes*). Estas frases binarias, de significaciones sugestivas, son un factor estructural, e imponen una homogeneidad formal a lo largo del texto. La semejanza de estas unidades adquiere más relieve al estar repartidas en grupos acentuales iguales o proporcionales y marcados por acentos.

Esta estructuración rítmica hace que la prosa se sienta próxima al lenguaje lírico. Si el espíritu de análisis se manifiesta en el rigor de la expresión, y en la lucidez mental, en crítica de la realidad que aquí se describe, también es incontestable que la armonía que le confieren la cuidada organización de las cadencias y las recurrencias fónicas hace que en esta prosa se perciba la sensibilidad lírica del autor.

8

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER,
RIMAS

Texto:

Como se arranca el hierro de una herida,
su amor de las entrañas me arranqué,
aunque sentí al hacerlo que la vida
me arrancaba con él.

5 Del altar que le alcé en el alma mía
la voluntad su imagen arrojó,
y la luz de la fe que en ella ardía
ante el ara desierta se apagó.

10 Aún para combatir mi firme empeño
viene a mi mente su visión tenaz...
¡Cuándo podré dormir con ese sueño
en que acaba el soñar!

Gustavo Adolfo Bécquer,
Rimas, XLVIII (Ed. Aguilar,
O. C., Madrid, 1981, pág. 434).

1. Comentario semántico

1.1. Nivel léxico-semántico. La expresión del dolor afectivo

Éste es uno de los poemas que mejor representan, en el conjunto de las *Rimas*, la expresión del dolor (idea prin-

cipal de las dos primeras estrofas) y de la desesperanza (dominante en la última estrofa). Comienza con una confesión del fin de una relación amorosa que culmina en un estado de ruina moral y de pesimismo. La ruptura se confirma a través de las marcas personales de primera y tercera persona (*su*, 2, 6, 10; *le*, 5; *me arranqué*, 2; *sentí*, 3; *me arrancaba*, 4; *alcé*, 5; *mi*, 9, 10). La expresión del dolor de la separación se refiere con palabras concretas (*hierro*, *herida*, *entrañas*, *altar*, *ara*) y con palabras abstractas (*vida*, *alma*, *voluntad*, *imagen*, *luz de la fe*, *empeño*, *visión*, *sueño*), pero todas ellas adquieren en el contexto una homogeneidad semántica: la manifestación de la desolación.

La determinación y la individualización predominan en todo el poema, como se puede observar en el uso de los pronombres personales, de los determinantes del nombre (artículo definido, adjetivos posesivos y demostrativos), en la particularización de los grupos o frases preposicionales anunciando una circunstancia de lugar (*de las entrañas*, 2; *en el alma mía*, 5; *ante el ara*, 8; *a mi mente*, 10) o de modo (*con ese sueño*, 12). También favorece la identificación la presentación de los hechos en una cronología referida al pasado, al presente y al futuro de la existencia del poeta. Además las constantes referencias al mundo afectivo de éste refuerzan la designación de lo individual (*amor*, *entrañas*, 2; *vida*, 3; *alma*, 5; *voluntad*, 6; *fe*, 7; *empeño*, 9; *mente*, 10). Como se puede observar, las palabras están estructuradas en torno al *campo semántico del dolor afectivo*, motivado por la privación del amor (*arranca*, *hierro*, *herida*, 1; *arranqué*, 2; *sentí*, 3; *arrancaba*, 4; *arrojó*, 6; *desierta*, *apagó*, 8) y del comportamiento desesperanzado (*combatir*, *firme empeño*, 9; *visión tenaz*, 10; *dormir*, *sueño*, 11; *acaba*, *soñar*, 12). Incluso los vocablos y expresiones referidos a la tradición del culto espiritual (*altar*, 5; *imagen*, 6; *luz de la fe*, *ardía*, 7; *ara*, 8), excluida su significación propia, adquieren una interpretación humana afectiva. Pero también hay que retener un vocabulario de fuerte significación axiológica. Del ardor exaltado, hasta la divinización de la amada (*Del altar que le alcé en el alma mía*, 5), Bécquer cae en las tinieblas de la soledad (*ara desierta*, *se apagó*, 8). Extenuado de luchar contra el deseo (*combatir*, *firme empeño*, 9; *visión tenaz*, 10), y persuadido de la

incurable soledad de su alma (*sentí... que la vida me arrancaba*, 3-4), implora el consuelo de la muerte (*¡Cuándo podré dormir*, 11), que le libraré del deseo (*ese sueño en que acaba el soñar*, 11-12).

1.2. Significación emotiva de las palabras

El vocabulario de fuerte significación connotativa, el lenguaje figurado, las construcciones recurrentes, la repetición excesiva de algunos vocablos, expresan el lado más trágico del amor. En este epígrafe señalaremos los recursos intensificadores de la expresión. El campo semántico de la emoción se organiza en la mayor parte del poema, en torno a dos polos, positivo y negativo. Al pasado feliz corresponden *amor* (2), *altar* (5), *alcé* (5), *imagen* (6), *luz de la fe* (7), *ardía* (7), *ara* (8), *visión* (10), *soñar* (12). A la idea de dolor se vinculan *arranca* (1), *hierro* (1), *herida* (1), *arranqué* (2), *sentí* (3), *vida* (3), *arrancaba* (4), *arrojó* (6), *desierto* (8), *apagó* (8), *combatir* (9), *firme empeño* (9); y a la de la muerte, *dormir* (11), *sueño* (11), *acaba* (12). La bipolaridad semántica articula todas las estrofas llegando en la segunda a la oposición de dos versos de contenido contrario: *Del altar que le alcé en el alma mía/ la voluntad su imagen arrojó, y la luz de la fe que en ella ardía / ante el ara desierta se apagó*. Este mismo procedimiento lo encontramos en la última estrofa, si tenemos en cuenta que *dormir con ese sueño* (11) significa la muerte, y *soñar* (12) se identifica con el deseo de felicidad. Es evidente que los dos primeros versos de esta estrofa comportan bipolaridad semántica: *Aún para combatir mi firme empeño / viene a mi mente su visión tenaz*.

La bipolaridad semántica permite realzar por contraste el patetismo de los versos atribuidos a la expresión del dolor y de la desesperanza. Independientemente del enfrentamiento de significado de un verso con el siguiente, todo el poema adquiere una expresión dolorosa. El simbolismo desplegado, que arranca con la imagen del primer verso (*el hierro de una herida*), remite a la noción del sufrimiento, de privación y de abandono moral. Esta noción negativa se intensifica en el poema de diversas maneras. El verbo *arrancar* (*arranca*, 1; *arranqué*, 2; *arrancaba*, 4) al que

se le asocian *arrojó* (6), *apagó* (8) en la estrofa siguiente, da la tonalidad patética de este conjunto semántico, y su significación está intensificada por su triple presencia en el primer cuarteto, aunque en distintos tiempos (*arranca*, 1; *arranqué*, 2; *arrancaba*, 4), y por una mención deíctica (*hacerlo*, 3). Esta figura de repetición, llamada *poliptoton*, sirve para la intensificación de la fuerza y de la agudeza semántica. Hay que distinguir una doble referencia: las causas del dolor y sus efectos. Todos los vocablos que pertenecen al registro moral de la causa del dolor se caracterizan por el sema negativo de la privación (los versos 1 y 2 de las dos primeras estrofas). Esta asociación sucesiva produce en el conjunto de estas dos estrofas un mayor grado de intensidad significativa. El dolor moral también lo corrobora el simbolismo desarrollado en dichas estrofas, como se verá más adelante. Los efectos del dolor se manifiestan en los versos 3 y 4 de las dos primeras estrofas y, de forma patética, en la última. La eficacia significativa de estas expresiones de dolor reside en las imágenes de la muerte afectiva (*la vida me arrancaba con él*, 4), de la muerte espiritual (*la luz de la fe... ante el ara desierta se apagó*, 7, 8), de la muerte corporal (*dormir con ese sueño en que acaba el soñar*, 11, 12). La palabra *sueño* revela, de un modo figurado, la aspiración del poeta al nihilismo, como único camino que le liberará de la soledad horrible.

Las exclamaciones también son elementos intensificadores de la expresión. Y así la inflexión de la entonación en los versos 11 y 12 realza la obsesión del sueño nihilista.

1.3. *Las desviaciones semánticas y otras figuras*

El poeta se vale de figuras analógicas, de connotaciones y de construcciones recursivas para la expresión del universo interno.

La primera estrofa aparece como una larga analogía formulada mediante un grupo de oraciones complejas. La comparación se aclara detalladamente en los cuatro versos. La extirpación del hierro de una herida sirve como imagen al dolor del poeta, forzosamente obligado a separarse de su amada. *Su amor de las entrañas me arranqué* (2)

es una metáfora usual que no sólo indica la violencia, en el orden psíquico, de la ruptura amorosa, sino que también tiene connotaciones de orden físico, lo que permite en los dos versos siguientes la explicitación de la afinidad entre amor y vida, y entre cesación de amor y muerte (*la vida me arrancaba con él*, 4). En todo el poema, especialmente en esta estrofa, subyace el tema, muy propio del simbolismo, del amor como sustento y privación de la vida. Hay otras connotaciones del uso poético tradicional como las que suscitan los vocablos *hierro* (1) y *herida* (1) haciendo pensar en la idea de amor violento representado bajo la figura de un niño alado (*Cupido*) con flechas y carcaj. Esta expresión metafórica adquiere más fuerza y agudeza por la triple aparición, con variaciones de tiempo, del verbo *arrancar*, que constituye el centro del semantismo negativo del poema.

En la frase *Del altar que le alcé* (5) figura metonímicamente el culto que el poeta rendía a su amada; *en el alma mía* (5) significa la espiritualidad de su afecto. La expresión sublimada del amor, mediante símbolos tomados del culto religioso, es algo convencional en la tradición lírica. Este convencionalismo continúa en los versos siguientes. Y así la significación de *imagen* (6) está asociada a las imágenes del culto; *la luz de la fe* (7) es una expresión metafórica tomada del lenguaje teológico; *ara* es otro signo figurado que hace admisible a la interpretación religiosa del amor. *Arrojó* (6) es una imagen que reactiva el lenguaje trágico, y está en correspondencia léxica con *arranqué* (2), pero el *yo* fue restringido a una de sus facultades espirituales, la Voluntad. Este empleo metonímico no sólo evita la repetición de la rima en *e*, sino que refiere lo que hay de axiológico positivo en este violento final de relación amorosa: el rechazo de la amada es una exigencia de la razón y de la libertad espiritual. Tanto *ardía* como *apagó* (términos en contraposición léxica) polongan las imágenes del culto y ponen de relieve la espiritualidad afectiva. A esta descripción simbólica del estado interior del poeta hay que añadir el empleo figurado de *desierta* (*ara desierta*, 8), que completa la noción negativa de *apagó*. Los efectos del dolor se prolongan en la última estrofa. Imágenes de combate (*combatir mi firme empeño*, 9) y de pesadilla

(*su visión tenaz*, 10) caracterizan su desgracia. La falta de vida y de luz, el angustioso tormento interior, culminan en las metáforas de la desesperanza y de la muerte (*dormir con ese sueño en que acaba el soñar*, 11, 12). La repetición del radical *sueño-soñar* (figura etimológica) poseen, en este contexto, un significado contrario a causa de la expansión relativa especificativa que neutraliza la significación positiva de *sueño* y de *soñar*. La eficacia significativa de esta expresión metafórica es doble. Por una parte, resume la metamorfosis de lo positivo (*vida, luz*) en negativo (*desierta, se apagó, visión tenaz*). Por otra parte, traduce, en expresión modalizada por la exclamativa, el deseo de deslizamiento de ese mundo interior en que se apagó el sol hacia el abismo de la nada.

La moderación en el empleo de adjetivos calificativos es notoria (*desierta, firme, tenaz*). El poeta prefiere otras expansiones caracterizadoras, tales como la expansión comparativa (*Como se arrancó el hierro de una herida*), las expansiones de relativo (*que en ella ardía*, 7; *en que acaba el soñar*, 12). Entre los adjetivos mencionados percibimos que el epíteto *firme empeño* (9), se diferencia de la función de los otros adjetivos en que es redundante y sirve para intensificar el sema de *empeño*.

1.4. Las correspondencias léxicas y sintácticas

Aunque los dos períodos de la comparación presentan un quiasmo, es decir, una ordenación cruzada de las estructuras sintácticas (*Como se arranca el hierro de una herida*, (1) / *su amor de las entrañas me arranqué*, 2), la identidad semántica de los dos períodos genera alguna estructura simétrica (*el hierro de una herida - su amor de las entrañas*). Esta estructura (Det. + nombre + complemento del nombre) volverá a encontrarse en la estrofa siguiente (*la luz de la fe*, 7). En las expansiones relativas de la segunda estrofa (*que le alcé en el alma mía* (5) / *que en ella ardía*, 7) es también perceptible un parecido esquema sintáctico. Por último, señalaremos en la tercera estrofa una correspondencia, en esta situación, por oposición (*mi firme empeño* (9) - *su visión tenaz*). A pesar de los signos

intensificadores de la emoción que hemos señalado, el poema resulta algo monótono a causa de las correspondencias semánticas y sintácticas.

Sin embargo, los dos últimos versos rompen la monotonía mediante la alteración del esquema semántico y gramatical de las estrofas. Los versos 3 y 4 de las dos primeras estrofas son expansiones de los dos primeros versos de cada estrofa. La alteración provocada en los versos 11 y 12 interrumpe bruscamente la evocación del dolor interiorizado y se desliza hacia el misterio que trasciende la realidad.

2. Comentario morfosintáctico

2.1. Las formas verbales

El poeta refiere una historia particular afectiva en una cronología situada en el pasado (*arranqué*, 2; *sentí*, 3; *arrancaba*, 4; *alcé*, 5; *arrojó*, 6; *ardía*, 7; *se apagó*, 8), en el presente (*viene*, 10) y en el futuro (*podré dormir*, 11). La comparación se abre con un presente intemporal (*arranca*), pero tanto el hecho como la experiencia cruciales están anunciados en pretérito perfecto simple (*arranqué*, *sentí*, *alcé*, *arrojó*, *apagó*). Esta serie de pretéritos indefinidos marcan con claridad los movimientos del texto de las dos primeras estrofas. El aspecto perfectivo de este tiempo permite que el proceso adquiriera un significado puntual, como un punto en la línea de los hechos. A excepción de *sentí* (3), todos estos verbos son perfectivos, de modo que queda intensificada la anterioridad de toda la acción expresada. En cambio, *sentí*, en cuanto verbo de aspecto imperfectivo, aunque también indica acción completamente pasada y acabada, no se opone a que después siga sintiendo. Con el pretérito perfecto simple interviene el pretérito imperfecto, que sirve para anunciar hechos presentados en su duración. Y así, las acciones verbales tanto de *arrancaba* como de *ardía* implican mayor duración que los pretéritos indefinidos con los que se relacionan. Al ser *arrancar* un verbo perfectivo, podría tener significación reiterada, pero tal valor queda anulado por la

proposición circunstancial en infinitivo que determina que la acción de *arrancar* se produce como presente de *sentí*. En cambio, el carácter imperfectivo del verbo *arder* intensifica el aspecto durativo del pretérito *ardía*. *Arrancaba* es más dinámico; por el contrario, en *ardía* domina un desarrollo más descriptivo de una situación.

La última estrofa se abre con el infinitivo *combatir* que denota acción máxima, tanto por la tensión que implica esta forma verbal como por el sema dinámico del verbo *combatir*. *Viene* es la única forma verbal que coexiste con el acto de la confesión poética. Su significado de acción que continúa queda reforzado con la continuidad de la acción que implica la construcción final en infinitivo (*para combatir*). La referencia al futuro está indicada por el tiempo de la perífrasis verbal (*podré dormir*), muy matizada de modalidad. Ya dijimos que el infinitivo, que en esta situación es el elemento principal de la frase verbal, indica acción hacia el futuro. El presente *acaba*, mirado desde la perspectiva de *podré dormir*, adquiere cierto significado futuro. El infinitivo *soñar* funciona como nombre y, en cuanto tal, lleva artículo.

2.2. Sintaxis

Esta confesión de un fracaso afectivo, que se traduce en angustia y desesperanza, se expresa en una forma de estricto dominio sintáctico. Y tanto más sugestiva nos parece aquélla cuanto mayor es el contraste entre el rigor sintáctico y la evocación del sentimiento.

El pretérito perfecto simple y el pretérito imperfecto son las únicas formas verbales conjugadas en la expresión enunciativa de las dos primeras estrofas, a excepción del presente intemporal *arranca* del primer término de la comparación. La omisión del *yo*, ya contenido en las formas verbales, y la referencia a la tercera persona sin más determinaciones que los *deícticos*, no sólo produce un aligeramiento del enunciado, sino que también implica mayor disponibilidad para la sinceridad por parte del autor y cierta contención de la emotividad.

Las tres estrofas presentan una estructura discursiva

parecida. Cada una de ellas está encuadrada por dos secuencias. En la primera se manifiesta un hecho o una circunstancia referente al mundo afectivo, de la que se deduce, en la segunda secuencia, un efecto negativo para el poeta. La sintaxis es la adecuada para marcar la relación existente entre las dos secuencias. Y así la oración de la primera estrofa se caracteriza por presentar una estructura bipolar. El primer elemento que enuncia un hecho (*tesis*) está constituido por una oración comparativa, también de estructura bipolar, con elipsis del nexo conjuntivo en el núcleo principal (*Su amor de las entrañas me arrancó, 2*). El segundo elemento es un tipo de oración intermedia entre el significado concesivo y el adversativo —antítesis— (*aunque sentí, 3*) que contiene una proposición completiva objetiva (*que la vida me arrancaba con él, 3-4*) y una circunstancial construida de forma concisa en infinitivo (*al hacerlo, 3*). La segunda estrofa está constituida por dos oraciones que se suceden copulativamente, pero pueden interpretarse en relación bipolar consecutiva, pues la segunda coordinada aparece como consecuencia de la acción antecedente. La anteposición del complemento circunstancial (*Del altar, 5*), con el objeto de destacar este término tomado de la tradición espiritual, da lugar a que entre este complemento y los otros elementos con los que está sintácticamente unido se intercale una expansión en forma de proposición adjetiva (*que le alcé en el alma mía, 5*). El sujeto de la siguiente oración toma alguna amplitud por los elementos que actúan como modificadores del núcleo (*luz*): una frase preposicional en función de complemento del nombre (*de la fe, 7*) y una proposición adjetiva (*que en ella ardía*). Debemos observar ciertas correspondencias sintácticas: cada una de las dos oraciones está dispuesta en dos versos sin pausa versal entre ellos; en cambio, una pausa de final de verso separa las dos secuencias. El período oracional, encuadrado en una estructura binaria, se extiende así sobre dos secuencias de igual extensión. Son numerosos los elementos de estructura parecida en las dos secuencias: nombre + expansión relativa en los versos 5 y 7, la inversión del orden normal de los complementos verbales de las proposiciones principales, haciendo que los verbos aparezcan al final de cada

oración. Y por este motivo, las dos oraciones presentan igual valor en la estrofa, y la tensión aparece repartida cíclicamente entre miembros de estructura parecida.

La tercera estrofa consta de dos oraciones que se suceden por yuxtaposición. Sin embargo, aunque no hay enlaces formales, guardan entre sí una relación lógica. La causa del sufrimiento, tema de la oración principal, explica el simbolismo nihilista del consiguiente (segunda oración). La anteposición de la proposición final (*para combatir mi firme empeño*, 9), y la posposición del sujeto de la principal (*su visión tenaz*, 10) hacen que de este modo aparezcan en la misma posición los miembros correlativos *mi firme empeño* (9) - *su visión tenaz* (10), lo que produce mayor enfrentamiento entre él y ella. La oración con que finaliza el poema aparece marcada con entonación exclamativa y el adverbio exclamativo (*¡Cuándo*, 11), expresa el vivo deseo del poeta de sumergirse en el olvido de la nada, y por lo tanto, tiene el valor de oración desiderativa. El demostrativo *ese* (*ese sueño*, 11) posee un valor catafórico, pues anticipa lo que se expresa en la expansión de relativo que complementa a *sueño* (*en que acaba el soñar*, 12).

3. Las estructuras del verso

La versificación representa una de las varias formas de cuartetos empleados en la poesía romántica. Pero Bécquer, imitando a otros poetas románticos, emplea aquí la rima asonante aguda en los versos segundo y cuarto. Las estrofas primera y tercera son imparisílabas por tener diferente medida el verso cuarto (heptasílabo). La segunda, en cambio, es parasílabo o isosilábica pues todos los versos son endecasílabos. A excepción del verso 9, donde aparece reducida a una sola sílaba la palabra bisílaba *Aún* (sinéresis), los metros presentan una medida regular, ya que las sinalefas no constituyen una libertad poética, y el verso agudo, como es sabido, se cuenta siempre añadiéndole una sílaba. Según las descripciones que se han hecho del endecasílabo, tenemos dos tipos en este poema: el endecasílabo común o italiano con acento rítmico en la sexta sílaba (versos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11) y el endecasílabo

sáfico con acentos en la primera, cuarta y octava sílabas (verso 10). Dentro del primer tipo encontramos las siguientes variedades: el endecasílabo heroico, con acentos en la segunda y sexta sílabas (verso 2), el endecasílabo melódico, con acentos en la tercera y sexta sílabas (versos 5, 7, 8), endecasílabo enfático, con acento en la primera y sexta sílabas (versos 9, 11).

Los versos 1, 3, 6, además del acento constitutivo en la sexta, llevan otro acento en la cuarta sílaba. Por otra parte, como se sabe, la penúltima sílaba del verso está marcada por un acento rítmico. Teniendo en cuenta todos estos datos de escanciación de los versos, observamos que la distribución de los acentos da lugar a unidades o cláusulas rítmicas que se suceden regularmente, y aun uniformemente. Aprécianse períodos métricos iguales: $4 + 2 + 4$ versos (1, 3, 6), o con una alternancia en la combinación del primer hemistiquio $2 + 4 + 4$ (verso 2); $3 + 3 + 4$ es la disposición acentual que se advierte en los versos 5, 7, 8. El tercer dispositivo presenta la combinación $1 + 3 + 4 + 2$ (verso 10) o con alternancia de los grupos finales $1 + 3 + 2 + 4$ (verso 11). Respecto a los heptasílabos hay que notar la exacta simetría de los grupos métricos $3 + 3$. Contra esta división regular contrasta un poco el desequilibrio rítmico del verso 9 ($1 + 5 + 2 + 2$) que se acuerda bien con la idea de la agitación mental a que aluden los versos 9-10. Pero el conjunto es de una gran homogeneidad en las recurrencias rítmicas: en cuatro hemistiquios la escanciación se hace sobre medidas de $4 + 2$ sílabas, o con la alternancia $2 + 4$, en tres; el esquema $3 + 3$ sílabas se repite en cinco versos, en tres de ellos en los primeros hemistiquios; a excepción del verso 10, los segundos hemistiquios están en relación de igualdad $x + 4$.

La coincidencia entre la pausa de final de verso y las articulaciones sintácticas es característica de los versos 1 - 2 de cada estrofa. Pero se produce de un modo consciente encabalgamiento en los versos 3 - 4 de todas las estrofas. Se trata de encabalgamientos suaves que evitan con el contraste de la discordancia la monotonía rítmica, y, además, logran crear un efecto de suspensión.

A pesar de algunas rimas pobres *mía - ardía, arrojó - apagó*, en general la rima, aunque no muy original, cum-

ple con las normas de la asonancia, y no importa que aparezca alguna consonancia *herida - vida*.

Las aliteraciones son muy numerosas, y juntamente con los casos de *annominatio* (empleo de palabras derivadas de la misma raíz) *arranca* (1), *arranqué* (2), *arrancaba* (3) - *sueño* (11), *soñar* (12), contribuyen a la sonoridad del verso. Así como reconocimos elementos diferenciadores en el estudio semántico y en el morfosintáctico de las dos primeras estrofas respecto de la tercera, también hay que subrayar diferencias de los sonidos aliterados en una y otra parte del poema. El sonido más repetido en las dos primeras estrofas es la vocal /a/, de cuatro a seis veces por verso, que en total hacen 41 recurrencias (*su amor de las entrañas me arranqué, ante el ara desierta se apagó*, etc.); el efecto sonoro es más intenso en el verso 5 por la frecuencia con que se repite a comienzo de palabra la sílaba *al-*, además de los otros casos de repetición de la consonante lateral /l/ (*Del altar que le alcé en el alma mía*). Entre las consonantes, las aliteraciones más insistentes son las nasales y las vibrantes (*Como se arranca el hierro de una herida* (1), *su amor de las entrañas me arranqué* (2)...). En la última estrofa, en cambio, los sonidos dominantes son las vocales anteriores, especialmente la /e/, y las nasales /m/n/ñ/ entre las consonantes (*Aún para combatir mi firme empeño* (9), *viene a mi mente su visión tenaz...* (2)). Estas recurrencias nasales convergen en *dormir*, *sueño* (11), que el lector asocia con *morir* y *muerte*. Por otra parte, aun sin ser partidario del simbolismo fonético, es evidente el predominio de las vocales cerradas, «sombrias» en el verso 11, de acuerdo con el tema del dolor. Añadamos que los efectos de la concordancia sonora quedan realzados en esta estrofa con las rimas entre los primeros hemistiquios de los versos 9 y 11 (*combatir -dormir*) y con la asonancia interna del verso 12 (*en que acaba el soñar*).

Estas correspondencias rítmicas y fónicas formando una estructuración, una homogeneidad formal, no sólo constituyen una marca evidente de poeticidad, sino que también subrayan las significaciones de todos los vocablos realzados por la rima o por los acentos rítmicos principales al final de la pausa interna como, por ejemplo, *hierro* (1), *entrañas* (2), *imagen* (6), *combatir* (9), *mente* (10),

dormir (11); y también de las frases que refuerzan su función en cuanto partes simétricas de cláusulas interordinadas *hierro de una herida* (1) - *amor de las entrañas* (2), o que ponen en evidencia el contraste que hay entre ellas *mi firme empeño* (9) - *su visión tenaz* (10). La musicalidad corrige y, en gran medida, compensa la facilidad de alguna rima y la escasa originalidad de ciertas imágenes muy usadas en la historia de la poesía, y que para un lector de hoy quizá resulten afectadas (*Del altar que le alcé* (5), *la luz de la fe* (7), *ardía* (7), *ara desierta* (8)).

te planteamiento absolutamente negativo de la muerte, hace que el poeta se nos manifieste penetrado de angustia.

Pero el sentimiento que cada hombre tiene de su condición imperecedera le impide admitir con serenidad esa idea. Por esto, no hay una reflexión imperturbable, sino deprimente, sobre el conflicto entre la destrucción de la naturaleza y el instinto de sobrevivencia de la conciencia. El temor de la muerte se da sólo en los seres que tienen conciencia directa de lo inmediato, es decir, sólo en el hombre. Esto explica lo que dice E. Mounier: «La desesperación sigue la existencia humana hasta la tumba».¹ Formularse el hecho indefectible de nuestra destrucción es absurdo, desde un punto de vista objetivo; pero subjetivamente es razonable que nos preguntemos si *ha de morir* (1) con nosotros, es decir, con la materia, lo más íntimo de nuestro ser: la conciencia. Por eso, la forma interrogativa que encierra todo el desarrollo del poema no sólo me parece eficaz, sino que además concuerda con nuestro derecho a preguntarnos por nuestra identidad y nuestra permanencia más allá de un tiempo y espacio determinados.

A pesar de las marcas de segunda persona (*contigo*, 1, 9; *tu*, 5, 11; *tú*, 6; *tuyo*, 9, 10), el poeta se dirige a sí mismo. Pero uno de los aspectos de la poeticidad de este texto consiste en que las referencias a la segunda persona poseen también el efecto de designar, de representar el sentimiento del lector. El poeta se convierte así en el portavoz de las emociones humanas ante la muerte. El empleo de la conjunción copulativa y al comienzo de cláusula, versos 1, 9, refuerza la intensidad de la emoción. El primer grupo rítmico del verso inicial (*y ha de morir contigo*) da ya la tonalidad emotiva del poema e inicia el despliegue del cuadro interior desde el *mundo mago* (1) hasta el verso 8.

El vocabulario está organizado, de un modo simbólico, en torno a las experiencias íntimas de la conciencia. Pero «conciencia significa ante todo, memoria», como dice Bergson, con cuya filosofía Machado coincide en algunos aspectos. Y así el poeta retiene de la rueda del tiempo aquellos recuerdos que forman parte de su *yo*, y le parece imposible de concebir el tiempo en que ya no existirán.

1. Mounier, E.: *Introducción a los existencialismos*. Madrid, 1973, pág. 84.

Pero no es la individualidad de los goces físicos y mezquinos lo que le importa perder con la muerte, sino las acciones hermosas (*mundo mago*, 1): los impulsos incesantes, inmateriales de la vida (*los hálitos más puros*, 3); lo espiritual de los afectos (*amor primero*, 4; *que fue a tu corazón*, 5; *amores que llegaron al alma*, 7-8), representados aquí por medio de notaciones perceptibles, visuales (*la blanca sombra*, 4), auditivas (*la voz*, 5), táctiles (*la mano que tú querías retener*, 5-6). Pero todos estos contenidos de la conciencia, aun los descritos sensorialmente, están penetrados de espiritualidad, y así dominan, en los ocho primeros versos, las palabras que, por significación bien propia, bien simbólica, representan o evocan lo extraño, lo espiritual (*mago*, 1; *puros*, 3; *blanca*, 4; *corazón*, 5; *sueños*, 6; *alma*, 8; *hondo cielo*, 8).

Del hecho de que «el yo es en la conciencia el elemento inmediato para el cual y por el cual únicamente existe el mundo»,² síguese que cada yo tiene su conciencia. Con rigurosa propiedad, por lo tanto, el poeta se hace con insistencia la pregunta si será destruida con el fin temporal de la materia la conciencia surgida de la corriente infinita de la vida (*vieja vida*, 10), pero siempre nueva en cada individuo (*el mundo tuyo*, 9; *en orden tuyo y nuevo*, 10). El último plano de conciencia que nos hace apegarnos a la existencia, y por tanto temer a la muerte, desaparecer en *el polvo* (12) y en *el viento* (12), es el del contenido de nuestra personalidad, forjada con incesantes trabajos (*los yunques y crisoles de tu alma*, 11).

El tema del poema se desarrolla con gran coherencia. Y así notamos diferentes planos de conciencia: desde el recuerdo puro (*los hálitos más puros de la vida*, 3) hasta las impresiones del alma, traducidas en imágenes que denotan la conjunción de lo sensorial y de lo espiritual (*sombra*, *voz*, *mano*, *corazón*, *sueños*, *alma*, *cielo*). En los últimos versos, especialmente en el 9 y el 10, intervienen vocablos más abstractos (*el mundo tuyo*, *en orden tuyo y nuevo*) que interpretan la realidad como expresión del yo, que el mundo sólo tiene significación desde nuestra intimidad. Ahora

2. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*. Ed. Aguilar, 1960, III, pág. 135.

bien, tanto la evocación de estos planos de conciencia, como la concepción de la realidad desde el punto de vista del sujeto, llevan a una reflexión determinada: la destrucción o la permanencia de nuestro ser más íntimo.

1.2. Significación emotiva de las palabras

Quizá lo que más nos impresione de este poema, además del sentido trascendente, ontológico, es la expresión de la emoción por medio de vocablos y de formas gramaticales relativos a la subjetividad. El temor de que el ser de la conciencia se vea amenazada de destrucción es el sentimiento dominante de esta mirada interiorizada del poeta. A la finitud del ser humano se opone su deseo de existir más allá de la muerte. Esta incertidumbre reviste en el poema un ritmo angustioso. Es el temor de que la muerte represente la desaparición del ser y de la conciencia. La imposible aspiración, tras la muerte, a una total posesión del *en-sí*, y del *para-sí* se impone insistentemente con la pregunta *¿Y ha de morir contigo...?* con la que se inicia el campo semántico de la emoción. Con esta pregunta repetida (vv. 1 y 9), y con la interrogación de los versos 11 y 12, sentimos que nuestra existencia es vana porque esconde una conciencia desgraciada. Por relación a este tema de poner en cuestión el destino del ser de la conciencia se establece una doble perspectiva temporal: la de posterioridad expresada por la forma de futuro perifrástico (*ha de morir*), y la de presente (*trabajan*, 12), que acentúa la emoción de que el perpetuo esfuerzo del ser humano hacia la plenitud (*los yunques y crisoles de tu alma*, 11) acabe en la victoria de la nada (*trabajan para el polvo y para el viento*, 12).

La percepción del mundo interior el poeta la expresa en soliloquio consigo mismo por medio de referencias a la segunda persona: pronombres personales en caso preposicional (*contigo*, 1, 9), en caso nominativo o sujeto (*tú*, 6); adjetivos posesivos de segunda persona bien en forma apocopada (*tu*, 5, 11) bien en forma plena (*tuyo*, 9, 10).

Algunas veces la función del *tú* es delegada, metonímicamente, a órganos (*corazón*, 5) o facultades (*alma*, 8, 11); y, como quedó dicho, por medio de palabras referentes a la

vida interior (*recuerdo*, 2; *hálitos*, 3; *amor*, 4; *corazón*, 5; *yunques* y *crisoles*, 11). En varios vocablos se ha operado una traslación de lo somático a lo afectivo y espiritual, como un recurso significativo de la definición del ser por sus emociones, aunque en el caso de *corazón* sea de uso común (*hálitos*, 3; *sombra*, 4; *voz*, 5; *corazón* 5; *mano*, 5; *yunques* y *crisoles*, 11). Los adjetivos calificativos giran en torno a la noción de lo espiritual (*puros*, 3; *blanca*, 4; *hondo*, 8); *magó* significa que causa encantamiento, y, por lo tanto, hace referencia a la noción de las impresiones agradables y dulces. Todos estos vocablos, fuertemente connotativos, constituyen el campo semántico de la emoción, que se organiza en torno a dos polos: el de la vida (véanse las palabras arriba señaladas) y el de la muerte (*morir*, 1, 9; *polvo*, 12; *viento*, 12). La emotividad también se expresa a través del gradativo de intensidad *más puros* (3). Además de estas formas evaluativas de lo emocional, la construcción verbal *ha de morir* ligada a la modalidad interrogativa, que marca globalmente el poema, es el medio de modalización más relevante para expresar la posición emotiva y afectiva del poema frente a la cuestión del enunciado.

1.3. Las desviaciones semánticas

Las metáforas, las personificaciones, las antítesis, las evocaciones, y las diversas recurrencias: repetición de palabras, construcciones paralelas, dan al poema una significación más rica.

La metáfora *mundo mago* (1) es una noción central para el semantismo del texto, que a través de una expansión circunstancial desarrolla un paradigma enumerativo alineado sobre el significado de esta expresión metafórica (versos 3-8), es decir, *mundo mago* son *los hálitos...*, *la blanca sombra...*, *la voz...*, *todos los amores...* El adjetivo *magó*, metáfora personificante, significa que tiene el poder de encantar. *Mundo mago* presenta en el verso 9 la variación *mundo tuyo*, que pertenece al lenguaje cotidiano, pero aquí está en sentido figurado; su significación contextual es la *conciencia*, es decir, el contenido total de experiencia inmediata en el representar, sentir y querer. En torno a estas im-

presiones del alma gravita un conjunto de imágenes, metonimias y sinécdoques. La imagen *los hálitos más puros de la vida* (3) es una figuración de la vida como soplo vital. La metáfora referente al recuerdo del primer amor se presenta mediante la frase no animada *la blanca sombra* (4), en la que subyace una antítesis, pero que suscita complejas evocaciones que convienen a la experiencia del *amor primero*: lo inmaterial, lo soñado, lo misterioso, lo fugaz. Por otra parte, el adjetivo calificativo *blanca* evoca la idea de pureza. Los siguientes tropos (versos 5-8) designan la vida afectiva y espiritual. Y así *la voz que fue a tu corazón* figura metonímicamente la amada pura; *la mano* (sinécdoque) que tú querías retener en sueños designa el amor ideal. Los dos últimos versos de los referidos (7 y 8) se destacan como conclusión (*todos los amores*, 7) y como una variación del mismo tema: *que llegaron* (personificación) *al alma* (la parte espiritual del ser, y, por sinécdoque, designa al ser entero); si *alma* significa la espiritualidad que el poeta ha retenido del amor, la amplificación que le sigue, *al hondo cielo*, representa figuradamente el poder misterioso del amor que trasciende la realidad. Obsérvese cómo estas referencias a recuerdos muy dulces evocan lo psíquico a través de delicadas impresiones sensoriales, auditivas, (*hálitos*, 3; *voz*, 5), visuales (*blanca sombra*, 4), táctiles (*mano*, 5).

Como dijimos, el encanto de este poema reside en estas emocionadas imágenes de la experiencia inmediata del poeta en contraste con la amenaza de destrucción. Se trata de imágenes simbolistas de la vida interior: la imagen visual (*la blanca sombra del amor primero*, 4), la sinestesia (*la voz que fue a tu corazón*, 5), la imagen soñada (*la mano que tú querías retener en sueños*, 5-6).

El verso 9 es una repetición del verso 1 con variación del sintagma final; de este modo, además de intensificar el patetismo, mantiene en estrecha continuidad intelectual el contenido de la primera interrogación retórica (versos 1-8) y el de la segunda (versos 9-10). La variación *el mundo tuyo* (9) aparece como sinónimo de *mundo mago* (1), y es un cliché que, por sinécdoque, significa la experiencia de la vida que va con nosotros mismos. *Los yunques y crisoles de tu alma* es una metáfora de la personalidad humana. Su semejanza con algo no humano (*yunques y cri-*

soles) se basa en que la existencia humana es lo que cada uno de nosotros se hace; la personalidad es el continuo esfuerzo de ir haciéndonos. Sólo en virtud de esta semejanza debe explicarse el traspaso de lo no humano a lo humano. *Para el polvo y para el viento* es una imagen de la materia muerta, de la nada. En esta expresión metafórica podemos ver una alusión al verso de Calderón (*humo, polvo, sombra y viento*) sobre la negación del optimismo existencial, o al menos reminiscencias literarias del barroco español.

La antítesis, que subyace en todo el poema, sirve para producir el efecto de contraste de los conceptos *muerte/vida*. En la primera interrogación (versos 1-8) se contraponen *ha de morir* con *mundo mago*, que desarrolla una larga expansión relativa cuyas frases en función de complementariedad simbólica, en sucesión asindética, designan propia o figuradamente la vida (*hálitos, vida, amor, voz, corazón, mano, amores, alma*). En la segunda interrogación (versos 9-10) la significación del primer hemistiquio del verso 9 (*¿Y ha de morir contigo*) se opone a la del segundo (*el mundo tuyo*) y al contenido total del verso 10, que es una amplificación de *mundo tuyo*, donde aparece *vida* como el antónimo de muerte. En la última interrogación retórica la antítesis se presenta de un modo más perfecto por la disposición bimembre de que consta. Además del contenido opuesto de los versos 11 y 12, la estructura contiene una correspondencia binaria antitética (*los yunques y crisoles, 11 / para el polvo y para el viento, 12*).

2. Las recurrencias

Lo patético de la meditación sobre la precariedad de nuestro ser y sobre nuestra marcha inexorable hacia la destrucción no es original, pues es un sentimiento que pertenece a la tradición literaria universal. Tampoco es original por las palabras ni por las metáforas, que son del uso general poético. La originalidad procede fundamentalmente de la disposición de determinadas estructuras lingüísticas y de aquellos recursos que sirven de registro de las emociones del poeta: las recurrencias léxicas y rítmicas. Observaremos primeramente la repetición de palabras

y frases, las construcciones paralelas, las interrogaciones retóricas y los paradigmas enumerativos. Ya quedó dicho, que la interrogación retórica es un enunciado marcado que añade un mayor grado de intensidad a la expresión de la afectividad y de la emotividad. El poema está marcado por la insistencia de la pregunta *¿Y ha de morir contigo* (1, 9), con su entonación pertinente, y la pregunta final (11, 12).

Por medio de la recurrencia interrogativa el poeta consigue que su intensa emotividad pase eficaz y abundantemente al conjunto del mensaje. Se encuentran muchos matices en la interrogación retórica que aparece repetida: y así, la conjunción copulativa *Y* al comienzo de la frase verbal significa enlace emotivo con lo mental implícito, como si el poeta volviera sobre su pensamiento obsesivo; también es de observar la modulación de la frase verbal obligativa (*ha de morir*) por la subjetividad que le acompaña. La reiteración de la misma idea (vs. 1, 9) con la misma estructura (conjunción copulativa + frase verbal + + complemento circunstancial + sujeto) sólo presenta una variación en la modificación del sujeto (*mundo mago/ mundo tuyo*). La eficacia de esta estructura reiterada se hace más evidente por las connotaciones sutiles que provocan en el lector las variaciones finales de verso. La totalidad de los versos 1-10 puede comprenderse como una amplificación de esta pregunta, una reiteración modulada de la misma idea por medio de variaciones que van de lo general a lo particular. Y así un paradigma enumerativo alineado en torno al núcleo del predicado verbal *guarda* de la proposición de relativo incluye los versos 3 a 8 (*los hábitos..., la (...) sombra..., la voz..., la mano..., y todos los amores...*). Las correspondencias formales se observan en el vocabulario homogéneo o sinonímico, fuertemente metafórico, con cierto predominio de las parejas de vocablos o complejos binarios (*mundo mago, mundo tuyo; al alma, al hondo cielo; mundo tuyo, vieja vida; tuyo y nuevo; para el polvo, para el viento*), en los paralelismos y simetrías. Y así, además de la estructura similar de los versos 1 y 9, las siguientes frases se organizan según los siguientes esquemas sintácticos: artículo + nombre seguido o precedido de un modificador + complemento del nombre *los hábitos más puros de la vida - la blanca sombra del amor*

primero; determinante (o determinantes) + nombre + proposición adjetiva *la voz que fue a tu corazón - la mano que tú querías retener - todos los amores que llegaron al alma*. Para la oposición que expresa la inanidad del esfuerzo del alma (versos 11-12) el poeta se vale también de una correspondencia entre el sujeto del verbo *trabajan* y el complemento indirecto, incluyendo ambos sintagmas una pareja de términos coordinados por conjunción (*los yunques y crisoles - para el polvo y para el viento*).

Estas recurrencias cumplen dos finalidades. Por una parte, contribuyen de un modo eficaz al desarrollo coherente de la idea principal de acuerdo con las estructuras propias de la poesía lírica de tono elegíaco; y por otra parte, expresan con insistencia la incertidumbre del destino y el temor de lo finito.

3. Las estructuras del verso

Señalaremos ahora las correspondencias rítmicas y sonoras del poema.

3.1. Regularidad rítmica

La estrofa es una silva, composición poética formada por endecasílabos y heptasílabos. Los versos pares riman en asonante, como los del romance. La medida de los versos es regular, incluso cuando se deja de hacer sinalefa entre las palabras *tu alma* (v. 11). Según las normas clásicas debe evitarse la sinalefa cuando en una vocal recae uno de los acentos rítmicos, como es el caso de *alma*. La pausa interna se observa con regularidad en todos los endecasílabos y hace que se repartan en dos grupos en 7 + 4 sílabas (*a maiore*), versos 1, 3, 8, 9, 11, 12, y en 5 + 6 (*a minore*), versos 4, 6, 10. La cadencia 7 + 4 es la más frecuente y asegura la cohesión y la uniformidad rítmicas. Los acentos rítmicos también se ajustan a las normas clásicas del endecasílabo.

El poeta tiene predilección por dos tipos de endecasílabos: el heroico (versos 1, 3, 9, 11, 12) y el sáfico (versos 4, 5, 6, 10). El acento constitutivo del verso 1 y del verso 9, a pe-

¿Los yun / ques y criso / les de tu al / ma
 2 4 4

traba / jan para el pol / vo y para el vien / to? (versos 11, 12)
 2 4 4

El grupo acentual 2 + 2 domina ampliamente. Sugiere un ritmo grave, monótono, casi elegíaco.

la vie / ja vi / da en or / den tu / yo y nue / vo (verso 10)
 2 2 2 2 2

También atrae la atención sobre una relación de sentido entre frases paralelas o simétricas, constituidas de nombre + adjetivo:

mun / do ma/go - mun / do tu/yo (versos 1-9)
la blan / ca som / bra - hon / do cie/lo -
la vie/ja vi/da (versos 4-8-10)

Lo mismo podemos observar en el esquema rítmico 2 + 4 + 4 que, por ejemplo, no sólo refuerza la relación de sentido que hay entre los versos 3 y 11, sino también la correspondencia simétrica entre algunos vocablos de uno y otro verso (artículo + nombre (...) + complemento del nombre). También los elementos que están en correspondencia simétrica, bien por su misma función gramatical bien por su semejanza semántica, quedan a veces más unidos por la presencia del acento rítmico: *la voz - la mano*, 5; *alma - cielo*, 8; *polvo - viento*, 12. Asimismo, hay que señalar que casi todos los pronombres y adjetivos que hacen referencia a la segunda persona adquieren relieve mediante el acento rítmico (*contigo*, 1, 9; *tú*, 6; *tuyo*, 9, 10). También es perceptible que los elementos de las oposiciones que estructuran el texto *morir/mundo mago, recuerdo, hálitos, puros, vida, amor, voz, corazón, mano, sueños, amores, alma*, quedan realzados por los acentos rítmicos. Por último, hay que señalar que cada uno de los términos de contraposición de la vida (verso 11) y de la nada (verso 12) están marcados por acentos, haciendo que la significación de las correspondencias semánticas sea más intensa (*yunque*s, *crisoles/polvo*, *viento*).

3.2. Correspondencias fónicas

Como se sabe, las recurrencias fónicas (la rima, las asonancias internas, las aliteraciones, etc.), juntamente con las recurrencias rítmicas, constituyen elementos esenciales de la armonía poética. La rima hace más intensa la combinación armónica. Como ya se dijo, esta composición es una silva arromanzada; por lo tanto, sólo los versos pares poseen rima asonante en *e - o*. Como información complementaria diremos que este tipo de silva es muy frecuente en la poesía de A. Machado. Algunas de las asonancias son atenuadas (*recuerdo : primero : cielo*). En los versos impares aparece una sola rima terminal *mago : mano*. Son numerosas las asonancias internas (*guarda (1), blanca (4), alma (8, 11), trabajan (12); mundo (1, 9), puros (3), tuyo (9, 10); amor (4), voz, (5), corazón (5); todos (7), hondo (8), polvo (12); amores (7), orden (10), crisoles (11)). También hay que señalar las aliteraciones. Las más insistentes son las nasales de los versos 1, 9 (*morir contigo - el mundo mago) que realzan la idea de *morir*, por ir asociada la /m/ a este vocablo; igualmente el verso 4 está jalonado de consonantes nasales (*blanca sombra del amor primero); las bilabiales iniciales /v/, /p/ se hacen más perceptibles por la homofonía en *i*: *vieja, vida, viento (10, 12), para el polvo y para (12); la fricativa alveolar /s/, (*Los yunques y crisoles, 11)). Entre los sonidos vocálicos los más recurrentes son la /a/ *la blanca sombra (4), llegaron al alma, al (8); la /e/ *que querías retener en sueños (6)*; notemos la recurrencia de la /i/ realizada por el acento, *morir contigo (1, 9)*; la /o/ en los versos 7, 8 (*todos los amores - llegaron al hondo cielo).*******

Como se puede ver, tanto las correspondencias rítmicas como las fónicas son elementos de armonía verbal y de especial pertinencia. Las regularidades rítmicas, las asonancias y las aliteraciones no sólo realzan las palabras clave y las frases que están en correspondencia simétrica, sino que son muy eficaces para hacer percibir el acuerdo, la relación entre las significaciones y las formas, la red de conexiones o de oposiciones de los vocablos y las connotaciones. Por otra parte, como todas las secuencias se reparten en grupos métricos de 2, 3 o 4 sí-

labas, el ritmo es muy regular y rotundo, especialmente en los versos en que predomina el grupo acentual del yámbico puro 2 + 2, que impone una tonalidad vigorosa, insistente, de marcha lenta, poniendo así en relación los efectos sonoros y la emotividad del lenguaje: *¿Y ha de morir contigo el mundo mágo* (1), *la blánca sómbra del amór priméro* (4), *¿Y ha de morir contigo el mundo túyo* (9), *la viéja vída en órden túyo y nuévo?* (10).

NOTAS AL LENGUAJE DE LA POESÍA MODERNA EUROPEA

La poesía moderna arranca de la poesía simbolista, especialmente de Rimbaud y de Mallarmé. Reacciona contra una corriente que subestimaba la forma en beneficio del contenido. Todos los poetas postsimbolistas nos muestran que la obra poética contiene una complejidad expresiva que en un primer momento no siempre es comprendida. Desde entonces los poemas se construyen mediante estructuras lingüísticas de naturaleza objetiva, que producen en el lector un doble efecto de extrañeza y de desconcierto. Esta novedad fascinante proviene especialmente de aquellos recursos que constituyen el autolenguaje poético: las reiteraciones, la metáfora, los símbolos, la ambigüedad, las anáforas, las elipsis, etc. La esencialidad poética se funda principalmente en la magia verbal, y se llega a un hermetismo como una reacción contra la quietud clásica. El hermetismo es una característica válida para los grandes poetas modernos: Valéry, Apollinaire, Saint John Perse, Trakl, Rilke, Benn, Eliot, Pound y otros. Tratan premeditadamente de ser difíciles y a veces incomprensibles. La ruptura con la armonía de la poesía clásica, promovida por el vanguardismo, y, después del paréntesis existencial y protestario de posguerra, por el neovanguardismo que en Europa aparece a partir de la década de los sesenta, se explica como una disonancia del espíritu, como manifestación del carácter contradictorio que envuelve la vida del siglo xx.

La poesía hermética insiste en la concepción de la palabra confundida con su función puramente formal, exen-

ta de su función objetiva y de emotividad personal. De ahí la denominación de *poesía pura*, es decir, esencialmente lírica, absoluta, alejada de las realidades concretas. El poema se presenta como una creación de estructura autosuficiente, plurisignificativa y fuera de los criterios y de las categorías racionales. «La realidad —dice H. Friedrich— es concebida fuera del orden del tiempo, del espacio, de los elementos concretos o de los del alma.»¹ El poeta renuncia a los datos de la experiencia y al mundo afectivo. La obra surge como un acto de creación intelectual concebido mediante palabras que, aunque bellas, evitan los matices de naturaleza sentimental, y se oponen a toda idea de armonía. Y así los poemas son brillantes por la sonoridad y la extrañeza que nos produce su lenguaje artificioso, pero el rigor intelectual con que está elaborado implica oscuridad y un intento de encubrir los contenidos afectivos.

La poesía moderna rehúye los elementos que no se justifiquen dentro de la función poética. Se produce también una ruptura con el sentido tradicional de la comunicación poética, y así pueden surgir estructuras no determinadas por el sentido del poema, a veces desprovistas de toda significación. Esta ruptura con lo habitualmente esperado tiene su razón de ser en una nueva intensidad poética que refleja las múltiples significaciones y matices del objeto. La poesía se adelantó a la música y a la pintura en romper con la estética clásica, con la división de la antigua retórica entre fondo y forma, con el hábito de la significación lógica. Fue un intento por superar el lenguaje de carácter excesivamente objetivo del realismo, y por buscar una mayor intensidad de los matices. Los poetas modernos intentan resolver las contradicciones y angustias del siglo xx a través de un lenguaje más libre, mediante signos, alusiones e imágenes que constituyen verdaderos símbolos del mundo irracional y de la angustia. El carácter contradictorio de nuestro tiempo contribuye a dar un sentido extraño a la expresión poética moderna. Aunque esta poesía descubridora de lo nuevo, de lo irracional y oscuro se complace en las

1. H. Friedrich, *Structures de la poésie moderne*. Ed. Denoël, París, 1976. pág. 11.

formas bellas, no está exenta de dureza y de brusquedades sintácticas, de elipsis, de dislocaciones violentas, de incoherencias y de otras categorías negativas, propias, a juicio de Dámaso Alonso, del arte poético moderno.

Todas las formas artísticas del siglo xx —poesía, pintura, música— más que hacerse entender mediante temas y sentimientos normalmente aceptados, lucha por hacer entender lo inapresable de los objetos por medio de sugerencias. Tal es la interpretación dada por H. Friedrich en estos términos: «se instaura una polisemia más evocadora, la voluntad de hacer del poema algo autónomo que no se refiere más que a sí mismo, procurando que el contenido sólo exista gracias a la lengua, a la imaginación ilimitada, al juego onírico irreal, sin que nunca se reproduzca el mundo ni la sentimentalidad».²

El valor de la poesía moderna no está en el tema, sino en la palabra considerada como elemento puro. El poeta libera a la palabra de toda traba, incluso la del contenido. La relación entre el fondo y la forma aparece con frecuencia desintegrada. El equilibrio queda roto en favor de la expresión y del rigor de la técnica. La libertad poética también conduce al desconcierto lingüístico al rechazar las normas gramaticales y las estructuras sintácticas. Como ya se dijo, la ruptura con las formas tradicionales está ligada a la conciencia de las contradicciones que pesan sobre el hombre moderno. En consecuencia, la lengua se abre a todos los elementos capaces de crear tensión, intensidad y complejidad: hipérbaton, antítesis, elipsis, analogías léxicas, anacolutos, cambios de funciones gramaticales, yuxtaposiciones, expresiones ambiguas y plurivalentes, suspensión, acumulación de términos (a veces sin relación lógica), símbolos, imágenes.

Debemos subrayar que en la poesía contemporánea las imágenes adquieren nuevos valores. Para acceder a la transformación de la realidad el poeta se aplica a la creación de imágenes nuevas. La tendencia sintética e intelectual ha aportado la imagen abstracta. La expresión del inconsciente ha dado la imagen surrealista, automática o inventada. La expresión simbólica del mundo de la fanta-

2. *Ibíd.*, pág. 193.

sía ya aparece mucho antes en William Blake. Pero a partir de las teorías de Hartmann, de Schopenhauer, de Freud y de Jung, tanto el dadaísmo como el expresionismo se distinguen por la búsqueda de las fuerzas simbolizantes de lo inconsciente y de lo imaginativo.

La destrucción de las formas estéticas tradicionales conduce a una actitud de rechazo de los contenidos basados en lo objetivo y en la lógica. Y así la poesía denominada «pura» debe aparecer, en palabras textuales de Pedro Salinas, «poco cargada de temas y de objetos a fin de que el movimiento creador de la lengua disponga de libertad». Desde el simbolismo al vanguardismo y al neovanguardismo el arte se distingue por la búsqueda de un lenguaje trascendental «puro», encaminado a provocar, a sorprender al lector, con un sentido crítico de romper con la norma de lo objetivo, de lo lógico, y descubrir el valor sugestivo de las cosas y el influjo de las fuerzas irracionales. Ninguna forma artística contemporánea ha escapado de esta ruptura con lo racional, puesto que en todas las artes domina la tendencia hacia la expresión del mundo irracional. Y así la pintura se decide por la simplificación de la forma y por la abstracción, y prescinde de elementos que permiten un reconocimiento fácil de la realidad, como la perspectiva y el claroscuro, reteniendo de ella sólo las sugerencias cromáticas y formales. Pero esta búsqueda de la sugestión y del efecto de choque, que, como quedó dicho, caracteriza a todo el arte contemporáneo, aparece primero en poesía. Después de Mallarmé, ésta se distingue por elaborar un lenguaje en el lenguaje, que, en expresión de Paul Valéry, «tiende a construir el discurso de un ser más puro, más poderoso y más profundo en sus pensamientos». El objeto de la poesía es la superación de lo ordinario, es un revulsivo entre el mundo trivial de fuera y el mundo intenso de dentro. Pero, a pesar del hermetismo, los buenos poetas no se proponen desviarse de los demás, de los lectores, porque la novedad, la extrañeza solamente, no es la razón de la belleza de la creación artística. La novedad no es lo esencial en poesía, sino la intensidad «y la sensación de plenitud muy diferente de los sentimientos que despierta en nosotros la poesía del pasado, incluso la más grande», como bien dice Eliot. También lo dijo Tou-

louse-Lautrec: «À nôtre époque, il y a beaucoup d'artistes qui font quelque chose parce que c'est nouveau; ils voient dans ce fait d'être nouveau leur valeur et leur justification, ils se trompent: le fait d'être nouveau est rarement l'essentiel. Il n'y a qu'une seule chose qui compte: faire mieux une chose en partant de ce qu'elle est».

La espontaneidad queda sacrificada en beneficio de la creación reflexiva. El lenguaje de creación exige una rigurosa elaboración formal que le distancia de la expresión romántica de fácil inspiración. Esta conciencia estilística, largamente madurada, concierne a la mayor parte de los poetas de nuestra época: García Lorca, T. S. Eliot, Paul Valéry, Reverdy, G. Benn. Y aunque Henri Michaux se rebeló contra esta voluntad de estilo —«la voluntad, muerte del arte»— y consideraba que el secreto de la poesía estaba en una fuerza superior de inspiración y divinación, sus extrañas experiencias poéticas están expresadas mediante un lenguaje original y a veces hermético, de igual modo que sus dibujos y su pintura. Otro tanto puede decirse de los poetas surrealistas que proclamaban la necesidad de hacer poesía para todos, y centraban la inspiración en la escritura espontánea y automática del mundo de los sueños y de los estados psíquicos irracionales con ausencia de toda preocupación estética. Pero lo cierto es que la búsqueda de las experiencias extrañas ha terminado por reconocer el valor de la creación estética hecha de esfuerzo y de artificio, a pesar de la influencia, durante mucho tiempo incontestable, de la actitud teórica de André Breton, que interpretaba las imágenes surrealistas como hallazgos espontáneos de la mente.

12
NERUDA,
CANTO GENERAL

Texto:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche
5 como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
10 como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

15 Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

Pablo Neruda, *Canto general*,
II Alturas de Macchu Picchu
(Ed. Seix Barral, Barcelona, 1988, págs. 42-43).

1. Comentario semántico

1.1. Nivel léxico-semántico

Este fragmento pertenece al final de *Alturas de Macchu Picchu*, uno de los poemas más conocidos del *Canto general*, y representativo de la idea de fusión de lo particular y de lo general que domina en todo el libro. Neruda en esta obra se muestra como un visionario del destino de América y como el cronista, desde un principio subjetivo y revolucionario, de la realidad total americana, de sus raíces y de su historia. Si el primer cuadro de *Canto general* —*La lámpara de la Tierra*— está dedicado a la evocación poética de los elementos que conformaron la Naturaleza de América, en el segundo —*Alturas de Macchu Picchu*— encontramos la descripción de la imponente ciudad andina. Pero aquí el poeta se muestra más sugestivo al evitar idealizar la vida en tiempo del imperio de los incas, pues convencido de la crueldad universal del hombre, hace una evocación de la civilización indígena desde el plano de la opresión y de la injusticia.

Este fragmento es una fusión del «yo lírico», es decir, de la voz del poeta con el dolor del pueblo indígena del antiguo imperio inca, víctima de la opresión. Tanto esta integración de lo individual y de lo general, como los componentes semánticos (denotativos y connotativos) que expresan, a través de una evocación imaginaria, el sufrimiento en el pasado del pueblo inca, y los elementos formales rítmicos, constituyen los aspectos de poeticidad de este texto.

En la fusión de la palabra individual y la palabra general reside la peculiaridad expresiva. Por eso, el texto comienza enfáticamente con el pronombre de primera persona (*Yo*, 1) que asume el dolor de los antepasados muertos (*vuestra boca muerta*, 1). Esta identificación está presente en todos los versos por medio de marcas personales referentes a la primera persona (*habladme*, 4; *yo*, 5; *contadme*, 6; *mi*, 9, 18, 19; *dejadme*, 12; *Dadme*, 14, 15; *apegadme*, 16; *mis*, 17, 18) y a la segunda persona, de un modo implícito en las formas del imperativo (*juntad*, 2; *habladme*, 4; *con-*

tadme, 6; *afilad*, 8; *ponedlos*, 9; *dejadme*, 2; *dadme*, 14, 15; *Apegadme*, 16; *Acudid*, 17; *Hablad*, 18) y del pretérito indefinido (*guardasteis*, 8), y de un modo explícito por medio del nombre personal (*vosotros*, 5). La insistencia de la primera persona hace pensar, por una parte en la sinceridad del poeta, y por otra, en la disponibilidad desinteresada de éste en cuanto portavoz del sufrimiento humano motivado por la injusticia. El tema enunciado, de un modo patético, en el primer verso (*Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta*) se va desarrollando por medio de un vocabulario de fuerte carga connotativa, de metáforas audaces, de construcciones recursivas y, sobre todo, por medio de un despliegue de imperativos recurrentes, unas veces redundantes (*habladme*, 4; *contadme*, 6); otras veces repetitivos (*habladme*, 4, *Hablad*, 18; *Dadme*, 14, 15), coincidentes todos ellos en el significado exhortativo. La acumulación de imperativos (*juntad*, *habladme*, *contadme*, *afilad*, *dejadme*, *Dadme*, 14, 15; *Apegadme*, *Acudid*, *Hablad*) no sólo acrecienta la expresividad del apóstrofe y la tonalidad emotiva, sino que también dramatiza la hipótesis de un dolor imaginario, aunque, por otro lado, le da al poema un tono enfático y oratorio. El énfasis y la solemnidad de esta interpelación a los muertos aparecen realzados en los cinco últimos versos introducidos por imperativos que marcan una insistencia, agrupando estructuras simétricas (*Dadme el silencio, el agua, la esperanza, Dadme la lucha, el hierro, los volcanes*, 14-15) o en combinación con el quiasmo semántico (*Acudid a mis venas y a mi boca, Hablad por mis palabras y mi sangre*, 17-18). Por otra parte, la disposición especial de los versos, que es una ruptura con la forma de espaciar habitualmente el verso, también ayuda a reflejar la tensión del poeta.

La selección de los vocablos está en función de la doble referencia temática: la identificación del poeta con el dolor de los indios oprimidos del pasado. Pero también hay un desarrollo descriptivo del mundo de los muertos mediante un despliegue de metonimias y metáforas (*boca muerta*, 1; *labios derramados*, 3) o mediante vocablos que denotan duración o profundidad tenebrosas (*A través de la tierra*, 2; *larga noche*, 4). En contraste con estos rasgos negativos del aspecto externo de los muertos se percibe una

alusión a la pervivencia de su conciencia (*juntad... los silenciosos labios*, 2-3; *habladme*, 4; *contadme todo*, 6; *afilad los cuchillos*, 8; *ponedlos*, 9; *Dadme el silencio*, 14; *Dadme la lucha*, 15; *Acudid*, 17; *Hablad*, 18). A esta evocación, un tanto fantástica, de la conciencia de los muertos va asociado el deseo de venganza mediante expresiones figuradas (*afilad los cuchillos que guardasteis*, 8; *como un río de rayos amarillos*, 10; *como un río de tigres enterrados*, 11). Los muertos no están privados de conciencia, que aparece encarnada en la del poeta dando lugar al registro de vocabulario más importante, que podríamos denominar *registro ético* porque incluye las nociones de justicia reivindicativa y de participación activa del poeta en el proceso de desarrollo de la realidad americana, expresadas mediante términos denotativos y metafóricos (*Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta*, 1; *como si yo estuviera con vosotros anclado*, 5; *ponedlos en mi pecho y en mi mano*, 9; y *dejadme llorar...*, 12; *Dadme el silencio...*, 14; *Dadme la lucha, el hierro, los volcanes*, 15; *Apegadme los cuerpos*, 16; *Acudid a mis venas y a mi boca*, 17; *Hablad por mis palabras y mi sangre*, 18). Como se puede observar, todas estas palabras están organizadas en torno al *campo semántico* de la identificación, casi obsesiva, del poeta con el dolor vindicativo de los antepasados oprimidos.

La determinación y la individualización predominan, como se puede ver en el uso de los personales, de los determinantes (artículo definido, adjetivos demostrativos y posesivos), en las frases preposicionales indicando una circunstancia de lugar (*A través de la tierra*, 2; *desde el fondo*, 4). Pero en los versos 12-13 aparece la no individualización de los sustantivos presentados sin artículo (*horas, días, años, edades ciegas, siglos estelares*) y en acumulaciones asindéticas para acrecentar, como veremos más adelante, la significación intensificadora que se prolonga de un modo máximo en los modificadores *ciegas, estelares*. Las constantes referencias a la persona del poeta y a su afectividad refuerzan la particularización (*en mi pecho y en mi mano*, 9; *Apegadme los cuerpos*, 11; *venas y a mi boca*, 17; *mis palabras y mi sangre*, 18). Pero, de otra parte, las figuras analógicas, como veremos más adelante, deslizan esta evocación de percepción realista hacia lo obsesivo y lo fantástico.

1.2. Significación emotiva de las palabras

El campo semántico de la emoción abarca gran parte del vocabulario en torno a dos polos: a la idea de la muerte, aludida mediante metonimias (*boca muerta*, 1; *labios derramados*, 3) o expresiones que evocan al *paisaje* de los muertos (*desde el fondo*, 4; *larga noche*, 4), y a la afectividad del poeta, aludida principalmente mediante metonimias (*mi pecho*, 9; *mi mano*, 9; *mis venas*, 17; *mi sangre*, 18) y también mediante la comparación, que es un medio de intensificación, *como si yo estuviera con vosotros anclado* (5). Se verá, además, que el tema de la aflicción está anunciado sin ninguna marca intensificadora (*dejadme llorar*, 12).

La acumulación de vocablos es otro medio para la intensificación de la emoción, como se puede ver en las frases que siguen al intensivo *todo* (6) *cadena a cadena*, *eslabón a eslabón*, y *paso a paso* (6-7). El tema de la aflicción está anunciado también por una serie de vocablos que se suceden incrementando hasta lo indefinible la idea de duración (*horas*, *días*, *años*, *edades ciegas*, *siglos estelares*, 12-13).

Para expresar la emotividad, el poeta también se vale de recurrencias, como las repeticiones (*como un río*, 10-11; *Dadme*, 14-15), las construcciones simétricas o paralelísticas (*como un río de rayos amarillos - como un río de tigres enterrados*, 10-11; *Dadme el silencio, el agua, la esperanza - Dadme la lucha, el hierro, los volcanes*, 14-15, etc.). Ya dijimos que la comparación es otro medio de intensificación de la emoción, y así la eficacia significativa de la expresión de identificación con el dolor reside en la comparación *Apegadme los cuerpos como imanes* (16). Señalemos, por último, que las comparaciones paralelísticas, en acumulación asindética, producen una progresión de la intensidad (*como un río de rayos amarillos, como un río de tigres enterrados*, 10-11).

1.3. Las desviaciones semánticas y otras figuras

El apóstrofe, que abarca todo el fragmento, da al poema una tonalidad patética y enfática, como ya quedó dicho.

Por otra parte, el texto presenta una dualidad formal macroestructural *yo/vosotros* (*Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta*, 1; *como si yo estuviera con vosotros anclado*, 5) que sólo es diferencial en la referencia de los conceptos *vida/muerte*, pero en los otros conceptos expresados figura asociada como soporte de un simbolismo del sufrimiento.

Para la expresión de la identificación con el dolor de los antepasados oprimidos, el poeta se vale, entre los otros recursos, de figuras analógicas y de figuras de construcción. Las figuras analógicas que merecen atención son los tropos y las comparaciones figuradas. Es de notar, entre los tropos, el despliegue de metonimias en todo el texto (*boca*, 1; *labios*, 3; *pecho*, 9; *a mis venas y a mi boca*, 17; *sangre*, 18). Unas hacen referencia a la conciencia de los muertos, aludida por órganos de la palabra (*boca*, *labios*), cuyo portavoz es el poeta. Las restantes metonimias o metonimias sinécdoques de la parte por el todo ponen de manifiesto la afectividad del poeta. Las imágenes más audaces son las de combate (*afilad los cuchillos*, 8; *ponedlos en mi pecho y en mi mano*, 9), que desencadenan las comparaciones surrealistas *como un río de rayos amarillos*, *como un río de tigres enterrados* (10-11), cuyos términos comparantes desarrollan, a su vez, metáforas que refuerzan la isotopía de combate (*de rayos amarillos*, *de tigres enterrados*). Los términos en acumulación asindética del verso 15 (*la lucha*, *el hierro*, *los volcanes*) permiten connotaciones también asociadas a la idea de combate.

Los calificativos de las secuencias *edades ciegas* (personificación) *siglos estelares* (metáfora) hacen que sus significaciones sean el equivalente de dolor infinito e insondable.

El paisaje imaginario de los muertos se percibe con nociones que indican profundidad y tenebrosidad. La frase *larga noche* confirma esta isotopía, pero, además, contiene connotaciones asociadas con la muerte. El adjetivo verbal *anclado* constituye una metáfora que remite a la voluntad de identificación del poeta con los indios muertos. Esta misma idea la vuelve a expresar mediante una imagen simbólica seguida de una expansión comparativa (*Apegadme los cuerpos como imanes*, 16).

Por lo que concierne a las *figuras de construcción* es necesario considerar las repeticiones, las parejas de tér-

minos, los paralelismos y los quiasmos. El esquema repetitivo que presenta el texto, y en gran medida también el acumulativo, como ya se dijo, es un generador de modulaciones léxicas y un indicador de la carga emotiva que llega a sugerir la insistencia obsesiva. Y así el paralelismo mantenido con el imperativo aparece prácticamente en todo el texto, casi siempre al comienzo del verso. En este despliegue de imperativos se observan significados coincidentes en *habladme, contadme* (4-6), *Acudid... a mi boca, Hablad por mis palabras* (17-18); repetición en *habladme, Hablad*; anáfora en *Dadme* 14, 15. Todo este desarrollo invocativo y exhortativo ilustra una desbordante emotividad próxima a la obsesión.

Los numerosos paralelismos y las estructuras simétricas dan al poema un tono monótono. Pero, por otra parte, pueden interpretarse como representación de una insistencia indefinida y obsesiva. La identidad simétrica de las tres frases —la primera con connotaciones— (*cadena a cadena, eslabón a eslabón, paso a paso*, 6-7) sugieren redundancia y repetición indefinida.

Los semas del sufrimiento aparecen en estructuras paralelísticas binarias sindéticas (*en mi pecho y en mi mano*, 9; *a mis venas y a mi boca*, 17; *por mis palabras y mi sangre*, 18). Estas parejas de términos son símbolos del desbordamiento afectivo. La presencia de la venganza de los muertos aparece expresada de un modo figurado, como ya se dijo, e intensificada por la recurrencia paralelística (*como un río de rayos amarillos - como un río de tigres enterrados*, 10-11). La apelación a la justicia y a la regeneración americana se presenta enfáticamente y de un modo amplificado en el paralelismo de los versos 14 y 15 a través de dos series de vocablos simbólicos que incluyen metáforas latentes. Señalada ya la anáfora *Dadme*, obsérvense las correspondencias que mantienen todos los términos, dada la misma disposición e idéntica función gramatical (*Dadme el silencio, el agua y la esperanza*, 14; *Dadme la lucha, el hierro y los volcanes*, 15).

Un quiasmo semántico, combinado con paralelismo, cierra el poema, sin que supongan una progresión en el semantismo. Pero las ideas ya expresadas aparecen presentadas de un modo más elaborado. Al paralelismo de las

formas verbales *Acudid* (17) *Hablad* (18) le sigue el paralelismo de los complementos, presentados en secuencias simétricas binarias por coordinación (*a mis venas y a mi boca*, 17; *por mis palabras y mi sangre*, 18). La estructura del quiasmo se advierte entre el primer hemistiquio del verso 17 y el segundo del verso siguiente (*mis venas - mi sangre*) y entre el segundo hemistiquio del verso 17 y el primero del verso 18 (*mi boca - mis palabras*). La combinación de estas dos figuras hace que resalten más las recurrencias y, por lo tanto, que la eficacia expresiva sea mayor al sugerir un significado de circularidad.

2. Comentario morfosintáctico

2.1. Las formas verbales

El imperativo es la forma verbal conjugada casi exclusiva. Esta homogeneidad morfológica verbal es un factor de cohesión textual. Sin embargo, el texto comienza con una perífrasis verbal de aspecto ingesivo, precedida del pronombre personal de primera persona (*Yo vengo a hablar*, 1), que designa exclusivamente al poeta, para asumir la actitud irracional de una interpelación a los muertos. Esto es suficiente para percibir una distinción entre este verso introductor y el resto del poema. El tiempo presente, al referir un instante cualquiera que coincide con la representación mental, favorece la identificación del poeta con el destinatario, que está mencionado por el deíctico *vuestra*. A partir del segundo verso, el imperativo es la única forma verbal conjugada, a excepción del imperfecto (*estuviera*, 5) y del pretérito perfecto simple (*guardasteis*, 8), y, al ir la mayoría de las veces en posición inicial de verso, despliega una recursividad evidente. Como ya se dijo, el empleo repetido del imperativo realza la solemnidad de esta súplica a los muertos. Normalmente, el imperativo presenta acción en la inmediatez. Pero la invocación en sí misma está situada fuera de una cronología precisa, preferible es pensar en la omnitemporalidad de lo representado. La función de sujeto pasa ahora a los destinatarios

de la invocación (*vosotros*, los muertos), pero la persona del poeta está siempre asociada a ellos por medio del personal *me* y de los determinantes posesivos *mi*, *mis*, estableciéndose así una circularidad.

En cuanto al imperfecto de subjuntivo *yo estuviera* (5) hay que decir que indica acción presente, pues está en relación de coexistencia con el imperativo *habladme*. Nótese que el pronombre sujeto *yo* es enfático. La otra forma es *guardasteis* (8) que indica una acción pasada ya cumplida.

Respecto a las formas no conjugadas el infinitivo *llorar* (12) indica plena tensión de la acción en simultaneidad con la de *dejadme*. En cuanto a los participios pasivos *derramados* (3), *anclado* (5) expresan el resultado de una acción o de un proceso. El significado de *derramados* es plurivalente, porque puede equivaler a *esparcidos* o puede indicar el resultado del proceso de la descomposición corporal.

2.2. *Sintaxis*

La parataxis asindética y sindética es el procedimiento de encadenamiento característico del texto. En las series enumerativas predomina el asíndeton. Otro rasgo importante de la estructura sintáctica son las expansiones.

El texto comienza con una oración simple y breve. Las dos oraciones siguientes presentan una estructura coordinada por la copulativa *y* (4), y son las únicas que contienen desarrollos descriptivos, al menos de la espacialidad vertical, por medio de los circunstanciales *A través de la tierra* (2), *desde el fondo* (3), situados en posición idéntica en cada oración, a comienzo de verso, lo que le da un valor intensivo, y también de la falta de vida significada por el calificativo *silenciosos* (4) y el participio adjetivado *derramados* (4) que acompaña a *labios*, y por el valor simbólico de *noche* (4), que es una concretización de la muerte. Las dos oraciones presentan una construcción gramatical parecida, pero la segunda da lugar a una expansión subordinada comparativa que también podría ser modal marcada por el nexos conjuntivo *como si*, cuyos deícticos *yo*, *vosotros* (5) apelan a la identificación de las dos personas, que aún refuerza más el participio adjetivado *anclado* (5). Las cua-

tro siguientes oraciones forman un encadenamiento paratáctico, pero la última lleva explícito el coordinante copulativo y (12). El paralelismo de las formas verbales (*contadme*, 6; *afilad*, 8; *ponedlos*, 9; *dejadme*, 11) en posición simétrica a comienzo de verso presenta una progresión de la emoción cada vez más impulsiva. La primera de estas oraciones lleva en función de expansión circunstancial una acumulación de frases sindéticas (*cadena a cadena, eslabón a eslabón y paso a paso*, 6-7), como un recurso para crear intensidad; la segunda desarrolla una subordinada de relativo determinativa *que guardasteis* (8). En la siguiente oración la vehemencia culmina en los complementos circunstanciales, en secuencias simétricas (*en mi pecho y en mi mano*, 9), y en el paralelismo de las expansiones de las comparaciones (obsérvese que la segunda comparación es una variante amplificatoria de la primera) *como un río de rayos amarillos, como un río de tigres enterrados* (10-11). Como se dijo, la última oración de esta serie paratáctica lleva nexo copulativo y expresa el tema de la aflicción propiamente dicho. A la tensión característica del infinitivo hay que notar la acumulación asindética de vocablos que se imponen por significado de duración ilimitada (12-13).

Las restantes oraciones (espaciadas entre sí) constituyen el segundo movimiento del texto. Presentan un encadenamiento por yuxtaposición e idéntico esquema sintáctico (imperativo + complementos), con notable regularidad simétrica para las contenidas en los versos 14 y 15, subrayada por la anáfora *Dadme* y por la correspondencia formal de los vocablos en sucesión asindética. La oración del verso 16 marca, en todo caso, una distinción al añadir un segmento modal (*como imanes*, 16). El desarrollo de las dos últimas oraciones es amplificatorio. Las correspondencias formales están mucho más elaboradas al presentar una alternancia en quiasmo de los complementos en combinación con el paralelismo, como ya quedó explicado. Al paralelismo entre los verbos (*Acudid - Hablad*) se añade el paralelismo por coordinación copulativa entre grupos complementarios (*a mis venas y a mi boca - por mis palabras y mi sangre*). Este juego de correspondencias sintácticas y léxicas muestra no sólo emotividad, sino también rigor en la evocación de lo imaginario.

3. Las estructuras del verso

En este apartado observaremos las correspondencias rítmicas y sonoras del verso.

3.1. *Regularidad rítmica*

Sin metros completamente regulares ni rimas, el texto presenta, en cambio, rigurosas correspondencias rítmicas y sonoras. La versificación se ajusta a las reglas clásicas del endecasílabo, a excepción de los versos 4 y 5 que son alejandrinos y del verso 12 que es dodecasílabo. Como se puede observar, los versos no están estructurados por estrofas. Es una serie de endecasílabos, exceptuados los versos 4, 5, 12, que de un modo muy general e irregular cumplen con la asonancia.

La pausa interna de los endecasílabos se observa con regularidad, a excepción del primero que es sáfico, en la misma sílaba (séptima) formando todos ellos grupos de 7 + 4, lo que constituye un elemento de cohesión rítmica. Por su parte, los alejandrinos forman hemistiquios iguales 7 + 7.

A excepción del endecasílabo sáfico (v. 1) que lleva los acentos en la primera, cuarta y octava sílabas, todos los demás endecasílabos llevan el acento principal en la sexta sílaba (endecasílabo común o italiano). Dentro de este tipo se observan tres variedades: el endecasílabo melódico (versos 2, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17) con acentos en la tercera y sexta sílabas, el heroico (versos 6, 13, 18) con acentos en la cuarta y sexta sílabas, y el enfático (verso 14, 15) con acentos en la primera y sexta sílabas. El verso 3, además del acento constitutivo en la sexta, lleva otro acento en la cuarta. Los versos heroicos, a excepción del v. 18, y también los enfáticos, llevan un acento rítmico secundario en la cuarta sílaba. Además, como se sabe, la penúltima sílaba de los versos está marcada por un acento rítmico. Predominan los endecasílabos melódicos. Respecto a los alejandrinos hay que notar la exacta simetría de los grupos métricos 7 + 7. Sus acentos rítmicos principales recaen en las sílabas sexta y decimotercera, pero llevan también acentos secundarios en la sílaba cuarta y undécima (verso

4) y en la cuarta y décima (verso 5). En esta regularidad rítmica contrasta el desequilibrio rítmico del verso 12 (dodecasílabo) con acento en las sílabas tercera, sexta, séptima, novena y undécima. El acento de la séptima es arrítmico. La acentuación polirrítmica corresponde con la agitación anímica a que alude el verso (*y dejadme llorar, horas, días, años*). El verso sáfico (1) lleva un acento arrítmico en la segunda sílaba, quizá para exaltar la primera persona (*Yo vengo*). También el acento de la sílaba novena del verso 2, por ir en sílabas consecutivas, es antirrítmico.

Como se puede observar, la distribución de los acentos en el conjunto del texto da lugar a unidades rítmicas que se suceden regularmente 3 + 3 + 4 sílabas (versos melódicos 2, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17); 2 + 2 + 2 + 4 sílabas o 2 + 4 + 4 (versos heroicos 6, 13, 18) o con alternancia de los grupos iniciales 4 + 2 + 4 (v. 2). El tercer núcleo rítmico está representado en los alejandrinos 4 + 2 + 5 + 2 sílabas o con una variación en los últimos grupos 4 + 2 + 4 + 3. El ritmo del verso dodecasílabo está constituido por 3 + 3 + 3 + 2 sílabas. Las recurrencias rítmicas son de completa homogeneidad en el último grupo silábico de los endecasílabos (la casi totalidad de los versos), al llevar todos el acento principal en la sexta sílaba. En cambio, la escansión del primer período se hace sobre las medidas de 3 + 3 sílabas, que también conviene al del dodecasílabo, y de 2 + 2 + 2 sílabas, traducible en 2 + 4 sílabas. Esta cadencia se percibe en muchos versos y pone de relieve los numerosos paralelismos y correspondencias léxicas:

Como un rí / o de ra / yos amari / llos (v. 10)
 3 3 4

como un rí / o de ti / gres enterra / dos (v. 11)
 3 3 4

Dad / me el silen / cio, el a / gua, la esperan / za (v. 14)
 1 3 2 4

Dad / me la lu / cha, el hie / rro, los volca / nes (v. 15)
 1 3 2 4

Apegad / me los cuer / pos como ima / nes (v. 16)
 3 3 4

Acudid / a mis ve / nas y a mi bo / ca (v. 17)
 3 3 4

Hablad / por mis pala / bras y mi san / gre (v. 18)

2 4 4

También es perceptible que los vocablos que marcan un contraste de la euforia del poeta y de la muerte están realzados por los acentos rítmicos (*Yo vengo - boca muerta*, 1; *yo estuviera - con vosotros anclado*, 5). Tanto las palabras clave de invocación (las formas verbales de imperativo) como las de combate (*afilad los cuchillos*, 8; *rayos*, 10; *tigres*, 11) acrecientan su expresividad por medio de los acentos rítmicos. Por último, los elementos que están en correspondencia simétrica de una y otra parte de la pausa, bien por su misma función gramatical bien por su semejanza semántica, quedan más relacionados por los acentos rítmicos (*en mi pecho y en mi mano*, 9; *mis venas, mi boca*, 17; *mis palabras, mi sangre*, 18).

3.2. Correspondencias fónicas

Respecto a las recurrencias fónicas, analizaremos brevemente la rima, las asonancias internas y las aliteraciones, aunque somos conscientes de que existen otros elementos de armonía musical.

La distribución de la rima no es segura ni regular. El texto presenta rima asonante en *a - o* al principio y en *a - e* al final. Dejando libre el primer verso, percibiremos que los versos pares están unidos por la asonancia *a - o*, siguiendo un esquema arromanzado, pero el verso doce es disfuncional. Los seis restantes versos presentan una rima distinta (*a - e*), irregular y libre. Posiblemente, la ruptura de la recursividad de la rima sea un reflejo del aumento de la vehemencia que reflejan los últimos versos. Algunas rimas internas ayudan al efecto de musicalidad (*mano - rayos*, 9-11, *edades - estelares - Dadme*, 13-14; *volcanes - Apagadme*, 15-16). Las homofonías internas son también un elemento de armonía (*vuestra - muerta*, 1; *todos - silenciosos*, 2-3; *labios - derramados*, 3; *habladme - contadme - dejadme - edades - Dadme - Apegadme; ponedlos - pecho*, 9; *río - amarillo*, 10; *agua - esperanza*, 14; *Hablad - palabras*, 18).

Las aliteraciones más insistentes son las nasales (*po-*

nedlos en mi pecho y en mi mano, 9; *como imanes*, 16), las vibrantes /r/ y /r/ (*río de tigres enterrados*, 11), la fricativa alveolar /s/ (*los silenciosos labios derramados*, 3). Los sonidos vocálicos más recurrentes son la /a/ (*habladme toda esta larga*, 6; *Hablad por mis palabras*, 18), la /e/ (*edades ciegas... estelares*, 13) y la /o/ (*como si yo... con vosotros anclado*, 10).

Tanto las regularidades rítmicas como las recurrencias fónicas que acabamos de señalar pueden realzar o intensificar los componentes denotativos y connotativos, ya explicados, de esta invocación angustiosa y vehemente.