EL DIABLO MUNDO

He limitado el estudio de esta obra a las Digresiones y a las partes dialogadas.

Las Digresiones han sido divididas *a priori* en tres niveles (D-I, D-II y D-III), respondiendo a los tres tonos que he creído descubrir en ellas al leer la obra. No se me oculta que la división es arbitraria y subjetiva y que se podrían hacer otras.

Los niveles de lengua van desde el «conversacional» de tema trivial (D-I) a un empeño mayor en la forma a la que corresponde una mayor importancia y trascendencia en el tema (D-III).

Las partes dialogadas han sido divididas en dos capítulos de los que el primero corresponde a las enseñanzas impartidas en la cárcel por el protector de Adán; aquí sólo habla el protector, Adán escucha.

El segundo capítulo corresponde a los diálogos escenificados en los que intervienen varios personajes.

La razón que me ha llevado a limitar el estudio de la última obra de Espronceda sólo a los dos aspectos citados

ha sido la creencia de que el resto de la obra se halla resumido, intensificado, en las escenas dramáticas y, sobre todo, en las Digresiones. Los resultados del estudio de dichas facetas puede ser aplicado, creo, al total.

La idea central y el planteamiento de la obra son, en mi opinión, inviables. Ya Martinengo supone, en *Polimorfismo...*, y me dice, en conversación amistosa, que Espronceda nunca llegó a leer el *Fausto,* es lo más probable. Espronceda a lo más que debió llegar fue a escuchar la lectura de algún fragmento o, más verosímil, a tener noticia del contenido por comentarios oídos en tertulias.

En cualquier caso, y aunque Espronceda hubiera llegado a conocer el *Fausto,* no llegó a entenderlo. Lo prueba, me parece, el hecho de que al rejuvenecer al viejo le haga perder también la memoria de su vida anterior. Es una contradicción que reduce a nada el problema que se intentaba plantear.

La contradicción e incoherencia que señalo en la concepción del poema puede ser apreciada con mayor facilidad en las Digresiones que son, en definitiva, la expresión teórica de las ideas de las que nace *El diablo mundo.*

Las citas remiten a la edición de Madrid de 1884. Como en las obras anteriores, van referidas a los cantos; en cada canto señalo la estrofa, cuando es posible, o el verso, cuando no hay estrofas definidas.

EL ADJETIVO

Respondiendo a los diferentes tonos y asuntos de los tres grupos en que he dividido las digresiones, el estudio de la adjetivación llevará a resultados muy diferentes en cada uno de ellos.

Por conveniencia metodológica, y para justificar mi división, creo conveniente establecer comparaciones entre los tres grupos, sobre cada uno de los aspectos en que puede ser realizado el análisis de la adjetivación. De esta manera, supongo, resultará posible hacer evidentes los contrastes y, sobre todo, seguir las diferencias que marcan la evolución que va del grupo primero al tercero; los rasgos que permanecen y aquellos que aumentan o disminuyen. La evolución que he señalado no es tanto temporal, o espacial, siguiendo la direción de la lectura, sino que se trata de diferencias de intensidad que se dan bien linealmente, bien alternadas, como veremos.

He de advertir, respecto al estudio de la adjetivación, que su base es, dentro de lo posible, la consideración cuantitativa de los datos. El paso de la cantidad a la cualidad es una transformación que sólo es posible si se realiza un cambio en la manera, en la perspectiva desde la que se analizan los hechos y que a mí, ahora, no me interesa.

Por todas estas razones, me limitaré, desde este momen-

to, a un análisis cuantitativo, estadístico, y únicamente ensayaré interpretaciones globales basándome en la comparación de unos resultados con otros.

En ocasiones el lector podrá advertir que algunos de los datos proporcionados en este capítulo son estériles; quiero decir que de ellos no parece posible sacar consecuencias, con lo que se reducen a anécdota. Siendo esta afirmación cierta, creo, sin embargo, que es necesario hacer algunas salvedades y puntualizaciones. En primer lugar, ocurre que, en algunos de los casos, las consecuencias no surgen inmediatamente, sino de la comparación de unos datos con otros, en ocasiones alejados entre sí. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que muchos de los datos recogidos necesitan, para ser interpretados, un segundo término de referencia que no existe o que yo no conozco; quiero decir con esto que sólo pueden ser interpretados como hecho de habla, de estilo, y al faltar el estudio corespondiente en el nivel general, la lengua, se corre el peligro de tomar como dato relevante lo que es una realidad normal en todos los textos posibles; es, pues, una aventura sin muchas garantías de éxito, y como tal, sin más pretensión que la de explorar, la emprenderé cuando lo haga. Por último, los datos pueden tener un cierto valor como tales.

El título del presente capítulo tiene un sentido unívoco, pero responde a un planteamiento bimembre. En él no voy a tratar, salvo en el análisis morfológico, al adjetivo como palabra aislada, sino que mi interés se centrará en el grupo adjetivo sustantivo.

El orden por el que presento el estudio del fenómeno de la adjetivación va de lo particular a lo general y de la fonética a la semántica.

Habida cuenta de que la extensión de cada uno de los diferentes grupos en que he dividido las digresiones, no es homogénea, me ha parecido conveniente recurrir al cómputo

porcentual, ya que, de esta forma, es posible efectuar con mayor facilidad y exactitud las comparaciones entre los grupos.

Como primera providencia, me parece necesario establecer proporciones en lo que se refiere a la frecuencia de aparición del adjetivo en bloque, sin tener en cuenta por ahora distinciones, dentro de la extensión absoluta de los grupos. Este cómputo lo he realizado tomando la sílaba como unidad; para ello ha bastado multiplicar el número de sílabas de cada verso por el total de los versos, teniendo en cuenta, naturalmente, el polimorfismo. Me parece un método cómodo al mismo tiempo que proporciona unos resultados homogéneos.

Efectuada la comparación, he obtenido los resultados que figuran en el cuadro primero, en los cuales hay que tener en cuenta que son el resultado de un análisis de densidad absoluta:

CUADRO I

D-I	40 %
D-II	35 %
D-III	50 %

La diferencia que aparece entre el grupo primero y el segundo (5 %) no parece relevante; sí lo es la que se da entre estos dos grupos y el tercero.

Un criterio diferente para establecer la densidad funcional de la adjetivación, dentro de cada grupo, tiene como base la comparación entre la frecuencia de este recurso con la frecuencia con que aparecen otros procedimientos o rasgos de estilo. El resultado de esta comparación nos daría unos resultados relativos que podrían ser considerados como índices de relevancia estilística para el caso estudiado.

Este segundo tipo de análisis porcentual plantea un grave problema respecto a la validez del segundo término de comparación. La cuestión se centra en qué se considera como

recurso estilístico y cuántos han sido considerados. Por otra parte, no parece seguro que todos los rasgos estudiados o considerados en un análisis de tipo general puedan ser comparados con la adjetivación; sería necesario tener en cuenta que ellos se muevan en un plano diferente (rítmico, sintáctico, ideal, etc.).

Sin pretender dar con esto una solución al problema que acabo de plantear, advertiré que todos los rasgos de estilo, pertenezcan al plano que sea, tienen en común el haber sido apreciados como rasgos diferenciales por el crítico. En el otro aspecto, el primero, he considerado rasgo de estilo todo lo que se encuentra en el índice de capítulos y párrafos de esta obra. En el caso de que se note la falta de aspectos importantes en un análisis estilístico, no creo que esto sea fundamental si ya existe un *corpus* suficientemente amplio y, sobre todo, si el método es comparar los resultados de unos grupos con otros y en todos se da la misma falta.

Mediante el porcentaje relativo he obtenido los índices de relevancia que aparecen en el cuadro segundo:

CUADRO II

D-I	20 %
D-II	25 %
D-III	30 %

En el cuadro segundo se mantiene la superioridad porcentual del grupo tercero al mismo tiempo que se invierte el orden en los otros dos. En este cuadro encontramos un aumento progresivo del recurso desde el grupo primero al tercero. La diferencia entre el último grupo y los dos restantes se mantiene al mismo nivel que en el cuadro primero (10 % y 15 %); y lo mismo ocurre en la diferencia observada entre los dos primeros, lo que confirma la falta de relevancia del 5 % en ambos cuadros.

De la comparación entre los grupos minoritarios se puede deducir que, a pesar de ser el primero el que cuenta con

mayor densidad absoluta de adjetivos, éstos no presentan, como recurso, la importancia que adquieren en el segundo, ya que en aquél existen otros procedimientos, más variados o más extensos, mediante los cuales se ordena y presenta el pensamiento del autor, que entran en competencia con la adjetivación y rebajan su importancia.

Un paso más avanzado en el análisis que vengo realizando es el estudio de la disposición del ajetivo respecto al sustantivo en cada grupo. Esta nueva consideración supone el cambio de una concepción impresionista a otra más amplia, de morfología a sintaxis en cuanto es la relación entre dos miembros de la frase.

Los resultados del cuadro tercero se han obtenido mediante la comparación de las dos situaciones posibles dentro de cada grupo. Hubiera sido posible comparar la densidad de la anteposición, por ejemplo, a lo largo de los tres grupos. Sin embargo, me ha parecido mejor el primer procedimiento, pues el valor de una ordenación sólo aparece con toda su relevancia dentro de su contexto y frente a la ordenación contraria.

CUADRO III

D-I	Adjetivo antepuesto 46 %;	Adj. pospuesto 54 %
D-II	Adjetivo antepuesto 56 %;	Adj. pospuesto 44 %
D-III	Adjetivo antepuesto 58 %;	Adj. pospuesto 42 %

Creo que es especialmente revelador el hecho de que el orden en que se presenta la anteposición coincide con los resultados obtenidos en el cuadro segundo. Frente a aquél, ahora se ha hecho mayor la distancia que separaba el grupo primero del segundo y se acorta, hasta hacerse irrelevante, la que existe entre el segundo y el tercero.

Este tercer cuadro indica, entre otras cosas, el valor estilístico, retórico, del recurso adjetival, ya que, en principio, la anteposición del adjetivo, cuando está determinada por razones gramaticales, es más poética formalmente que la

ordenación inversa. El orden del sintagma proporciona también, relacionado con el tono literario, un indicio del tipo de adjetivos empleados y, en consecuencia, el tipo de obra: los adjetivos valorativos son los más propensos a la anteposición; lo mismo ocurre con los cuasi-determinativos, cuasi-ordinales, etc. (tipo *última palabra, abundantes recursos*); frente a éstos tenemos los adjetivos de relación o pertenencia que son los que con mayor frecuencia aparecen pospuestos; la posición de los descriptivos depende de que sean explicativos o especificativos. En consecuencia y con un valor puramente aproximado que habría que contrastar con la realización concreta, se puede señalar que a una mayor frecuencia de la anteposición debería corresponder un texto más subjetivo.

Por último, tenemos que en los resultados de este cuadro tercero hay que tener en cuenta que en el grupo primero (D-I) el 10 % de los adjetivos antepuestos se encuentran en «falla» o en pasajes irónicos, lo que acrecienta la diferencia con los pospuestos.

De la misma manera que sobre otros textos anteriores, ahora he realizado también el recuento silábico de los componentes del grupo adjetivo sustantivo.

Sobre la base morfológica que presenta la anteposición y la posposición del adjetivo en el sintagma, tenemos los resultados siguientes expresados en porcentajes cerrados:

CUADRO IV

DISPOSICION Sustantivo + Adjetivo (01)

	D-I	D-II	D-III
Sust. mayor que A.:	35 %	40 %	32 %
Sust. mayor que A.:	50 %	40 %	32 %
Sust. y A. iguales:	15 %	14 %	36 %

Disposición Adjetivo+Sustantivo (02)

Adj. mayor que S.	38 %	18 %	63 %
Adj. menor que S.	24 %	50 %	27 %
Adj. y S. iguales:	38 %	32 %	10 %

La comparación e interpretación de los datos expuestos pueden llevar a conclusiones quizá valiosas, pero antes de llegar a los resultados del análisis creo conveniente justificar el método seguido.

El primer problema que se plantea es el de saber si el lector u oyente percibe las cantidades silábicas y la relación acentual (cuadro quinto) en los sintagmas que hemos aislado del contexto y analizado por separado y si el hipotético receptor distribuye las realidades silábicas y acentuales en los continentes morfológicos o, por el contrario, no percibe más que una secuencia indistinta.

No parece probable que en una lectura «impresionista» se dé la correspondencia en cada caso aislado, pero sí en el conjunto de todos los casos en que se repite una misma estructura; la probabilidad de que esto suceda se hace mayor si tenemos en cuenta que estas disposiciones no se dan en situación de independencia, sino incluidas en una estructura superior del mismo tipo, que es el verso. Respecto a este problema, Jakobson afirma lo siguiente en «Linguistique et Poétique»:

«En reprenant les termes dans lesquels Cherry décrit la communication humaine, on pourrait dire que, évidemment, le lecteur de poésie «peut être incapable d'attacher des fréquences numériques» aux constituants du mètre, mais que, dans le mesure où il saisit la forme du vers, il se fait inconsciemment une idée de leur ordre hiérarchique» [1].

Si esto es cierto, como a mí me parece que lo es, resulta indudable que la disposición silábica y acentual del grupo Sustantivo/Adjetivo es percibido en cuanto forma parte de la misma estructura superior que es el verso y, en consecuencia, los grupos A/S equivalentes deben encontrarse en posiciones equivalentes o semejantes dentro del ritmo del verso,

reiteración de una imagen que constituye un elemento de fijación del grupo a que me vengo refiriendo.

Hemos visto cómo es posible que la imagen acústica proporcionada por el grupo Adjetivo/Sustantivo se fije en la sensibilidad, consciente o inconsciente, del individuo receptor. Ahora es necesario avanzar un poco más y pasar al estudio de la posibilidad de que la imagen acústica se asocie con un valor morfológico y sintáctico determinado [2]. Dicho de otra forma, se trata de saber si el lector puede identificar la repetición de una imagen acústica a la repetición del grupo de sentido; y esto no sólo en cada caso aislado, sino, sobre todo, en conjunto, pues si en éste es percibido se reconocerá en cada parte y viceversa.

> «Cette coupe épique serbe, à côté de nombreux exemples similaires présentés par la métrique comparée, nous garantit de l'identification erronée de la coupe à une pause syntaxique. La frontière de mot obligatoire n'a pas à se combiner à une pause et n'est même pas conçue comme devant être perceptible à l'oreille. L'analyse de chants épiques serbes enrigistrés au phonographe prouve qu'il n'existe aucun signal audible obligatoire indiquant la coupe, et cependant, tout essai d'abolir la frontière de mot avant la cinquième syllabe par le moindre changement dans l'ordre des mots est immédiatement condamné par le narrateur. Le fait grammatical que la cinquième syllabes appartiennent à deux mots différents suffit à faire apprécier la coupe. Ainsi le problème du modèle de vers va bien au delà des questions de pure forme phonique: c'est un phénomène linguistique beaucoup plus vaste, que n'épuise pas un traitement seulement phonétique.» (*Op. cit., pág.* 230.)

Una vez que hemos comprobado la posibilidad de que se pueda producir la identificación del grupo gramatical y de sentido con su imagen acústica, es posible pasar a otro nivel en la justificación del método seguido.

Llegados a este punto mi interés se centra en señalar una tendencia formal en el más bajo de los niveles significativos, el silábico cuantitativo y el acentual, que en principio y al ser uno de los formantes del *texto* [3], debe influir en la apreciación del resultado final, con mayor o menor intensidad, según los casos.

En consecuencia con lo anterior, supongo como punto de partida que el material que las artes trabajan, incluida la poesía, y la disposición cuantitativa de éste condiciona el contenido conceptual: la semántica del *texto,* o de la comunicación artística del tipo que sea. Enunciado genéticamente, lo que acabo de afirmar sería: la disposición cuantitativa del material utilizado por una obra de arte refleja en el contenido comunicativo el orden mental del artista que la crea hasta influir y condicionar, de manera más o menos intensa, al receptor del mensaje; influyendo y condicionando, incluso alterando, el aparente sentido que se obtiene mediante la suma de sentidos parciales de las palabras o grupos de palabras, tomados como portadores de sentidos definibles conceptualmente.

Se trataría, en definitiva, de algo muy próximo a lo que a nivel de lengua y partiendo de la sintaxis, defiende Lapesa:

> «Por el hecho de que lenguaje y pensamiento están íntimamente unidos y de que no puede admitirse la existencia de pensamiento sin lenguaje [4], tampoco ha de concebirse la forma lingüística interior como existente con anterioridad a los fenómenos en que se manifiesta. Se va construyendo a la vez que ellos surgen; se amplía y consolida al ampliarse y consolidarse sus manifestaciones. Forma interior y estructura sintáctica son el haz psíquico y el envés lingüístico de unos mismos procesos y creaciones. Los cauces que el sistema lingüístico ofrece al pensamiento y a la imaginación brindan posibilidades de ensanche, inflexión o abandono, que son aprovechados o no en el devenir de la lengua, y por las cuales discurren, en caso de aprovechamiento, las innovaciones paralelamente sintácticas y psicológicas [5].»

Este párrafo viene a añadir un aspecto perfectamente aplicable a la relación entre contenido semántico e imagen acústica: la simultaneidad y la dependencia mutua.

Si se acepta la dicotomía de Hjemslev, tenemos que el autor, al expresar una idea, elegirá la sustancia y la forma que mejor respondan a su pensamiento y es imprescindible tener una y otra en cuenta para el análisis literario, en el proceso de *decoding*:

> «La teoría de la forma interior puede prestar al análisis de estructuras el complemento necesario para que éste no sea «linguistics without meaning», para que detrás de los esquemas de la formulación verbal se descubra el sistema de pensamiento, o más modestamente, la manera de ver la realidad que representan. Hay que preguntarse hasta qué punto coinciden y en qué difieren el concepto de forma lingüística interior y el de «forma de contenido», grato a la escuela de Copenhage. Para mí, la forma lingüística interior sería la configuración del contenido psíquico correspondiente a su configuración gramatical, y dirigida a ella; haz psíquica cuyo envés gramatical es lo que los estructuralistas de la escuela danesa entienden por "forma de contenido".» (Lapesa. *Op. cit.*, pág. 138.)

Es, pues, a la búsqueda de la relación entre sentido y forma lingüística hacia donde voy a dirigir mi análisis, ya que:

> «El concepto de forma lingüística interior debe ser tenido en cuenta en los estudios sintácticos (...) No se refiere a una entidad fantasmal e inasible, sino a una configuración del contenido psíquico estrechamente ligada a la formulación gramatical, que unas veces la provoca y otras la refleja.» (Lapesa, pág. 150.)

Para adaptar los textos citados a mis fines hay que tener en cuenta que ahora se trata de buscar una relación entre

dos niveles en el interior del plano lingüístico, uno de los cuales podría ser equivalente a contenido psíquico, forma interior o sustancia de contenido, y el otro a forma lingüística o forma de contenido. Por mi parte, consideraré la división en planos como conveniencia metodológica.

Creo necesario empezar el análisis del *texto* por la interpretación y valoración del elemento más simple y que se considera subordinado, pues considero que éste es determinante en el resultado final, como he dicho más arriba, y que de su valoración depende la justa valoración del sentido conceptual. Se trata ahora también de una cuestión de método para evaluar la comunicación en conjunto; sigo en esto la directriz de la lógica algorítmica:

> «Quelles que soien ces variantes, il est toujours indispensable de commencer par l'opérateur le plus subordoné, pour monter succesivament et par ordre la hiérarchie des opérateurs, et n'arriver qu'à l'opérateur principal, celui par lequel se pose le problème. Les résultats obtenus sur les opérateurs subordonés servent en effet d'élements de décision pour l'opérateur immediatemment superieur [6].»

Volviendo ahora al cuadro cuarto, nos encontramos con que la ordenación Sustantivo+Adjetivo (01) del grupo primero (D-1) (más frecuente que la ordenación contraria: 54 %/46 %, según el cuadro tercero) presenta un predominio claro del segundo componente, como sería de esperar en texto «neutro» que sigue la forma lingüística media [7]. Esta disposición se da cuando se trata de:

> «Une suite de deux mots coordonés, et dans la mesure où aucun problème de hiérarchie n'interfère, [alors] le locuteur voit, dans la préséance donnée au nom le plus court, et sans qu'il se l'explique, la meilleure configuration possible du message.»
>
> (Jakobson, *op. cit.*, págs. 218/9.)

Pero en el caso que nos ocupa hay que tener en cuenta que sí se plantea un problema de jerarquía. Así, pues, la preponderancia del adjetivo en esta situación parece indicar que corresponde a un contenido en el que se da la realidad objetivada en la que el adjetivo cumple con su función de limitar o precisar el alcance del sustantivo. En contraste con esto tenemos la ordenación contraria (02), Adjetivo+Sustantivo, en la que predomina el término regido, que además ocupa la posición relevante y que, en caso de coordinación, debería ser más corto. Podemos interpretar, entonces, la disposición como reflejo de un texto en el que se da un ritmo alternante; habría cambios bruscos dentro de una situación «media» en la que dichos cambios, hacia la subjetividad sobre todo, aparecen como rápidas alteraciones, como *fallas*.

El equilibrio general del texto viene dado por la suma de la disposición minoritaria y de la igualdad alcanza, en el primer caso (01), y sobrepasa, en el segundo (02), la disposición mayoritaria. También hay que tener en cuenta, como motivo de contraste, que en el caso segundo, donde la ordenación es retórica, subjetiva, es también donde la igualdad alcanza un nivel más alto.

En el grupo segundo (D-II-), ordenación Sustantivo+Adjetivo (01), la diferencia entre las disposiciones desiguales no parece relevante, lo que permite deducir que el *texto* se encuentra en un nivel descriptivo en el que se da un proceso analítico, esto es un camino que lleva de lo general a lo particular; esto por la importancia del sustantivo, que iguala al adjetivo, creando grupos significativos como tales.

Más interesante me parece la ordenación «retórica» (02), donde, contra lo que era de esperar, predomina totalmente el sustantivo o son de igual número de sílabas los dos componentes del sintagma. En este caso el adjetivo tendría una función puramente ancilar de muy poca o nula relevancia. Entonces la ordenación correspondería a motivos retóricos formales —no retóricos significativos a nivel conceptual— o a motivos de tipo rítmico.

La comparación entre las dos ordenaciones (01 y 02)

apoya las conclusiones anteriores: la predominancia del sustantivo para del 50 % al 46 % (irrelevante), pero se altera de forma sustancial la del adjetivo, que pasa del 18 % al 46 % en el tipo 02; la preponderancia silábica cuantitativa del adjetivo es inversamente proporcional a su situación dominante en el orden de palabras. En el conjunto, esto indica un tono mantenido de nivel medio sin grandes alteraciones.

Grupo tercero (D-III), ordenación Sustantivo+Adjetivo (01). Aquí se dan las proporciones más homogéneas de todo el cuadro. El predominio de la igualdad silábica supondría una cierta medida y contención, ya que si fuera un tono decididamente «descriptivo-objetivo» lo normal sería, entonces, el predominio silábico del adjetivo. Pero tampoco el adjetivo es un mero apoyo, pues a esa realidad textual debería corresponder un sustantivo con mayor número de sílabas que el adjetivo. Lo más significativo, pues, me parece el predominio (aunque sea mínimo) de la igualdad frente al valor idéntico de las otras dos posibilidades; en apoyo de esta valoración tenemos el caso D-I, 02, en el que también la igualdad alcanzaba la cota más alta (dentro del grupo) a igual nivel que la ordenación descendente (>), pero entre ésta y la ascendente (<) había una gran diferencia, interpretada como factor de desequilibrio.

En la ordenación Adjetivo+Sustantivo (02) el panorama cambia completamente. Ahora la igualdad silábica de los dos componentes baja hasta hacerse la menor de todo el cuadro; frente a esto, la disposición descendente (>) alcanza el más alto porcentaje de todo el cuadro en cualquier situación; es algo más del doble que la disposición ascendente (<). Estas relaciones podrían ser interpretadas como reflejo de un intenso desequilibrio y de un importante aumento de la subjetividad: ahora el adjetivo es fundamental silábicamente y por oposición.

La comparación de las disposiciones S+A y A+S (01 y 02) revela en el conjunto alternancias de tensión y explosión. Estas parecen ser más frecuentes que aquéllas (58 % a 42 %, según el cuadro tercero), pero no como para que

el texto se encuentre invadido por dicha ordenación. La diferencia determinante es, a mi entender, que cuando aparece la ordenación Adjetivo + Sustantivo (02), la predominancia de la disposición descendente hace que el valor del adjetivo resulte fundamental y que, en consecuencia, la subjetividad aparezca con mayor intensidad y sea valorativa.

Tenemos, pues, que en el momento en el cual el Adjetivo ocupa la posición relevante, por oposición, todo se dirige a hacerla más evidente; cuando la posición es la contraria, hay un cierto equilibrio. En resumen, el momento valorativo-subjetivo es más intenso que el momento objetivo-descriptivo. La diferencia entre una y otra posibilidad es lo que da carácter al conjunto.

No pretendo que el método —quizá enunciado demasiado rotundamente— tenga un valor indudable; tampoco que las conclusiones lo tengan ni estén plenamente justificadas por las cifras y porcentajes arriba señalados.

Sin embargo, creo que la disposición silábica y acentual debe tener un valor como comunicación en cuanto forma parte de otra estructura superior, cuyas bases son las mismas el verso [8], la melodía, que es soporte de un sistema de comunicación conceptual al que está asociado. A este propósito, E. Alarcos Llorach escribe: «En la poesía, todos los elementos fónicos susceptibles de evocar ocasionalmente contenidos afectivos y sensoriales, se hacen significativos, más que en cualquier otro estilo de lenguaje. Puesto que los elementos de la lengua que evocan este tipo de contenidos no son inmateriales ni opositivos, sino positivos y físicos, en poesía, sobre la línea palpable y material, fónica y musical, que recibe valor no por sus relaciones diferenciales y convencionales, sino por sus propiedades materiales y efectivas. [...]. sistemas: uno, el lingüístico; otro, el métrico o rítmico [9].

Avanzando un poco más en la dirección seguida hasta ahora, tenemos una serie de fórmulas concretas, basadas en apre-

ciaciones silábico-acentuales en el cuadro quinto. Los grupos lingüísticos, que ejemplifican las fórmulas, representan casi el total de los casos. El pequeño número de grupos lingüísticos que coinciden en una misma estructura silábica y acentual da una idea de la variedad de formas que ofrece *El diablo mundo,* sobre todo si comparamos este cuadro con los obtenidos de *El Pelayo* y de *El estudiante de Salamanca,* aun teniendo en cuenta la diferente extensión de los campos analizados.

El cuadro quinto es una ejemplificación sobre un objetivo fonético y lingüístico del análisis hecho sobre el cuadro cuarto.

CUADRO V

Grupo primero (D-I)

Adjetivo antepuesto:

a)	_ _ ' _ / _ ' _ _	*eterna mengua; cansada lira; honrado viejo; melosa lengua; profundo sueño; sabrosa puerta.*
b)	' _ _ / _ ' _ _ _	*raro suceso; raro misterio.*
c)	_ ' _ _ / _ ' _ _ _	*extraño hechizo; perdida memoria.*

Adjetivo pospuesto:

d)	_ _ ' _ / _ ' _ _	*tenderos ricos; estilo rudo.*
e)	' _ _ / _ ' _ _	*hechos recientes; mozo salvaje.*
f)	' _ _ / _ _ _ ' _	*textos eruditos; cuentos infinitos; campo lisonjero [de la política].*

En los ejemplos de la primera fórmula (*a*), parece que lo fundamental es el adjetivo, mientras el sustantivo reduce

su papel a mero soporte de aquél; esto parece muy claro en los casos de *mengua, lira, sueño, puerta,* frente a la fórmula segunda (*b*), en la que *raro* no es más que una fórmula de intensificación. Lo mismo ocurre en el tercer caso (*c*), donde se produce la identificación de *extraño* y *hechizo;* la misma degradación denotativa del sustantivo se da en el caso de *memoria,* en el que éste y el adjetivo se refieren a un mismo campo conceptual, aunque a aspectos contradictorios. En estos casos, el adjetivo parece definidor y fundamental en el sentido del grupo.

En la posposición del adjetivo tenemos una realidad diferente de la anterior. Ahora el sustantivo ha recobrado su relevancia; en el caso (*d*), por ejemplo, se produce así, aunque el adjetivo es indispensable, pues determina el alcance del sustantivo. En el caso (*e*) es el adjetivo lo fundamental y poco perdería el sentido si el sustantivo fuera sustituido por un artículo que sustantivara al adjetivo. En el último caso (*f*), el tono irónico es evidente.

CUADRO V-2

GRUPO SEGUNDO (D-II).

Adjetivo antepuesto:

a')	' / '	*dulce desvarío; loco desvarío; nuevo sentimiento.*
b')	' / '	*dulce vaguedad; caro comprador; rico manantial.*
c')	' / '	*cierto trasunto; fuerte marido.*

Adjetivo pospuesto:

d')	' / '	*invierno frío; mujeres bellas; palabras nuevas; arcano tanto.*
e')	' / '	*corazón poético; mercader pacífico; corazón raquítico.*

En los casos *a'*, *b'* y *c'* los adjetivos referidos a los mismos sustantivos y a sustantivos distintos, tienen cierta importancia como rasgo o dato que proporciona información sobre una cualidad del sustantivo, lo que se ha perdido en el caso *d'*, en el que *frío, bellas* o *tanto* no proporcionan información conceptual suplementaria y sólo subrayan una de las connotaciones o cualidades propias del sustantivo. En el caso *e'*, la diferencia entre los corazones, i. e. entre los individuos, la da el adjetivo; por otra parte, si comparamos «tenderos ricos» (*d*) con «mercader pacífico» (*e'*), veremos que en aquel caso el tono del contexto tiende a resaltar el oficio como caracterización de una clase social y se carga de intención peyorativa; frente a esto, en el segundo caso lo que interesa es el miedo de estos profesionales, miedo que casi diría que les es inherente, el tono es irónico en lo que coincide con «mozo salvaje» (*e*) y con «honrado viejo» (*a*).

CUADRO V-3

GRUPO TERCERO (D-III).

Adjetivo antepuesto:

a'')	— — — ' / ' — —	*llorosos ojos; podrida boca; continuo tedio; funesta plaga; hermosos ojos; hermosas manos; lozanas flores; mezquina guerra; robustos quicios.*
b'')	— — — ' — / — ' — —	*dulcísima mentira; horrísono baladro; vigoroso acento.*

Adjetivo pospuesto:

c'')	— — — ' / — ' — —	*cabeza cana; cabellos blancos; palabras vanas.*

d")	' / '	*tumba fría; hombres graves; labios rojos.*
e")	' / '	*peroratas elocuentes; charlatanes eruditos.*

En los ejemplos del caso *a"* parece que el adjetivo soporta el peso significativo del grupo. Por ejemplo, «llorosos» no puede referirse, en principio, más que a los ojos (y a ellos se refiere), así que la denotación aportada por el sustantivo es, como *representación,* redundante y más pobre en connotaciones, pues no indica cómo son los ojos, lo que sí hace el adjetivo. En el segundo ejemplo encontramos la misma situación, ya que la frase completa: «acento... vuestra podrida boca... pronunciado» encierra tres signos con una base significativa común; sólo *podrida* añade una precisión independiente, nueva y contrapuesta al sentido del adjetivo que acompaña a «acento»: *vigoroso*; por otra parte, la falta de precisión del sustantivo resulta evidente si tenemos en cuenta que se trata de una sinécdoque. En algunos casos encontramos la misma relación entre los dos miembros del sintagma, pero en otros el sustantivo es imprescindible, aunque siempre el adjetivo es esencial y condiciona el sentido y desarrollo de la frase; es lo que ocurre en el último ejemplo que pretenece a la frase: «¿Pensáis tal vez que los robustos quicios/Del mundo saltarán si aprisa anda, ...?», interrogación retórica cuya respuesta viene condicionada por el adjetivo; no saltarán si son robustos; pero sí si no lo son.

En los ejemplos del caso *b"* ocurre lo mismo que en los del *a"*: «Vigoroso acento» se opone a «podrida boca» y se le puede aplicar el mismo análisis significativo y retórico. Por su parte, *horrísono* encierra ya la idea de ruido o sonido más la caracterización de ese sonido como horrible; así, pues, *baladro* resulta innecesario significativamente o redundante. Por último, parece que lo más interesante del grupo «dulcísima mentira» es el adjetivo, ya que la dulzura no es una característica inherente a la mentira; además el grupo sólo es posible, significativa y expresivamente, en tanto en cuanto la

mentira, respecto al que la recibe, funciona como verdad, no sabe que es mentira.

En la POSPOSICIÓN del adjetivo tenemos que el caso *c''* alterna la función calificadora, necesaria, del adjetivo —caso de «cabellos blancos»— con el valor preponderante —caso de «cabeza cana»— y, al contrario que en *a''* y *b''*, su presencia es redundante en «palabras vanas», pues para Espronceda las palabras siempre lo son, al menos eso afirma.

En los ejemplos del caso *d''* parece que *fría* y *rojos* son adjetivos tópicos que poco añaden al significado del sustantivo. Y, por último, en *e''* ocurre lo mismo que en el anterior caso en el primer ejemplo («peroratas elocuentes»), frente al segundo ejemplo («charlatanes eruditos»), en el que los sentidos, antónimos de por sí, aparecen en Espronceda como sinónimos.

En todos éstos cabría buscar una relación, a la hora de interpretar, con el «cursus» como heredero medieval del ritmo métrico cuantitativo del latín clásico [10] y en relación con el valor entonativo de ensayos similares en traducciones al ritmo acentual, como los de R. Darío, por ejemplo. Yo no he encontrado esta relación, falta que puede ser debida a limitación en mis conocimientos o a la falta de estudios sobre prosodemas extensos en español.

Los resultados del análisis que acabo de efectuar coinciden o son equivalentes con el que realiza Jakobson a propósito de la frase electoral *I like Ike:*

> «Il consiste en trois monosyllabes et compte trois diphtongues/ay/, dont chacune est suivie symetriquement par un phonème consonantique, /l... k... k... /.
>
> L'arrangement des trois mots présente une variation: aucun phonème consonantique dans le premier mot, deux autour de la diphtongue dans le second, et une consonne finale dans le troisième. Hymes a noté la dominance d'un semblable noyau/ay/dans certains sonnets de Keats. Les deux colons de la formule *I like/Ike* riment entre eux,

et le second des deux mots à la rime est complètement inclus dans le premier (rime en écho)./layk/-/ayk/. image paronomastique d'un sentiment qui enveloppe totalement son objet. Les deux colons forment une allitération vocalique, et la premier des deux mots en allitération est inclus dans le second: /ay/-/ayk/, image paronomastique du sujet aimant enveloppé par l'objet aimé» [11].

Este análisis coincide con el nuestro en que se mueve en el plano fonético para encontrar en él una interpretación conceptual; también es equivalente la relación mayor/menor interpretada como incluyente/incluido, que es lo que ocurría en el análisis del cuadro V.

Las consecuencias generales que de lo anterior pueden deducirse son muchas y todas arriesgadas. En consecuencia, apuntaré algunas sin darles más valor que el de posibilidades.

Equilibrio pseudoclásico, esto es, irónico en la anteposición del adjetivo en el grupo primero (D-I), también efecto irónico, al mismo tiempo que incluyente, en la superioridad cuantitativa del adjetivo; situación que en la disposición inversa —«normal», adjetivo pospuesto— se deshace completamente.

En el grupo segundo (D-II) parece evidente la mayor entidad del sustantivo en la ordenación retórica con la que coincide la mayor proporción de equilibrio, en cuanto corresponde al tema de *teoría* literaria.

En el grupo tercero (D-III), la ordenación Adjetivo + Sustantivo parece «seria» y el desequilibrio puede reflejar el de la pasión del autor frente al tiempo que huye y respecto a los políticos. Por el contrario, cuando el adjetivo vuelve a desempeñar su función habitual, se restablece el equilibrio y el adjetivo pasa de definidor a calificador o determinador.

Distancia interacentual

Las sílabas que se encuentran entre los acentos del sustantivo y del adjetivo se distribuyen de la manera siguiente:

CUADRO VI

Grupo primero (D-I)

a) Adjetivo antepuesto: Una sílaba, 45 % de los casos; dos, 27 %; tres, 27 %.
b) Adjetivo pospuesto: Una sílaba, 45 %; dos, 25 %; tres, 40 %.

Grupo segundo (D-II)

c) Adjetivo antepuesto: Una sílaba, 36 %; dos, 22 %; tres, 40 %.
d) Adjetivo pospuesto: Una sílaba, 43 %; dos, 28 %; tres, 29 %.

Grupo tercero (D-III)

e) Adjetivo antepuesto: Una sílaba, 43 %; dos, 23 %; tres, 30 %.
f) Adjetivo pospuesto: Una sílaba, 40 %; dos, 26 %; tres, 30 %.

Cuadro en el que la homogeneidad de los resultados es ampliamente mayoritaria, con independencia del grupo a que pertenecen. Las diferencias que me parecen relevantes son las que se dan entre *b, c, d, e,* tomando como eje *c, d*; pero no hay diferencia entre *b* y *e*.

Se mantiene el desequilibrio del grupo D-II, en el que se produce además la polarización extrema en el grupo de los adjetivos pospuestos (*d*).

Los ejemplos de distancia interacentual son los siguientes:

	D-I	D-II	D-III
a)	cansada lira bronco son honrado viejo	blando licor humana figura inerte materia	espléndidos varones reprensibles digresiones turbia tempestad
b)	abogados diestros debilidad humana hombre justo	escritor concienzudo pensamiento errante estilo rudo	textos eruditos crítico feroz cuentos infinitos
c)	ajena forma fiel traslado incesante flujo	ajeno varón débil galán fuerte marido	ardiente corazón dulce desvarío caro comprador
d)	invierno frío adán desnudo mujeres bellas		voz atronadora tiempo destructor entusiasmo militar
e)	continuo tedio hermosos ojos lozanas flores	dulce manía doliente gemido funesta edad	ásperos abrojos cálida ceniza dulces esperanzas
f)	cabeza cana hombres graves aliento mágico	tiempo cruel mente raquítica cuerpo oscuro	tropel asustadizo peroratas elocuentes charlatanes eruditos

Resumiendo todo lo anterior, tenemos:

Adjetivo antepuesto

> 120	una sílaba de separación interacentual	123
< 100	dos sílabas de separación interacentual	72
= 82	tres sílabas de separación interacentual	97

Adjetivo pospuesto

> 115	una sílaba de separación interacentual	149
< 120	dos sílabas de separación interacentual	50
= 70	tres sílabas de separación interacentual	90

Y sumando:

> 235	una sílaba	272
< 220	Dos sílabas	122
= 152	Tres sílabas	187

Que se distribuyen, por grupos, de la manera siguiente:

D-I

> 75	una sílaba	90
< 75	dos sílabas	50
= 55	Tres sílabas	60

D-II

> 58	una sílaba	100
< 96	dos sílabas	22
= 46	tres sílabas	70

D-III

> 98	una sílaba	83
< 52	dos sílabas	50
= 50	tres sílabas	60

Morfológicamente no advierto diferencias significativas entre los grupos. Tampoco frente a las otras obras analizadas. Continúan los adjetivos «puros» siendo los más frecuentes, con diferencia.

En el grupo primero, los adjetivos posverbales alcanzan el 17 por 100; los posnominales llegan al 37 por 100 (un 75 por 100 de éstos van pospuestos); los puros totalizan un 43 por 100.

En el grupo segundo, los adjetivos posverbales son el 22 por 100; los posnominales el 34 por 100 (con el 80 por 100 de ellos antepuestos), y los puros son el 44 por 100.

En el grupo tercero tenemos: posverbales, 17 por 100; posnominales, 16 por 100, y puros, 53 por 100.

Las familias semánticas de los adjetivos son:

D-I	D-II	D-III
Profundo (5)		Grave
Grave (2)		Erudito
Erudito		
Sabio		
Severo		
Serio		
Raro (3)	Raro	
Dudoso	Diferente	
Extraño	Extraño	
Loco	Loco	
Turbio	Diverso	
Enredado	Vario (2)	
	Revuelto	
	Ajeno (2)	
	Dulce (2)	Dulce (2)
	Lisonjero	Dulcísimo

Flotante	Alegre
Delirante	Regalada
Narcótico	Letal
Honrado	
Infeliz	
Pacífico	
Tímido	
Raquítico	Raquítico
	Aspero
	Doliente
	Lloroso
	Tierno
	Triste
	Mezquino
	Miserable
	Podrido
	Funesto (2)
	Horrísono
	Pavoroso
	Cruel
	Impío
	Vil
	Altivo
	Generoso
	Lozano
	Vigoroso
	Robusto
	Hermoso (2)

Y los grupos semánticos de los sustantivos son:

D-I: Entender, Entendimiento, Digresiones (2), Reflexiones, Textos, Pensamiento, Citas, Asunto, Suceso, Historia, Ciencia; Varón, Infante, Juventud, Mozo, Viejo; Figura, Materia; Memoria, Sueño; Escritor (2),

Diputado, Abogado, Crítico (2), Lógico, Tendero, Sabio; Hombre; Vida, Fe, Dolor.

D-II: Mente, Alma, Espíritu, Anhelo, Corazón (2); Género, Estilo, Acento, Lenguaje; Varón, Galán, Anciano, Figura, Forma (2); Engaño, Desvarío; Marido.

D-III: Sentimiento, Pensamiento, Alma, Aliento, Mente; Cuerpo, Corazón (3), Ojos (2), Boca (2), Labios, Manos (2).

[1] Jakobson: *Essais de linguistique genérale,* Ed. de Minuit, París, 1963; página 226 de «Linguistique et poétique». Apareció en inglés con el título «Closing statements: Linguistics and Poetics», en T. A. Sebeok, ed. *Style in Language,* New York, 1960.

[2] Valor sintáctico sería el de la concordancia; en nuestro caso esto funcionaría como un elemento de fijación por medio de la creación de un ritmo basado en la repetición de unos rasgos morfológicos: —plural+plural/sg.+sg. o masculino+masculino/fem.+fem.

[3] Utilizo *texto* en el sentido que le da Hjemslev.

[4] Habría que sustituir para aplicar estas palabras a nuestros fines, *pensamiento* y *lenguaje* por *contenido semántico* e *imagen acústica,* que en mi caso serían equivalentes.

[5] «Evolución sintáctica y forma lingüística interior en español». En *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas, Madrid, 1965,* Ed. del C. S. I. C., Madrid, 1968; pág. 141.

[6] R. Blanché: *Introduction à la logique contemporaine,* pág. 59. Ed. Armand Colin, col. «U2», París, 1968.

[7] Ver Salvador Fernández Ramírez, *Gramática,* párrafos 83 y 84, sobre todo este último; pág. 147 y notas 1 y 2.

[8] Debería haber hecho el análisis teniendo en cuenta la situación del sintagma dentro del ritmo del verso. Creo que, aparte de la dificultad, esto hubiera supuesto atomizar excesivamente el problema, sobre todo dada la variedad formal de *El diablo mundo.*

[9] En «Fonología expresiva y poesía», págs. 194/5. En *Revista de Letras,* de la Universidad de Oviedo, año XI, 1950.

[10] Ver Benjamín Temprano: «El ritmo métrico-cuantitativo de la prosa de Cicerón y su posible relación con el «Cursus» de los siglos XII y XIII», *Revista de la Universidad de Zaragoza,* 1932.

[11] Jakobson, *op. cit.,* pág. 219. Cabría encontrar una disposición paralela, aunque más extensa ahora, en el análisis de Starobinski.

Parte este crítico de la idea de «parole» de Saussure para analizar la métrica latina y encuentra que se produce, también en versos franceses, un tipo de anagrama según el cual antes de aparecer una palabra —la final de verso, sobre todo— aparecen fragmentados todos los sonidos de aquélla, como subunidades de un conjunto no reconocido aún. En *Tel-Quel,* 37.

EXCLAMACIONES

Porcentajes:

	Absoluto		Relativo
D-I	11 %	.....	3,7 %
D-II	5,2 %	.....	2,5 %
D-III	16 %	.....	5,8 %

Grupo primero

La exclamación independiente, entonativa y sintácticamente, es decir en función interjectiva pura es muy rara. El único caso que encuentro es: «Mas juro, vive Dios, que estoy cansado» (C. VI., pág. 562), «Mas ¡ay! que a veces fijo en una idea/Bárbaro en nuestro llanto se recrea!» (C. I. Estr. 10, pág. 374). Tanto en estos casos como en los que siguen, la interjección se encuentra incluida en una exclamación más amplia.

En ocasiones, la interjección que precede a la frase va acompañada de un sustantivo; en este caso, el sustantivo está sintácticamente relacionado con la frase: «¡Oh padres! ¡Oh tutores! ¡Oh maestros! /Los que educáis la juventud sen-

cilla!» (C. I. Estr. 21, pág. 377), «¡Oh ciencia! ¡Oh ciencia/Tan grave, tan profunda y estirada!» (C. I. Estr. 24, página 378).

Este grupo aparece también interrumpiendo la frase, generalmente colocado en el centro: «Llanto de gozo ¡Oh padres! derramad» (C. I. Estr. 22, pág. 377), «Ni lo afirmo, ¡oh lector! ni lo desmiento» (C. IV. Estr. 21, pág. 460), en este último caso, como en el siguiente, las exclamaciones son sintácticamente independientes. Sólo en un caso encuentro el grupo colocado al final de la frase: «para que el mundo/ Mejor se vuelva, ¡Oh crítico profundo!» (C. I. Estr. 12, página 375), caso en el que el grupo es ya Interjección + Sustantivo + Adjetivo.

Se habrá observado que en los casos citados en último lugar la frase no es exclamativa.

El grupo exclamativo Sustantivo + Adjetivo, sin interjección, independiente en cuanto entonación, aparece en un solo caso. Forma parte de una frase exclamativa de la cual es resultado: «...; mas ¡dolor tremendo! /Mis estudios dejé a los quince años,/Y me entregué del mundo a los engaños!» (C. I. Estr. 20, pág. 377).

Parece como si los desarrollos más amplios tendieran a situarse al final del grupo significativo del que forman parte. En general, la interjección, sola o agrupada, funciona como apelación dirigida al sustantivo, cuando lo hay, o al lector, y anuncia el motivo del aumento de intensidad general de la frase. Por el contrario, los grupos sintácticos amplios, oracionales, suelen estar situados al final del grupo significativo total y ser resultado y resumen, más conceptual que expresivo, de lo anterior. Esto es lo que ocurre en «oh crítico profundo» y «dolor tremendo», ya citados; además lo encontramos en: «...: !espléndidos varones,/Dicha no, pero honor de las naciones!» (C. I. Estr. 19, pág. 377), «¡Siempre juguete fui de mis pasiones!» (C. I. Estr. 22, pág. 377); casos que acaban el argumento y lo justifican.

La frase verbal, como hemos visto, es la que aparece con mayor frecuencia en entonación exclamativa. El grupo o la interjección sola son mucho más raros; se da la relación 3-1-1, respectivamente.

La exclamación funciona preferentemente como intensificación y, con muy poca diferencia, como apelación. La exclamación que expresa un sentimiento subjetivo referida al texto es muy poco frecuente y, cuando aparece, lo hace en falla o en un contexto en el que adquiere un sentido irónico, como: «¡Mas ¡ay! que a veces fijo en una idea/Bárbaro en nuestro llanto se recrea!», en falla; y «... mas ¡dolor tremendo! /Mis estudios dejé...», irónico. La proporción entre estas tres posibilidades es: 6-5-2, respectivamente.

Como se habrá ido viendo, el sentido de los textos donde aparecen las exclamaciones remite a una realidad «exterior». Salvo en dos ocasiones, Espronceda grita cuando trata de temas directamente relacionados con el «orden», de cualquier tipo que sea, las conveniencias sociales o las ideas comúnmente aceptadas. En estas ocasiones, el autor no emplea el ataque directo, sino que prefiere la ironía o la burla.

En el contexto que acabo de esbozar resulta extraordinariamente significativo el hecho de que la única forma interjectiva que aparece en este grupo es *Oh*; la forma *Ay* se encuentra en un solo caso que funciona como *falla*. De cualquier forma, la proporción entre una y otra es de diez a uno.

La preferencia por un tipo determinado de interjección indica ya, por sí sola, un centro de interés y un camino a seguir en el análisis. En primer lugar, habrá que ver si la relación que hemos observado entre trivialidad, burla o ironía, por un lado, y la exclamación *Oh* por otro, se mantiene; lo mismo en lo que se refiere a la correspondencia de *Ay* con sentimientos reales, sinceros y subjetivos.

En el caso de que este indicio se confirmara habríamos encontrado un contenido conceptual, significativo, en la interjección de las Digresiones, lo que permitiría a su vez que fuera interpretada como «marca» del tono en el que interpretar los textos donde aparecen; en una palabra, cabría la po-

sibilidad de utilizar la interjección como criterio interpretativo.

Por otra parte, con las debidas precauciones, la interpretación conceptual de las interjecciones citadas podría ser ampliada a otros textos y servir también como criterio de interpretación en otros campos.

Hay que hacer una última advertencia a propósito de las exclamaciones. Como he señalado antes, la exclamación aparece, sobre todo, cuando el autor trata temas civiles; esto no puede ser interpretado en el sentido de que esos temas son los más intensos de este Grupo Primero; por lo menos no se puede afirmar tomando las exclamaciones como prueba, ya que éstas tienden a rebajar, por contraste como hemos visto, el tema tratado y no a intensificarlo.

Grupo segundo

En este grupo hay muchas menos exclamaciones que en el anterior y no presentan un interés especial.

Dado que el tema de estas digresiones es la teoría literaria, en serio, y el desnudo en el arte y la naturaleza, entre burlas, era de esperar que las exclamaciones no aparecieran con frecuencia.

Cuando hay exclamación, ésta no suele tener independencia melódica respecto a la frase en la que se encuentra incluida. Tampoco la tiene cuando, como en el grupo anterior, forma unidad con un sustantivo o sustantivo + adjetivo respecto a éstos, pero sí es independiente de la frase con la que forma sentido.

La interjección —o grupo— suele esta situada al principio del desarrollo conceptual: « ¡Oh gloria! ¡Oh gloria!

lisonjero engaño/Que a tanta gente honrada precipitas! (C. I. Estr. 139, pág. 399), «¡Oh caro comprador! que con zozobra/Imploro en mi favor comprar mi obra» (C. I. Estr. 131, página 397), e incluida en la entonación de la frase: «¡Oh cuán dañosas son las bellas artes/Y aún más dañosa la afición a ellas!» (C. III. vs. 614-5, pág. 436).

Sin embargo, encontramos un caso en que la interjección interrumpe el desarrollo de la frase y tiene independencia melódica: «Que en partes ¡ay! una mujer destriza/A su marido...» (C. III. vs. 620-1, pág. 436), que coincide con ser el único caso en que se da la interjección *Ay*.

Como frases exclamativas tenemos: «¡Sólo mi ardiente corazón me inspira!» (C. Estr. 14, pág. 375), y «¡A sus maridos estudiar por partes/Cuántas extravió mujeres bellas!».

Los motivos artísticos son los que aparecen tratados con mayor frecuencia. Claro que en todos estos casos la forma es irónica y voluntariamente estereotipada.

Como en el grupo anterior, predomina la función intensificadora seguida de la función apelativa y, en último lugar, aparece la exclamación expresiva.

La frase exclamativa es menos frecuente que la interjección, sola o en grupo, según la proporción; 5-10. No observo ninguna otra diferencia entre una u otra forma.

En estas exclamaciones incluidas en un contexto irónico se dan cuatro casos de *Oh* por uno solo de *Ay*.

Grupo tercero

Aquí las exclamaciones, de todo tipo, son muy numerosas. Pero es necesario distinguir dos temas diferentes en este grupo de digresiones, pues, según aparezcan en un contexto o en otro, adoptan formas diferentes.

§ 1. En este primer párrafo voy a analizar las exclama-

ciones que se dan cuando el poeta trata realidades *exteriores*. La actitud que adopta Espronceda respecto a dichas realidades es agresiva. Frente al orden constituido y frente a los políticos sus ataques no dejan de tener una cierta carga de ironía, pero, a diferencia de los casos anteriores, no hay ahora relación entre ironía y burla trivial, sino que aquélla adopta un tono mucho más fuerte que antes.

El ataque a las creencias sociales del «buen sentido» aparece en pocos casos:

Perdonad, hombres graves, mi locura
Vosotros los que véis sin amargura
Como cosa corriente
Que siga un año al año antecedente,
Y nunca os rebeláis contra el destino:
¡Oh! será un desatino
Mas yo no me resigno a hallarme viejo

(C. III, vs. 31-7, pág. 417.)

El procedimiento utilizado en estos versos consiste en presentar la realidad, aceptada comúnmente, en un desarrollo lógico tal que vuelve a adquirir sentido conceptual o, mejor, se pone de manifiesto su falta de sentido y la importancia real del hecho, sacándolo de la condición de tópico. Para conseguir este resultado basta analizar el hecho «desde fuera» y despojar a la realidad de la protección fabricada por la costumbre. Naturalmente, esto se hace en el tono más sencillo posible. Una vez conseguida esta primera etapa, el autor se limita a colocar al lado, sin nexo, el juicio que pronunciaría el supuesto «buen sentido» en forma exclamativa. La comparación de las dos partes del procedimiento hace que la segunda resulte vacía e incluso ridícula.

El mismo procedimiento es utilizado en:

¡Oh! ¡bendita mil veces la experiencia
Y benditos también los desengaños!

Piérdese en ilusión, gánase en ciencia,
Gastas la juventud, maduras años

(C. IV. Estr. 142, pág. 489.)

Donde el orden «*Exclamación tópica/Desarrollo analítico*» es inverso al del caso anterior. En estos versos corresponde a los representantes del orden, no sólo la interjección, sino también todo el verso en que aparece.

Otro procedimiento, empleado contra la política ahora, es exagerar ciertos rasgos hasta hacer que resulten ridículos; es, pues, un procedimiento caricatural.

Esta nueva modalidad lleva consigo la aceptación formal de los planteamientos que se rechazan; son éstos precisamente los que aparecen con entonación exclamativa. La distinción entre el contenido de la entonación exclamativa y la declarativa me parece fundamental.

Así en estos versos:

¡Oh cuadro horrible! ¡pavoroso cuadro!
Pintado tantas veces y a porfía
Al sonar el horrísono baladro
Del monstruo que han llamado la anarquía.

(C. III., vs. 758-61, pág. 441.)

La forma de tercera persona del plural del verbo (*dicitur*) señala con toda claridad el alejamiento y rechazo de la idea expresada.

Parece indudable que el primer verso reproduce el grito de alarma de las fuerzas vivas del orden.

En los primeros ejemplos citados la interjección tenía independencia melódica; en este último ha aparecido el grupo Interjección + Sustantivo + Adjetivo.

En el siguiente caso, la interjección está incluida en la frase formando parte de la exclamación general:

¡Oh cuánto susto y miedos diferentes,
Cuánto de afán durante algunos años
Con vuestras peroratas elocuentes
Habéis causado a propios y aun a extraños!

(C. III., vs. 766-3, pág. 441.)

En todos estos ejemplos parece que la exclamación, y particularmente la interjección, ilustra prácticamente el sentido de la frase a que pertenece.

En el último caso, examinando la agresividad, es ya mucho más directa y anuncia el grupo de exclamaciones en las que la ironía ha desaparecido por completo, surgiendo un ataque directo y violento. El interés se centrará en estos casos en ridiculizar al individuo político, como anunciaba la segunda persona de *hacéis.*

Con la exclamación formando cuerpo con la frase:

¡Oh imbécil, necia y arraigada en vicios
Turba de viejas que ha mandado y manda!

(C. III., vs. 774-5, pág. 441.)

Por último, hay un caso que no lleva los signos de exclamación: «Basta, silencio, hipócritas, parleros» (C. III., v. 798, pág. 442), donde la supuesta exclamación interrumpe la frase.

§ 2. Muy diferentes de los anteriores son los temas reunidos en este párrafo. Se explayan ahora sentimientos íntimos cuyo denominador común es el dolor producido por el paso del tiempo y sus consecuencias, el envejecimiento, sobre todo.

El problema temporal puede ser considerado, por el autor, directamente o bien por los efectos que produce.

Como síntomas del paso del tiempo:

¡Ah! no es extraño que el que a treinta llega
Llegue a encontrarse la cabeza cana!

(C. III., vs. 55-6, pág. 417.)

Exclamación interjectiva situada al principio de la frase con la que no forma cuerpo.

Por otra parte, uno se siente tentado a interpretar los versos que acabo de citar, en un sentido irónico [1]. Seguramente para la mentalidad y el gusto actuales es una frase irónica; lo mismo se podrá decir de otros casos que veremos, pero parece que Espronceda sentía efectivamente el problema (literariamente al menos) y que a los treinta se encontraba a sí mismo en plena vejez. Debe ser cierto, ya que vuelve a insistir en ello en una frase exclamativa sin interjección:

¡Y a las mujeres los llorosos ojos
Y los cabellos blancos no enamoran!

(C. III., vs. 47-8, pág. 417.)

Seguramente, el hecho de encanecer y la subsiguiente pérdida del favor femenino tiene el valor de un símbolo en relación con la creación literaria —vida y textos— de Espronceda. En este sentido representaría el acabamiento y el desengaño total:

¡Ah! para siempre adiós: mi pecho llora
Al deciros adiós: ¡ilusión vana!

(C. III., vs. 66-7, pág. 418.)

La disposición simétrica de la interjección, al principio, y del sintagma exclamativo final parece favorecer la identificación de uno y otro. De esa manera se daría un contenido conceptual a la interjección.

No hay ninguna dificultad en interpretar de la misma manera la interjección de:

¡Cuán fugaces los años
¡Ay! se deslizan. «Póstumo!» gritaba
El lírico latino que sentía [2]

(C. III., vs. 1-3, pág. 416.)

Unico caso en que el grito interrumpe la frase.
Otros casos de frases o fórmulas exclamativas:

¡Fatalidad! ¡Fatalidad impía!
Pasa la juventud, la vejez viene,
Y nuestro pie, que nunca se detiene,
Recto camina hacia la tumba fría! [3]

(C. III., vs. 1.861-4, pág. 416.)

La repetición ampliada del sustantivo aumenta la intensidad de la exclamación. De cualquier forma es equivalente a los anteriores en cuanto al comienzo del desarrollo conceptual aparece el grito, no integrado en la frase, que lo anuncia. Tanto da exclamar: *Fatalidad impía* como *Ilusión vana,* o emplear una interjección pura.

Encontramos una frase exclamativa, en la que no aparece el grito con independencia melódica:

¡Malditos treinta años,
Funesta edad de amargos desengaños!

(C. III., vs. 29-30, pág. 417.)

Pero el mismo motivo había provocado el grito en el primer ejemplo de este párrafo. Por último: «¡Y el alma que no se yo do se esconde!» (C. III., v. 332, pág. 426), que es, quizá, la justificación de todo lo anterior.

§ 3. Resumiendo lo que antecede nos encontramos con que la exclamación tiene predominantemente función intensificadora mientras la apelativa y la expresión de un senti-

miento subjetivo son muy poco frecuentes (aparecen en proporción de 2-1-1). Esto en el párrafo primero.

Por contra, los casos del párrafo segundo casi sólo presentan la función expresiva subjetiva; las otras posibilidades son, prácticamente, inexistentes.

En el párrafo primero, la relación entre frases o grupos exclamativos e interjecciones es de igualdad, pero en el segundo es más frecuente la frase, más o menos amplia, en relación de 8-3 con la interjección pura.

La comparación de los resultados obtenidos, dentro del Grupo Tercero y con los otros dos Grupos, parece indicar una tendencia a emplear con mayor frecuencia las frases en las exclamaciones subjetivas de tono no irónico.

En lo que respecta a las intejecciones de este Grupo Tercero, tenemos que en el párrafo 1 sólo la forma *Oh* ha sido utilizada; pero en el párrafo segundo no hay ningún caso de *Oh* y sí dos *Ah* y un *Ay.*

En conjunto, parece que la interjección *Oh* es la exclamación pronunciada, o que podría pronunciar, la persona a quien se ataca o a la que corresponderían las ideas expuestas, crítica o irónicamente, por Espronceda. Se trata, pues, de una burla imitativa.

Ah y *Ay* parecen especializarse, con menor exclusividad que *Oh,* en el sentido opuesto. Son exclamaciones pronunciadas por Espronceda y producidas por el dolor.

En *El estudiante de Salamanca,* el único grito era *Ay,* que he recogido una vez en el Grupo Primero, otra en el Segundo y Tercero.

En *El Pelayo, Oh* no se da nunca como grito aislado, pero sí lo hace formando grupo; en este caso es la interjección más frecuente: el doble de *Ay,* que es la siguiente. Parece que en esta obra hay una cierta tendencia a emplear *Oh* en

el discurso directo, sea de alguno de los personajes, sea del narrador, pero siempre en forma oratoria, no narrativa. Así tenemos: «Volved la vista, ¡Oh nobles campeones!» (III-XLVII, v. 1), en el discurso de Opas el traidor; «... dichoso/Tú mil veces, oh joven, que...» (VI-VI, v. 3), donde habla el «noble jefe de la gran Sevilla», y el narrador ficticio, Don Pelayo: «Héroe del español, alta memoria/Allí alcanzaste, ¡oh, hijo de Rodrigo! /Y altivo yo las palmas de victoria/Me esforcé en vano a dividir contigo;» (III-XXXIII, vs. 1-4).

En *El Pelayo* se advierte también la tendencia a situar las exclamaciones en los primeros versos de cada estrofa.

[1] Sabemos, por la descripción de Zorrilla, que Espronceda conservó siempre su negra cabellera riza.

[2] Recuerdo del comienzo de la oda horaciana:

Eheu fugaces, Postume, Postume,
labuntur anni ... (II, XIV).

o de la traducción hecha por Mateo Alemán:

Ay, Póstumo, los años van huyendo,
viénese la vejez y su dolencia
poco a poco nos lleva consumiendo!

[3] La edición de «Clásicos Castellanos» y la de la «Biblioteca de Autores Españoles» omiten el signo de admiración.

INTERROGACION LITERARIA

> «En vez de formular nuestra duda formulando oraciones dubitativas, podemos dirigirnos a uno o varios oyentes con ánimo de que su respuesta pueda resolverla. Nacen así las oraciones interrogativas, caracterizadas fonéticamente por la inflexión final ascendente de su curva de entonación, dando a conocer así que la oración no completa el pensamiento y esperamos que la respuesta lo complete.» [1]

Según la definición de Gili Gaya, la pregunta sería una apelación al receptor para que éste responda y proporcione la información ignorada por el emisor.

En este capítulo voy a ocuparme de aquellas preguntas o interrogaciones formuladas sin la posibilidad, ya conocida, de que el receptor pueda proporcionar ninguna información. A este tipo de preguntas es a lo que llamo *Interrogación Literaria.*

Si *Interrogación Retórica* «es aquella que no se formula para averiguar algo ignorado ni como expresión espontánea de sorpresa», como la ha definido en su *Introducción a los estudios literarios* (Anaya, Salamanca, 1964), R. Lapesa, la

diferencia entre la Retórica y la Literaria se basa en que la segunda es independiente de que se ignore o no lo que se pregunta, y de que sea o no expresión de sorpresa; es, pues, una ampliación del concepto de Interrogación Retórica, ya que ésta quedaría incluida en la Literaria. El rasgo diferencial, que presenta a la Literaria como término marcado, es que en ésta es imposible la obtención de respuesta, por las causas que sean. No hace falta advertir que en el caso de la Interrogación Literaria la función esencial de la pregunta —obtener respuesta— se ha perdido. Si ya no es un medio para obtener información queda convertida la pregunta en un procedimiento artístico, no utilitario, destinado a influir en el lector, como veremos.

Cuando en una comunicación escrita aparece una interrogación es evidente que nunca hay contestación inmediata; en determinados escritos —cartas, trabajos de crítica, etc.— es posible preguntar con la finalidad efectiva de obtener una respuesta. Frente a esto hay hechos lingüísticos, comunicaciones, en los que por naturaleza o por circunstancias externas, queda en principio excluida toda respuesta. Es el caso de una obra literaria publicada, de un sermón desde el púlpito, de un anuncio pegado en la pared, de comunicaciones radiofónicas o televisadas, de un discurso político, etc., etc. [2]

En todos estos casos en los que no hay posibilidad de responder, sea por imposibilidad teórica o real, el receptor que conoce el hecho queda reducido a una situación puramente receptiva, pasiva.

Por otra parte, la imposibilidad o dificultad para hacer efectiva la respuesta pone de manifiesto la distancia existente entre el sujeto emisor y el objeto receptor, siendo éste, en realidad, objeto de las manipulaciones lingüísticas de aquél [3].

Todo el largo preámbulo me ha parecido conveniente para asentar una base sobre la cual sea posible realizar el juicio del valor y función de la pregunta literaria y, además,

para poder plantear sobre ella una serie de problemas que atañen al conjunto de la obra.

En varias ocasiones antes de ahora me he referido en esta obra al aumento de la distancia que separa el escritor del autor hacia 1835, en España. Por estos años se produce un fenómeno nuevo que consiste en que el lector recibe el producto sin posibilidad de influir en él, pero, a su vez, el autor ignora la reacción del *comprador* [4]. Creo que de esta situación nace la necesidad por parte del productor de «amarrar» al consumidor; enunciado de otra forma tenemos que el productor de literatura no sólo se ve obligado a presentar al consumidor un producto artístico o, si se prefiere, estético, regido por unas leyes propias y válido en sí mismo, sino que, al mismo tiempo, debe incluir la defensa de su producto mediante una labor de captación de la opinión del lector, debe dirigirla; este proceso de captación y dirección no debe ser nunca demasiado evidente, hay que tener en cuenta la «valoración» del lector: consiste aquél en hacerle creer que, en parte al menos, es a él, individuo, a quien se dirige la obra que tiene entre sus manos, que juega un papel activo [5].

En *El diablo mundo* se estrechan lazos por medio de la *Aproximación,* como se estudia en el capítulo correspondiente, se dirige al lector, entre otras formas, mediante la *Intensificación* y se crea la ilusión de independencia activa a base de los problemas planteados para que el lector resuelva, mediante la interrogación literaria.

Sin embargo, como veremos, la pregunta es un recurso literario; la actividad del lector, inútil, y su independencia, ficticia.

En las oraciones interrogativas incluidas en las digresiones hay, principalmente, dos formas de hacerlas inútiles como

planteamiento abierto. Una de ellas consiste en plantear la pregunta de forma tal que sea irresoluble y no exista respuesta [6]. La otra forma trata de presentar la cuestión de manera que sólo sea posible una respuesta.

Grupo primero

Hay muy pocas interrogaciones literarias. El tipo que sólo permite una repuesta aparece una vez: es la segunda de las interrogaciones que aparecen en la estrofa:

¿Será que el alma su inmortal esencia
Entre sueños revela, y desatada
Del tiempo y la medida su existencia,
La eternidad formula a la espantada
Mente oscura del hombre? ¡Oh ciencia! ¡Oh ciencia
Tan grave, tan profunda y estirada!
Vergüenza ten y permanece muda.

¿Puedes tú acaso resolver mi duda?

(C. I. Estr. 24, pág. 378.)

Naturalmente, la ciencia no puede resolver un problema que se ha planteado en términos de metafísica y de fantasía. El lector no crítico, y supongo que el mismo Espronceda, no advierte el salto lógico y puede contestar muy satisfecho: la ciencia no puede resolver el problema, luego tiene razón el autor cuando identifica *grave* con *estirada,* cuando da un tono irónico a *profunda* y, en general, cuando la desprecia.

Pero, además, hay que tener en cuenta que la respuesta está ya formulada explícitamente en el penúltimo verso: La ciencia debe tener vergüenza y debe permanecer muda, porque no tiene respuesta que dar.

La interrogación de los cinco primeros versos plantea

otros problemas diferentes. En este caso la respuesta no existe, la interrogación sirve para exponer un problema objetivamente insoluble; la consecuencia es la confusión, la duda.

Creo, sin embargo, que la función más importante de esos cinco versos es otra: la solución al enigma planteado es anecdótica, lo que interesa es proporcionar una base para que sea posible el último verso que defiende y justifica la problemática extensa del autor.

El mismo esquema, aunque en forma diferente, lo encontramos en los versos siguientes:

Mas ¿qué mucho si necio me confundo
Sin saber para qué vine yo al mundo?

(C. IV. Estr. 13, pág. 458.)

¿A qué vuelvo otra vez al Paraíso
Cuando la suerte quiso
Que no fuera yo Adán, sino Espronceda?

(C. III, pág. 423.)

La respuesta no la puede dar más que el propio autor, en el caso poco probable de que la conozca. Así, pues, en estos dos casos se trata de algo muy semejante a la figura llamada apóstrofe: la vehemencia de la pregunta, la admiración que supone y, sobre todo, el hecho de que sea una autointerrogación irresoluble, o no resuelta por el único que podría hacerlo, hace creer al lector o pone de manifiesto con mayor intensidad que el autor, como tantas veces ha dicho, está dominado por el capricho, es juguete de sus pasiones y no se rige por la ciencia fría.

En él, el recurso que venimos analizando es más amplio, no tanto por el número de ocasiones en que aparece como por la extensión y amplitud de desarrollo de las interrogaciones.

Hay una pregunta cuya función es real y va, hasta cierto punto, directamente dirigida al receptor; como el autor no puede recibir la respuesta, es el lector quien debe decidir para sí sobre la dificultad que se expone en ella:

¿Y no habré yo de repetirme a veces,
Decir también lo que otros ya dijeron,
A mí a quien quedan ya sólo las heces
Del rico manantial en que bebieron?
¿Qué habré yo de decir que ya con creces
No hayan dicho tal vez los que murieron,
Byron y Calderón, Shakespeare, Cervantes,
Y tantos otros que murieron antes?

(C. I. Estr. 130, pág. 396.)

Es una forma de captar la benevolencia del lector exponiendo sus dificultades y poniendo en las manos de aquél el juicio definitivo. Naturalmente, Espronceda no renuncia a la defensa, la basa en el argumento, muy discutible, de que le quedan ya sólo las heces, lo que, si se acepta, es un importante elemento a tener en cuenta para su descargo; sería definitivo para absolver al autor, la persona, de repetirse, pues no habría otra posibilidad. Se identifica fácilmente la absolución, posible, de la persona que escribe con la absolución de la obra producida.

Sin embargo, como también hemos visto antes, las dos interrogaciones, como conjunto, son un elemento al servicio de un fin superior: poner de manifiesto la monotonía y dificultad de la vida como tal, y en todos sus aspectos, y, en especial, crear la sensación de amargura subsiguiente. Quizá dependa de esto y del hecho de que la respuesta queda en el

lector, mientras el autor la ignora y le importa, el patetismo que se ha visto en estas interrogaciones.

Preguntas dirigidas a sí mismo o al universo son esta serie enumerada:

¿Y aun asimismo acertaré a decirlo?
¿Saldré de tanto enredo en que me he puesto?
Ya que en mi cuento entré, ¿podré seguirlo,
Y el término tocar que me he propuesto?

En principio, puesto que el lector tiene en sus manos el volumen, y visto lo que todavía le queda por leer [7], parece que la contestación debería ser afirmativa, pero lo cierto es que, al volver la última página, se impone una respuesta negativa.

Es probable que estos versos respondan a dudas reales, surgidas durante la creación de la obra; dado que *El diablo mundo* está inconcluso (Espronceda no pudo o no quiso acabarlo) [8] las dudas están justificadas.

La forma de exponer las vacilantes es más discutible. Si hubieran sido declaradas simplemente o si la forma interrogativa se encontrara en un monólogo, sería coherente; pero el formularla al lector supone que la interrogación no es una fórmula para obtener información desconocida, sino que de una forma gramatical se ha empleado como inducción a la incertidumbre y, después, a la benevolencia, por lo cual es literaria y no gramatical.

Los versos que acabo de comentar continúan:

Y aunque en mi empeño logre concluirlo
¿A ti no te será nunca molesto
¡Oh caro comprador! que con zozobra
Imploro en mi favor comprar mi obra?

(C. I. Estr. 131, pág. 396-7.)

Y en el mismo sentido:

... ¿a qué en vano
Me canso en ofrecerte empresa tanta,
Si hasta que el uno al otro nos cansemos,
Tú y yo en compañía caminando iremos?

(C. I. Estr. 135, pág. 398.)

Lo que más llama la atención en estos dos últimos casos es la amplitud de la entonación ascendente, señalada por los signos, más extensa que la interrogación efectiva. Puede ser debido al deseo de resaltar, mediante la inflexión final, la ironía que encierran los últimos versos de cada caso.

Grupo tercero

Es aquí donde se tiene lugar un desarrollo más amplio de la interrogación literaria, tanto en extensión como en frecuencia y en intensidad.

Son las formas ahora más agresivas y claras que en los grupos precedentes.

Como interrogación de respuesta «dirigida», tenemos:

¿Pensáis tal vez que los robustos quicios
Del mundo saltarán si aprisa anda,
Porque son torpes vuestros pasos viles
Tropel asustadizo de reptiles?

(C. III-XXI, 441.)

Si los *quicios del mundo* son, efectivamente, *robustos* no saltarán, pero el problema es, precisamente, saber si son robustos o no. Las personas a las que se dirigen las preguntas, contesten lo que sea, lo harán como torpes, viles,

asustadizos y reptiles; por todo ello, incapaces de prisa, contrarios a ella.

Naturalmente, las interrogaciones no van dirigidas a los políticos más que formalmente: la interrogación se hace para que el lector se plantee el problema y lo conteste por los políticos, haciendo un juicio sobre ellos. Ya hemos visto que el lector se ve obligado a ver la situación de una manera determinada por el autor, impuesta; como consecuencia, la respuesta sólo puede ser una. En definitiva, tenemos que las preguntas se dirigen a unas segundas personas, pero es el lector quien debe contestar: al emitir un juicio sobre las segundas personas se coloca inmediatamente en primera persona, identificándose con el autor en un *nosotros* naturalmente opuesto a *vosotros,* que en muchos casos se convierte en otra oposición cuyos miembros son *Yo* (el autor) y *Tú* (lector), frente a *Ellos* [9]

El tono ciceroniano, de las catilinarias concretamente, aparece en una serie de preguntas en las que se interroga sobre lo que no ha sucedido, resaltando la ausencia del hecho, de forma tal que una respuesta negativa supone estar de acuerdo con la tesis defendida por el autor:

¿Qué vasto plan, que noble pensamiento
Vuestra mente raquítica ha engendrado?
¿Qué altivo y generoso sentimiento
En ese corazón respuesta ha hallado?
¿Cuál de esperanza vigoroso acento
Vuestra podrida boca ha pronunciado?
¿Qué noble porvenir promete al mundo
Vuestro sistema de gobierno inmundo?

(C. IV. Estr. 143, pág. 489.)

La contestación obligada es *ninguno,* sobre todo teniendo en cuenta la adjetivación empleada por el autor, salvo en la segunda de las preguntas, que impide se cumpla el enunciado: a «vasto plan» se opone «mente raquítica»; a

«vigoroso acento»/«podrida boca», y a «noble porvenir»/«sistema de gobierno inmundo». En todos estos casos el segundo miembro de la oposición de contrarios es absoluto y seguro; en consecuencia, el primer término es falso.

Procedimiento distinto a los anteriores, pues ahora se basa en la ironía, es:

¡Oh! !bendita mil veces la experiencia
Y benditos también los desengaños!
Piérdese en ilusión, gánase en ciencia,
Gastas la juventud, maduras años.
Tanta profundidad, tanta sentencia,
Tantos remedios contra tantos daños,
¿A qué los debes, mundo, en tanta copia
sino a la edad y a la experiencia propia?

(C. IV. Estr. 142, pág. 489.)

Claro que la fuerza de la ironía queda notablemente reducida a causa de la facilidad con que se deja adivinar el sentido real de la interrogación, explícito en los versos anteriores.

Menos rotunda para el lector actual y para algunos de sus contemporáneos —por ejemplo, los redactores de «El Europeo» [10] o el Larra de la «Oda a una exposición industrial»— es la respuesta a la primera interrogación de la serie que sigue; respuesta que, como en casos anteriores, el autor solicita del lector, al que no se dirige, deseando incluirle entre los suyos.

También ahora Espronceda hace uso de la ironía, resuelta *a posteriori*:

¿Y habrá tal vez alguno que sostenga
Que no vale la ciencia para nada?
¿Y habrá menguado que a probar nos venga
Que está la dicha en la ilusión cifrada?

¿Pues hay cosa que más nos entretenga
Que medir de los astros la jornada,
Y saber que la luna es cuerpo oscuro
Y aire ese cielo al parecer tan puro?

(C. IV. Estr. 143, pág. 489.)

Estrofa que, como se habrá observado, continúa la citada antes.

Teniendo en cuenta las coordenadas entre las que se mueve el pensamiento de Espronceda y el planteamiento concreto de la segunda y tercera interrogaciones, habrá que concluir diciendo que la ciencia no sirve para nada. Para comprobar esta afirmación no hay más que recordar el capítulo dedicado a las *Oposiciones,* el caso ya citado en el grupo primero (C. I. Estr. 24, pág. 378) y advertir los términos que aquí se contraponen: luna/cuerpo oscuro; aire/cielo puro; es decir, una realidad científica y prosaica opuesta a otra poética. Aparte habría que considerar la calificación de *menguado,* tan irónica.

Por último, tenemos una de esas oraciones interrogativas que carecen de respuesta, sea cual sea la posición desde la cual se las considere; es un caso semejante al C. I. Estr. 24, página 378, ya citado en el grupo primero. Se abre a una multiplicidad de considerandos y teorizaciones sin que ninguna de ellas pueda satisfacer plenamente y permitir una respuesta categórica. Sobre todo es problemática para el mundo romántico e incluso, como veremos, para el mismo Espronceda:

Pero ¿qué hemos de hacer, no examinar?
¿Y el mundo ande como quiera andar?

(C. III, pág. 426.)

Son interesantes estos versos porque en ellos, aparte de otras consideraciones, se produce una identificación falsa o,

por lo menos, inesperada y una atribución indirecta incoherente con la posición generalmente mantenida por el autor.

En primer lugar no está nada claro que el *examen,* filosófico parece, o cualquier actividad semejante pueda hacer que el mundo cambie ni siquiera llegue a influir directamente en su desarrollo, salvo en ocasiones excepcionales [11]. La proposición inversa tampoco es segura: los que hacen andar el mundo, o impiden que lo haga, los dirigentes, no suelen ser pensadores; acción política y actividad intelectual suelen contraponerse o, al menos, no van necesariamente unidas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la época vivida por Espronceda es uno de esos casos en los que más se han aproximado una y otra actividad; en casos concretos, naturalmente.

En segundo lugar, y tal como está construida la frase, resulta que el autor se encuentra entre los que se *examinan,* inclusión esta que me parece en flagrante contradicción, interna, con sus opiniones sobre la ciencia, la filosofía y la erudición. En contradicción también, externa ahora, con la realidad de José de Espronceda, como lo demuestra, por citar sólo un ejemplo, el caso de los átomos atribuidos a Descartes. En cualquier caso el hecho de que un temperamento como el de Espronceda, quien sólo llega a análisis muy superficiales, se plantee el problema citado puede ser interpretado como una de las contradicciones internas del pensamiento romántico, que si, por un lado, rechaza el racionalismo propio de la mentalidad del hombre neoclásico, por otro se encuentra ante un mundo en el que la ciencia es un valor ascendente y la técnica, el sistema de producción, una amenaza a su libertad, a su condición humana. Esto puede producir el desgarramiento entre la realidad y valor de la ciencia y el empleo concreto que se hace de ella. Es éste un camino que llevaría muy lejos y del que, creo, se podrían sacar conclusiones muy reveladoras para la sociología de la literatura, pero no puedo ahora más que dejarlo apuntado [12].

[1] Samuel Gili Gaya: *Curso superior de sintaxis española,* pág. 43, párrafo 36; Barcelona, 1948.

[2] Hay casos en que la respuesta es posible, pero esos son los menos y aparecen en circunstancias especiales que saltan las reglas establecidas, tácita o explícitamente.

[3] Se supone, naturalmente, que el receptor está habituado y conoce el medio de comunicación de tal forma que no le presta una atención especial, es un *medio.*

[4] Una respuesta, la única, que podría tener el autor sería el número de ejemplares vendidos; sin embargo las ediciones piratas distorsionan completamente los resultados.

Respecto a la diferencia de comunicación de la obra literaria, se puede ver, además del libro de Escarpit ya citado, el revelador de Moñino: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos* XVI *y* XVII, obra, en mi opinión (Valencia, 1965), fundamental como método y por los datos que aporta.

[5] Es revelador a este respecto el inmediato nacimiento del Realismo y Naturalismo, en el que se postula, aunque ingenuamente, la desaparición del autor para dejar paso a los hechos sin más como reflejo de la realidad y reflejo fiel para que el lector la juzgue por sí mismo, sin engaños.

Hoy que la manipulación de conciencias, bien por los políticos bien por los industriales, en definitiva por los grupos dominadores y sus adláteres, ha llegado a niveles inconcebibles para el siglo XIX y para cualquier hombre, la novela se esfuerza en hacer creer al lector que le libra de su alienación. De esta manera surge, por ejemplo, la novela objetiva, el «nouveau roman» o *Rayuela* de Cortázar, con su laberinto a elección; elección que, si se verifica, no supone ningún cambio, pues se mantienen el mismo orden y sólo se intercalan capítulos que nada significan para el desarrollo de los hechos, no los modifican. Sin embargo, la elección, colocada al principio de la obra, puede crear la impresión de libertad y de que las cosas que ocurren, según se va leyendo la primera versión aceptada, podrían ser quizá de otra manera en la posibilidad todavía no aprovechada. La cosa no se altera en la segunda lectura, supongo que intencionadamente, pero esto no cambia el planteamiento.

[6] Parece indudable que eso es precisamente lo que Espronceda trata de conseguir.

[7] Lo cierto es que la obra fue publicada por entregas en un periódico. Habría que saber si Espronceda pensó la obra como «libro» o como «serie». Habría que saber también si el autor creía en el recurso como creador de interés e intriga, cosa poco probable en mi opinión.

[8] Se conserva una parte de lo que quizá sería el canto VII, pero esos fragmentos continúan el canto VI sin añadir absolutamente nada; siguen dando vueltas a los temas ya planteados alargándolos sin ob-

jeto aparente y haciéndose pesados. En este sentido, cabría pensar si Espronceda no quiso o no pudo acabar su obra por falta de imaginación e ideas o por falta de tiempo.

[9] Ver el capítulo dedicado a la aproximación.

[10] Ver sobre esto, por ejemplo, *Primi manifesti del romanticismo spagnolo,* de Ermano Caldera; Pisa, 1962.

[11] Comparar con: «Qué bien sé yo que el mundo no adelanta/ Un paso en su inmortal carrera/Cuando un escritor como yo canta/ Lo primero que le salta en la mollera.»

[12] Sobre el problema, ver de Lukács *Ensayos sobre el realismo.*

ENUMERACIONES

Los porcentajes obtenidos son los siguientes:

	Absolutos	*Relativos*
D-I	15 %	3 %
D-II	26 %	5 %
D-III	10 %	3 %

Es evidente la superioridad del grupo segundo, mientras los otros dos se mantienen al mismo nivel en el porcentaje relativo. En el absoluto se mantiene la relación entre el primero y segundo, pero en el grupo tercero hay una fuerte baja respecto a los otros dos.

En este caso el porcentaje absoluto ha sido basado en el verso como unidad de comparación.

Grupo primero

Dado el carácter burlesco e irónico de este grupo, la realidad no suele ser presentada en conjuntos enumerados; es

más frecuente que la atención se dirija a un solo hecho u objeto.

No obstante aparecen algunas enumeraciones que, en general, suponen un esfuerzo analítico, pues suelen presentar las diferentes piezas que integran una realidad homogénea, «estructurada».

De esta forma tenemos la nómina de los personajes importantes en una sociedad, lo que podríamos llamar «fuerzas vivas del estado»:

Pasar con tanto sabio y financiero,
Diplomático, ecónomo, hacendista,
Estadista, filósofo, guerrero,
Orador, erudito y periodista [1].

(C. I. Estr. 19, pág. 377.)

Son once sustantivos enumerados, o adjetivos sustantivados, pues lo que interesa es resaltar el aspecto connotativo.

Once sustantivos son muchos si se tiene en cuenta que se repiten varias actividades; seguramente la intención del autor era dar la impresión de un gran número y variedad (todos los que viven del Estado, directa o indirectamente) que rebajara la importancia individual de cada profesión. La nutrida corporación aparece en orden procesional y, quizá por esto, resulta algo ridícula.

La enumeración queda corta si pensamos en la cantidad de profesiones o servicios, necesarios e imprescindibles para el funcionamiento de una república, que faltan en esta lista. Unicamente aparecen los que están situados en lo alto de la cucaña, y los que con ellos se relacionan. Por otra parte, son cargos abstractos [2].

En una capa más baja de la sociedad, en cuanto prestigio, pero económicamente importantes y, sobre todo, en etapa ascensional, aparecen una serie de profesiones enumeradas. Ahora más que cargos o profesiones abstractas lo que se enumera son actividades; en consecuencia hay una mayor precisión:

Tenderos ricos, abogados diestros,
Del foro y de la bolsa maravilla,
Pueden ser, y, si no, sean diputados
Graves, serios, rabiosos, moderados[3].

(C. I. Estr. 21, pág. 377.)

En este caso los elementos que componen la enumeración no son ya homogéneos. Hay dos sustantivos regentes, dos regidos y cuatro adjetivos.

La visión crítica, irónica, parece aquí más directa que en el caso anterior y se refiere a los adláteres o competidores del grupo anterior.

Vista la realidad final, el resultado, tenemos ahora los responsables y directores de la juventud, no del país. Quizá del contraste implícito, entre la realidad final y la teoría inicial, surja la presentación burlesca de estos cargos cargados de prestigio oficial:

¡Oh padres! ¡Oh tutores! ¡Oh maestros!
Los que educáis la juventud sencilla!

(C. I. Estr. 21, pág. 377.)

El orden es el que corresponde a la realidad de un posible camino del educando. No hay en este caso, como ocurría en los dos anteriores, una función irónica dependiente del orden.

En el primer ejemplo los puestos preminentes eran acaparados por las profesiones cuyo denominador común es ocuparse del dinero; entre ellas, y en primer lugar, aparece el sabio, perdido entre esta otra realidad (o será un sabio inútil); el diplomático aparece por las mismas razones que los anteriores y por su carga de prestigio, y quizá porque Espronceda pensaba en La Haya. En la cola de la enumeración aparecen las profesiones menos respetadas por nuestro autor, sobre todo en el último verso: al orador y al erudito (¿contrapuesto éste al sabio real?) es a quien se dirigen las críticas más

duras. Periodista es la actividad ridícula por excelencia, recordemos: «Que si no sabio, periodista fuera.»

En el segundo ejemplo el cargo de diputado aparece como mal menor, correspondiendo a periodista.

A las cualidades de los cargos y profesiones corresponde el juicio personal del autor:

> «....., *y estoy harto*
> *De tanta gravedad, lisura y tino.*»
>
> (C. VI, vs. 792/3, pág. 562.)

Por último, tenemos la actuación de los eruditos, oradores y periodistas:

> *Hay en el mundo gentes para todo*[4]*;*
> *Muchos que ni aún se ocupan de sí mismos,*
> *Otros, que las desgracias de un rey godo*
> *Leen en la historia y sufren parasismos:*
> *Quien por saber la cosa, y de qué modo*
> *Pasó, y contarla luego, a los abismos*
> *Es capaz de bajar, quien nunca sabe*
> *Si no es de aquello en que interés le cabe.*
> *Quien por saber lo que a ninguno importa*
> *Anda desempolvando manuscritos,*
> *Para luego dejar la gente absorta*
> *Con citas y con textos eruditos:*
> *Otro almacena provisión no corta*
> *De hechos recientes, cuentos infinitos*
> *Y mentiras apaña, y cuanto pasa*
> *Se entretiene en contar de casa en casa.*
>
> (C. IV. Estrs. 9 y 10, pág. 457.)

En este caso, como en los anteriores, no se juzgan directamente los componentes de la enumeración. El autor se limita a presentarlos destacando algunas notas características o en situación tal que el juicio del lector tiene que ser negativo. En última instancia es al lector a quien se deja el

juicio que debe basarse en la disposición de la realidad y no en una cualificación previa, procedimiento que sirve a la ironía.

El problema está en que el lector puede advertir que la realidad presentada por el autor es incompleta, falsa y subjetiva. Esto hace que la ironía y la burla en lugar de dirigirse a los componentes de enumeración lo haga hacia las limitaciones de Espronceda.

La enumeración, como he dicho al principio, es el resultado de un análisis. No hay reunión agrupadora, superior a la mera linealidad de la enumeración; prácticamente no aparece la disposición en sistema: no hay oposiciones; como simetrías no encontramos más que «Tenderos ricos, abogados diestros», las del primer ejemplo citado y « ¡Oh padres! ¡Oh maestros! ¡Oh tutores! ».

En otro aspecto, no parece haber preferencia por la enumeración asindética, polisindética o normal (que aparecen en proporción de 3, 2 y 2, respectivamente). Tampoco ninguna de ellas parece especializarse en ningún tipo determinado de enumeración.

Tres elementos son los que con mayor frecuencia se agrupan para formar las enumeraciones; éstas llegan al 50 % del total, mientras que cualquiera de las otras no pasa del 10 %.

Grupo segundo

El tema principal de las digresiones del grupo segundo es la creación literaria, su posibilidad y los problemas que plantea. Se trata, hasta allí donde Espronceda alcanza, de una argumentación teórica, conceptual. En este caso es lógico que encontremos temas literarios, antecedentes, estilos enumerados. El carácter conceptual hace que las enumeraciones estén más construidas que las del grupo anterior y sean, en general,

más extensas, como corresponde al desarrollo de una argumentación.

Creo que ahora la enumeración funciona como síntesis de la realidad en cuanto relaciona, o estructura entre sí elementos dispersos, heterogéneos en la realidad. Es la enumeración la que encuentra o crea los rasgos comunes y los articula.

Así tenemos una reunión de «temas literarios»:

La zozobra del alma enamorada,
La dulce vaguedad del sentimiento,
La esperanza de nubes coronada,
De la memoria el dolorido acento,
Los sueños de la mente arrebatada,
La fábrica del mundo y su portento,
Sin regla ni compás canta mi lira.

(C. I. Estr. 14, pág. 375.)

Componentes que pertenecen al plano de las ideas o de los sentimientos. En una capa más baja encontramos la realidad y el paso de ésta a aquélla:

Batallas, tempestades, amoríos
Por mar y tierra lances, descripciones
De campos y ciudades, desafíos,
Y el desastre y furor de las pasiones,
Goces, dichas, aciertos, desvaríos,
Con algunas morales reflexiones.

(C. I. Estr. 133, pág. 397.)

El último verso, en los dos casos citados, encontramos un elemento unificador.

A cada tema corresponde un estilo diferente:

En varias formas, con diverso estilo,
En diferentes géneros, calzando
Ora el coturno trágico de Esquilo,

Ora la trompa épica sonando,
Ora cantando plácido y tranquilo
Ora en trivial lenguaje, ora burlando.

(C. I. Estr. 134, pág. 397.)

Como he ido señalando, los tres ejemplos citados se corresponden entre sí y forman un conjunto completo.

En cada uno de los tres ejemplos podemos observar la construcción simétrica, más o menos compleja según cada caso. Esta doble ordenación de los temas supone, en cierto modo, una síntesis o construcción equilibrada en la que ningún elemento sale de la red. Los desarrollos, individuales o colectivos, se cierran sobre sí mismo y dentro del sistema encuentran su justificación.

Predomina el estatismo incluso cuando se trata de nombres de acción, ya que no están presentados como desarrollos dramáticos, sino como unidades completas o *sustancias.* Se trata, pues, de planteamientos ideales absolutos; esto en el sentido de que no se establecen relaciones, dentro de cada ejemplo, entre los miembros que lo componen, de forma tal que el cambio o alteración de uno de ellos suponga cambio o alteración en otro u otros. Individualmente la relación es de «composición» respecto a una unidad superior —la simetría— formada por la suma de los componentes. En esta situación el cambio o alteración de un elemento repercute en la *forma* de la unidad supraindividual, pero no en los otros elementos de su mismo plano.

En la relación entre los tres ejemplos sí se da la correspondencia, literaria, entre los dos primeros como temas y el último como forma externa.

Por otra parte, como contenido y relación significativa, los miembros de las enumeraciones son asépticos e inalterables. La razón de este hecho es que, como hemos visto, se trata de una estructura literaria cerrada; no aparece en el planteamiento la relación dialéctica entre realidad «real», por un lado, y creación literaria, por el otro, ni tampoco entre ésta y su historia.

Este planteamiento absoluto cambia radicalmente en cuanto hace acto de presencia la relación dialéctica *realidad-invención,* y, en consecuencia, se pasa del plano ideal al de la realización concreta. Es ahora cuando se dan una serie de contradicciones internas provocadas por el desequilibrio de los diferentes planos en que debe moverse el creador literario.

El problema de base viene explícitamente enunciado:

Fiel traslado ha de ser, cierto trasunto
De la vida del hombre y la quimera
Tras de que va la humanidad entera.

(C. I. Estr. 132, pág. 397.)

Esta enumeración de dos+dos conserva, por su forma, un cierto equilibrio, aunque mucho menor que el de los casos anteriores.

El último verso citado sale del sistema planteado por los otros dos y remite a una realidad dinámica actuante. El planteamiento inicial no ofrece una situación acabada, perfecta, sino un propósito y una obligación respecto al futuro y respecto a la realidad. Realidad subjetivada, por supuesto.

La pérdida del equilibrio, provocada por la inserción del tema en el tiempo —aparición de un elemento temporal de futuro— abre un proceso irreversible en el razonamiento literario de Espronceda y alcanza también, como veremos, la realidad no literaria. Es un proceso evolutivo de acomodación a unos supuestos previos, lo que obliga a la transformación y lucha entre tradición, en su más amplio sentido, e innovación.

La presentación enumerativa sirve para identificar o relacionar los diferentes planos, unidos por el pensamiento:

Palabras nuevas pronunciar mi labio,
Renovado sentir mi pensamiento
Ansío, y girando en dulce desvarío,
Ver nuevo siempre el mundo en torno mío.»

(C. I. Estr. 128, pág. 396.)

El futuro, concebido como realidad diferente de la presente, el cambio que esto supone y, sobre todo, la comparación, es el centro del problema que voy a analizar.

En primer lugar, tenemos el propósito y el deseo de encontrar palabras nuevas, una sensibilidad renovada, que debe corresponder a una realidad nueva también. Este deseo supone una huida de la realidad presente que no es comprendida ni aceptada. No sólo esto, además afirma Espronceda la voluntad decidida de evitar tanto el análisis como la realidad objetiva, sea cual sea ésta o el objeto de análisis, y, en consecuencia, el deseo de moverse en un plano superior místico: el desvarío.

Es muy interesante el deseo de ser el centro del mundo. Parece que nuestro autor empieza a sentir el peso masificador de la sociedad en que vive; tanto como el de la tradición, incluso la inmediata, que lleva a la espalda.

Creo que este sentimiento es nuevo, por lo menos yo no conozco otros precedentes de oposición a «los anteriores» como impedimento para una creación literaria personal. La originalidad sentida como imperativo puede corresponder también al deseo de escapar de la historia, del mundo civil que se impone ahora al creador.

Por otra parte, el hecho de considerar estas dificultades es un síntoma de que el autor no se ha percatado del sentido de los cambios cuantitativos y cualitativos que se están operando en la sociedad del siglo XIX. O, por lo menos, que no desea reflejarlo efectivamente, pues no encuentra en la nueva realidad un sentido ni reglas o clasificaciones que le permitan realizar una interpretación coherente en la que pueda encontrar un lugar, a la que pueda adaptarse.

El hecho de que, en la agrupación sintetizadora que es la enumeración, aparezca la dificultad de la invención literaria referida a modelos clásicos [5] es un indicio de la dificultad de reflejar la nueva realidad por los procedimientos tradicionales: el lenguaje original, tanto de los clásicos como de un contemporáneo como lo es Byron, ha sido inmediatamente con-

vertido en rito y, en consecuencia, es inviable para comunicar la variedad y novedad de la nueva situación a la que no debe corresponder un instrumento fabricado adoptado por esa misma sociedad que se niega, sino otro nuevo y libre.

La tragedia inherente a un autor que intenta rechazar las formas correspondientes a una función, que ya no tiene validez en su tiempo, así como la incapacidad, personal, para crear un lenguaje nuevo y adecuado a las nuevas relaciones, a la nueva clase, que definen la época histórica en que vive —el nacimiento de la economía capitalista, el triunfo de la burguesía [6]—, lleva a plantearse la posibilidad misma de la creación literaria, la problematicidad de concluir la obra. En definitiva, encontrar un sentido para ella [7].

Por último, la inclusión del aspecto económico como relación con el público en la misma realidad que lo anterior, aunque ahora adopte forma irónica, es el problema real precisamente aquel que mediante el desprecio, el ataque o la ironía, como ocurre aquí, se pretende negar.

Es el caso de:

¿Y no habré yo de repetirme a veces,
Decir también lo que otros ya dijeron,
A mí a quien quedan ya sólo las heces
Del rico manantial en que bebieron?
¿Qué habré yo de decir que ya con creces
No hayan dicho tal vez los que murieron antes?
¿Y aun asimismo acertaré a decirlo?
¿Saldré de tanto enredo en que me he puesto?
Y aunque en mi empeño logre concluirlo
¿A ti no te será nunca molesto,
¡Oh caro comprador! que con zozobra
Imploro en mi favor comprar mi obra?

(C. I. Estrs. 130/1, págs. 396/7.)

La enumeración sintetiza, reúne, en un mismo planteamiento todos estos aspectos de la realidad que, efectivamente, están relacionados.

La actuación de los individuos en el mundo aparece también enumerada como partes independientes, sumas, que se unificarán en una unidad superior: el absurdo. El hecho de enumerar las acciones sin relacionarlas ni referirlas a un fin —y no a un juicio, como hace el autor—, transforma la variedad en algo anecdótico y sin sentido. Lo esencial es el rasgo común, que consiste en la fugacidad como denominador común de unas acciones temporales. Esto es, en definitiva, un contrasentido.

Este fin añadido por la subjetividad del autor es autónomo y sale de la enumeración:

Que se animan y nacen, hablan, crecen
Se agitan con anhelo delirante,
Para siempre después desaparecen,

(C. IV. Estr. 14, pág. 458.)

El verbo del verso central reúne los cuatro anteriores, reduciendo sus sentidos reales a mera apariencia sin contenido, empobreciendo sus significados y ayudando de esta manera a conseguir la reducción al absurdo comenzada por la misma enumeración y rematada por la última palabra del tercer verso.

Queda, esto sí es valioso, la energía de las acciones que contrasta dramáticamente con la falta de sentido y su fin inevitable.

De cualquier forma se produce una fuerte contradicción entre esta manera de concebir la realidad y la presión ejercida en Espronceda por «los que vinieron antes» y, además, con su anhelo de ser fiel traslado de la realidad. Quizá sea el deseo de alcanzar lo inalcanzable donde resida la fuerza dramática.

Otras enumeraciones plantean menos problemas. Son manifestaciones o aspectos de la realidad humana que acabamos de ver:

[ocultar la] *Forma, bajo un sombrero de castor,*
Con guantes, fraque y botas por pudor.

(C. III, vs. 564/5, pág. 434.)

Y mucho más si el hombre no es marido,
Ni cuñado siquiera, suegro o yerno,

(C. III, vs. 570/1, pág. 434.)

Como actuaciones tenemos: «Que come, bebe, duerme, calza y viste» (C. IV. Estr. 15, pág. 459). No es extraño tampoco que Espronceda enumere una serie de juicios negativos: «Uniforme, monótono y cansado» (C. I. Estr. 129, página 396).

Cuantitativamente no parece haber preferencia notable por un tipo determinado de agrupación: predominan, como es habitual, las enumeraciones trimembres, pero con muy poca diferencia sobre las de cinco elementos (en proporción de cinco a tres); algo menos numerosas que las últimas son las compuestas por cuatro y seis elementos. Sólo encuentro un caso que agrupe más de seis componentes.

Morfológicamente tenemos una superioridad no muy acusada a favor de la enumeración de sustantivos; en algo menos de un tercio de los anteriores aparece el grupo Sustantivo + Adjetivo, en este orden precisamente. Poco menos frecuentes son las enumeraciones verbales entre las que predominan las de verbos aislados en forma personal, casi siempre presentes de indicativo; en un número que alcanza la mitad de las anteriores aparecen las oraciones, y a poca distancia los gerundios. En último lugar están los infinitivos.

Sin competencia posible, las enumeraciones asindéticas son las más frecuentes; en muy pocas ocasiones se da la enumeración normal y es prácticamente inexistente el polisíndeton. La proporción, respectivamente, es de 7/5/1.

Grupo tercero

Parece que en este grupo predomina la enumeración de sinónimos o, para ser exactos, de aspectos de la realidad cuya función es equivalente. Es, en principio, un recurso expresivo

dirigido hacia la obtención de una multiplicidad correspondiente a una sola realidad. Este esfuerzo analítico tiene como última finalidad el convencer al lector de las ideas del autor: se presentan una serie de aspectos de la realidad en que se cumplen unas condiciones comunes, como si fuera una enumeración de argumentos y no el mismo considerado en sus aspectos.

Hay una construcción más fuerte que en los grupos anteriores. Las enumeraciones son ahora menos extensas y, tanto cuantitativa como morfológicamente, son más homogéneas en este grupo. Los elementos que se agrupan suelen ser simples y primarios.

En todos los aspectos hay una clara búsqueda de expresividad y un intento de crear, además, realidades de valor absoluto. Construcciones rotundas. Esto último resulta especialmente claro si tenemos en cuenta que más del 65 por 100 de las enumeraciones acaban en pausa fuerte ya que además de la pausa final de verso hay punto y en casi un 40 por 100 acaban estrofa. Contribuye también al efecto que vengo señalando la machacona insistencia de Espronceda en las mismas fórmulas y disposiciones, pero, sobre todo, la polarización de enumeraciones en lugares próximos: en el espacio de cuarenta versos se dan seis enumeraciones que totalizan veinte versos; la polarización es más densa cuanto más se acerca el fin de la digresión.

No encuentro más que un caso en que la enumeración se extienda a lo largo de más de tres versos:

¿Pensáis tal vez que los robustos quicios
Del mundo saltarán si aprisa anda,
Porque son torpes vuestros pasos viles?
¿Qué vasto plan, qué noble pensamiento
Vuestra mente raquítica ha engendrado?
¿Qué altivo y generoso sentimiento
En ese corazón respuesta ha hallado?
¿Cuál de esperanza vigoroso acento
Vuestra podrida boca ha pronunciado?

¿Qué noble porvenir promete al mundo
Vuestro sistema de gobierno inmundo?

(C. III, vs. 778/89, págs. 441/2.)

En esta serie de interrogaciones sólo la primera ocupa tres versos, las cinco restantes dos cada una. En éstas se repite el mismo esquema sintáctico con ligeras variantes en el último caso; es evidente la repetición del pronombre interrogativo siempre, salvo en el penúltimo caso, en la misma forma: la variación que representa *cuál* no es más que una excepción que revaloriza la vuelta final al rotundo *Qué*.

Toda la serie de aspectos que acabamos de analizar se unen al hecho principal que es la entonación ascendente de las interrogaciones y con que éstas sean, con las formas de mandato, aquellas en que predomina la función apelativa.

Fuera de este caso son raras las enumeraciones extensas así como las que agrupan acciones, oraciones o verbos. Lo más frecuente es la agrupación de sustantivos: «Adiós amores, juventud, placeres» (C. III, v. 57, pág. 417), donde los tres miembros son aspectos de una misma situación vital y, cualquiera de ellos por separado, representa o incluye a los otros dos. Lo mismo ocurre con estos cinco sustantivos: «Mas es fuerza mirarlo así de lleno [el mundo],/El cielo, el campo, el mar, la gente, el río,/Sin entrarse jamás en pormenores» (C. III, vs. 308/10, pág. 426); es una construcción nominal en aposición que ilustra lo que llena el mundo.

El tipo de enumeración rotunda lo encontramos en: «Vamos andando, pues, y haciendo ruido, / Llevando por el mundo el esqueleto / De carne y nervios y de piel vestido.» (C. III, vs. 329/31, pág. 426), caso típico compuesto de tres sustantivos y que acaba en pausa fuerte.

También se encuentra algún caso en el que se agrupan sustantivos acompañados de una determinación sustantiva o adjetiva: [Anarquía] «Que a ser llegaste el pan de cada día, / Cartilla eterna, universal registro / Que aprende al gobernar todo ministro.» (C. III, vs. 763/5, pág. 441). Como siempre hasta hoy, la anarquía es la panacea de cualquier gobierno y

como solución para evitar cualquier cambio funciona en las tres definiciones que nos proporciona el autor.

Tan rara como la anterior es la enumeración de adjetivos; el único caso que encuentro es: «¡Oh imbécil, necia y arraigada en vicios / Turba de viejas que ha mandado y manda!» (C. III, vs. 774/5, pág. 441).

La enumeración verbal que corresponde, en acciones ahora, a la que acabamos de ver en cuanto cualidades es también igual de categórica: «..., que vuestro tacto estraga / Cuanto toca y corrompe y lo amancilla»; (C. III, vs. 794/5, pág. 442).

Hasta ahora la situación del hombre en el mundo, la forma en que las autoridades se sirven de la anarquía, las cualidades de dichas autoridades y sus actuaciones se correspondían como series correlativas de tres miembros. Ahora los resultados son un poco más amplios: «Sólo nos podéis dar, canalla odiosa, / Miseria y hambre y mezquindad y prosa.» (C. III, vs. 796/7, pág. 442), con esto acaba la estrofa.

Esta ligera variación que supone la reunión de cuatro elementos funciona, a mi parecer, de la misma forma que el cambio de pronombre relativo que hemos visto en el primer ejemplo de este grupo: la vuelta al modelo inicial ya conocido aumenta la fuerza expresiva en cuanto supone de nuevo el apoyo en formas estables. Es lo que ocurre con la conclusión totalizadora final que resume la experiencia del propio Espronceda: «Basta, que el corazón airado salta / La lengua calla y la paciencia falta.» (C. III, vs. 804/5, pág. 442). Con esto acaba la estrofa y esta digresión.

La agrupación más frecuente y la única apreciable es la de tres elementos. La proporción con la siguiente es de seis a uno.

La frecuencia del sustantivo, sin determinación sobre todo, es que la que viene en segundo lugar: la oración; se da la proporción de cinco a dos y de diez a cinco en el total de las unidades enumeradas. El resto es inapreciable.

Predominan las enumeraciones «expresivas» respecto a la

normal en relación de siete a dos. Dentro de aquellas es un poco más frecuente la disposición asindética que la contraria.

[1] Es una visión de la sociedad, no como tal, sino como suma de individualidades independientes.

[2] Es lo mismo que pasa en los *Cuadros dramáticos,* en los que no aparece más que la clase marginal de hampones y la de Alcira, pero no aparece la clase media y tampoco, al igual que ahora, la menestralía, clase a la que Espronceda ignora. Sólo aparece en los últimos versos de *El estudiante de Salamanca*: «Y a su silencio y calma sucedían/El bullicio y rumor de los talleres.»

[3] Es interesante encontrar la mención de unas actividades que aparece, en España, precisamente por los años en que escribe Espronceda: los bolsistas y los diputados. Pueden ser los representantes de una época.

[4] En este caso el plural parece despectivo, como ocurre en ocasiones con el plural de *pelos* o con *narices.* En cualquier caso es más expresivo. Ver Salvador Fernández Ramírez: *Gramática,* párrafo 96, página 178, y párrafo 99, pág. 183.

Byron no es clásico en un sentido estricto, pero desde el primer momento tuvo las características de aquéllos. Es inmediatamente conocido, admirado y la burguesía se apropia rápidamente de sus obras. No hay más que recordar que del *Corsario,* aparecido en 1814, vendió 10.000 ejemplares el mismo día de su aparición (dato de R. Escarpit, *La revolución del libro,* pág. 24, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1968).

[6] Y lo que es más importante, y Espronceda no parece advertir, la aparición del proletariado industrial y su toma de conciencia de clase. Además de todas las derivadas que tiene esta realidad en todos los órdenes.

[7] El hecho de que Espronceda no acabara esta obra puede ser un fracaso desde el punto de vista personal. Pero además es un reflejo de la situación en que se encuentra colocado el escritor de esta época; la inutilidad de su esfuerzo. Y, efectivamente, no bien acabada la obra de Espronceda estaba ya fabricada, esto es, aceptada e integrada por la sociedad burguesa incluida la baja burguesía, a la que tanto ataca nuestro autor y las personas de orden y gobierno, contra las que en muchos momentos dirige en exclusividad y con gran violencia la obra. Espronceda nunca fue un escritor de «índice» ni antisocial; por el contrario, ha sido aceptado desde el primer momento y, lo que es peor, comprendido en todos los niveles. Prueba de ello es la edi-

ción de *Poesías completas* en 1840 en París y Madrid, su colaboración en periódicos, etc. Y en la clase más baja, ya en 1886, aparece la quinta edición valenciana, en cuaderno, del apócrifo *El arrepentimiento* y *La desesperación*.

Todo esto prueba, en definitiva, la falsedad de la rebeldía de Espronceda.

SIMETRIAS

Los análisis y recuentos efectuados sobre EL PELAYO así como sobre EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA daban como resultado una gran frecuencia en la aparición de este recurso, tanto en cuantificaciones absolutas como relativas.

Por otra parte en dichas obras, la disposición simétrica, se encontraba en las descripciones de asunto o realidades estáticas tanto como en las dinámicas. La disposición se hacía menos frecuente sólo en los diálogos y en el estilo que podríamos llamar trivial [1].

Efectuado el recuento en las digresiones de *El Diablo Mundo* encontramos los siguientes resultados:

	Absolutos %	*Relativos* %
D-I	6,6	3
D-II	17	12
D-III	20	13

Los porcentajes han sido obtenidos como en los casos anteriores.

Resulta evidente el aumento de la ordenación simétri-

ca en los casos segundo y tercero respecto al primero. La comparación entre los dos últimos nos lleva a considerar irrelevante el porcentaje relativo y muy poco significativo el absoluto si bien, como veremos hay otros datos que reflejan mayor diferencia entre ambos grupos.

I. Grupo primero

Unicamente aparecen simetrías que se desarrollan en un verso.

La disposición acumulativa, tipo AB/AB, aparece en los casos siguientes: «Mas vuelta a la visión y vuelta al cuento». (C. L. Estr. 18, pág. 376), caso de simetría acumulativa en la que la repetición de una palabra, apoyada por la disposición de los elementos, contribuye a realizar la identificación de visión y cuento.

Aparentemente se produce cierto desprecio respecto al tema, al «cuento»; digo que aparente porque en la poética de Espronceda el alejamiento de la realidad, que es la visión, basta para prestigiar una creación. Máxime si la visión ha sido, después, tomada como motivo para atacar al crítico, neoclásico supongo.

Esta interpretación parece más clara si la comparamos con: «De hechos recientes, cuentos infinitos» (C. IV. Estr. 10, página 457) donde efectivamente se da un desprecio real marcado por el plural de *cuentos* y por el adjetivo que le acompaña [2]; pero sobre todo porque se trata de los cuentos de otros y su tema las noticias reales y próximas.

La misma relación entre utilitarismo o realidad objetiva y «valor» se da en: [Más me valiera haber seguido una carrera] «De más provecho y de menor estruendo». (C. I. Estr. 20, página 377) [3], donde vemos que para nuestro autor hay unos valores ocultos opuestos al «precio» o valores comunmente reconocidos y aceptados.

Puramente retórica, aunque definitoria de un estado de

ánimo valioso, es: «Al bronco son de mi cansada lira». (C. IV. Estr. 12, pág. 458) cuya relación es lineal, de causa efecto.

La simetría refleja, tipo AB/BA, se da en los casos: [Ciencia]. «Vergüenza ten y permanece muda». (C. I. Estr. 24, página 378) donde volvemos a enfrentarnos a la inutilidad de un valor normalmente aceptado y al silencio que debería corresponder a la inutilidad. También en «Con versos regalar sin decir nada». (C. IV. Estr. 6, pág. 456) el regalo, lo agradable, se identifica con el silencio; parece que para Espronceda el sentido profundo no nace de lo útil o agradable, sino del sufrimiento; por esto es por lo que han de interpretarse como valiosos los adjetivos *bronco* y *cansado.*

Lo agradable unido a lo venenoso, esto es a lo utilitario lo encontramos en: (La serpiente, reptil poco profundo, poco *espiritual*)». «De fe traidora y de melosa lengua», claro que toda la tirada es irónica, burlesca, pero es el caso que la misma figura, aunque no muy original, la encontramos en *El Pelayo*: «Opas, el labio de dulzura lleno / Abrió, exhalando su infernal veneno.» (Fragmento tercero, estrofa XLI) y en este caso también el buen sentido viene disfrazado en forma de utilitarismo y conveniencia razonable.

En los dos ejemplos citados en último lugar aparece la contraposición semántica y es en los dos únicos en que se da.

Por último tenemos las simetrías trimembres, del tipo de: «Ni lo afirmo, ¡oh lector! Ni lo desmiento». (C. IV. Estr. 21, página 460) la oposición afirmar / desmentir es real fuera de la realización concreta del texto; la negación de las dos posibilidades, a pesar de la trivialidad con que está expresada, crea la duda y deja el tema en una zona intermedia equiparable a *visión.*

Lineal es el desarrollo de « ¡Oh padres! ¡Oh tutores! ¡Oh maestros! »(C. I. Estr. 21, pág. 377). Y una simetría imperfecta de sabor gongorino en cuanto disposición: «Que, si no sabio, periodista fuera». (C. I. Estr. 20, pág. 377).

El eje de simetría más frecuente es la conjunción. Y que aparece en siete casos; a continuación viene la pausa marcada con tres casos.

Como señalé antes, sólo hay dos casos de contraposición semántica. Dos casos también son los que es la simetría la que crea la oposición de significados que son sólo distintos.

II. Grupo segundo

§ 1. *Simetrías en un verso*

Simetría acumulativa es el caso de «En varias formas, con diverso estilo», (C. I. Estr. 134, pág. 397) con correspondencia objetiva mientras es subjetiva en el caso: ««Y allá van versos donde va mi gusto». (C. I. Estr. 134, pág. 397) se da aquí la poética del desorden y del capricho como norma. Norma que no es seguida.

Como simetría refleja, cuyo contenido es semejante al de las acumulativas, aunque ahora es pura reiteración: «Con lances raros y revuelto asunto». (C. I. Estr. 132, pág. 397).

En el extremo opuesto, en cuanto a sentido, encontramos la simetría trimembre: «Uniforme, monótono y cansado». (C. I. Estr. 129, pág. 396).

§ 2. *Simetrías en dos versos*

Son más frecuentes que las anteriores. Tenemos la progresión: «¡Oh cuán dañosas son las bellas artes / Y aún más dañosa la afición a ellas!». (C. III, vs. 614/5, pág. 436). Más interesante es: «Ignorando de donde procedieron / Y a donde luego para siempre fueron». (C. IV. Estr. 14, página 458), la simetría identifica, o aproxima el tiempo anterior (procedieron) y el posterior (fueron), el hecho de que la

simetría sea bimembre reduce a la nada el tiempo presente inexistente comparado con los términos que llenan el desarrollo temporal, contenido, y el desarrollo formal; el eje de simetría es la suma o continuación inmediata representada por la conjunción Y.

En otro plano, más próximo ahora, tenemos las simetrías cuyos miembros expresan realidades extremas: «Que tiene para estar alegre o triste / Risa en los labios y en los ojos llanto». (C. IV. Estr. 15, pág. 459). Simetría reiterativa y unificadora es: «En Oriente de rayos coronado /.../.../ Coronado de espigas el estío». (C. I. Estr. 129, pág. 396), parecida al primer ejemplo de dos versos citado. Y: «¿Y no habré yo de repetirme.../.../.../.../ ¿Qué habré yo de decir...» (C. I. Estr. 130, pág. 396), en la que vuelve a aparecer el tema de la montonía, resultado de la repetición.

§ 3. *Simetrías más amplias que agrupan series o procesos:*

«Sale una idea y el licor escancia
Que brota el labio y que la pluma vierte,
Y en palabras y frases se convierte.»

(C. I. Estr. 127, pág. 396.)

La zozobra del alma enamorada,
La dulce vaguedad del sentimiento,
La esperanza, de nubes rodeada,
De la memoria el dolorido acento,
Los sueños de la mente arrebatada,
La fábrica del mundo y su portento,»

(C. I, Estr. 14, pág. 375.)

«Y a par que en él aplica el analítico,
Al ajeno varón le echa el sintético,
Y al más fuerte marido encuentra estítico,
Y al más débil galán encuentra atlético:
Juzga al primero un corazón raquítico,

Halla en el otro un corazón poético,
La palabra de aquel ruda y narcótica
Y la del otro tímida y erótica.»

(C. III, vs. 621/9, pág. 436.)

En el Grupo Segundo sólo se dan dos casos de contraposición semántica y uno de oposición de distintos frente a más de ocho casos de acumulación.

III. Grupo tercero

§ 1. *Simetrías en un verso*

Como simetrías acumulativas tenemos: «La lengua calla y la paciencia falta». (C. III, v. 805, pág. 442), la indignación y la impotencia, obligan al silencio de la misma manera se pedía a la ciencia que permaneciera muda.

Muy diferentes son: «Mi dolor tributaba a mis cabellos». (C. III, v. 25, pág. 416); «Funesta edad de amargos desengaños». (C. III. v. 30, pág. 417), donde lo que interesa no es el problema civil sino el paso del tiempo del cual dependen, gramaticalmente también, unos conceptos negativos: *dolor, desengaños.*

§ 2. En las *simetrías reflejas* podemos ver la misma identificación tiempo-negatividad en: «Pasa la juventud, la vejez viene». (C. III, v. 11, pág. 416). «Y un triste adiós mi corazón sentido». (C. III, v. 20, pág. 416), donde la poralización temporal que cubre el proceso, hace que el equilibrio de la madurez, el término medio, quede reducido al eje en el que se enfrentan los términos antagónicos y excluyentes. No es de extrañar este extremismo en nuestro autor, pues ya nos ha dicho que «Elegir la virtud en un buen medio / Es un continuo tedio; ».

Muy interesante es: «Vamos andando, pues, y haciendo ruido,». (C. III, v. 329, pág. 426), que quizá reproduzca el «Sound and fury» de Shakespeare. De cualquier forma es un grupo especialmente expresivo: el camino que recorre el hombre en la tierra ha sido vaciado, se ha reducido su contenido al crear polarizaciones extremas que excluyen el posible centro. Es en esta situación cuando encontramos la identidad vida=ruido sintetizadora de la falta de sentido de la vida y al mismo tiempo señala el esfuerzo inútil, el aturdimiento que se fabrica el hombre como posible remedio, en el que cree, a su condición efímera. El ruido lo hemos encontrado opuesto a provecho a utilidad: «de más provecho y de menor estruendo» y en «con versos regalar sin decir nada»; en consecuencia el concepto vida-ruido no tiene ningún valor utilitario ni de consuelo temporal: sólo queda la amargura, inútil también pues no conduce a nada. Recordemos ahora el «ronco son de mi cansada lira». En esta simetría se plantea el centro del drama romántico ya que si, por un lado, remite al vacío y a la inutilidad, la *forma, la simetría,* indica la belleza y el equilibrio de esa contradicción estéril de la que el poeta es perfectamente consciente.

Otras simetrías menos significativas: «¡Oh cuadro horrible! ¡Pavoroso cuadro!». (C. III, v. 758, pág. 441); «Cartilla eterna, universal registro». (C. v. 764, pág. 441); «Ruinas soñar os hace y precipicios». (C. III, v. 776, pág. 441).

§ 3. *Simetrías en dos versos*

Volvemos a encontrar la rebeldía inútil «Y nunca os rebeléis contra el destino /.../.../ Mas yo no me resigno a hallarme viejo». (C. III, vs. 35 y 37, pág. 417). También el tiempo en: «¡Oh! bendita mil veces la experiencia / Y benditos también los desengaños!». (C. IV, Estr. 142, página 489).

§ 4. *Simetrías más amplias* son:

«Y con voces hacer mezquina guerra
Y levantar las impotentes manos
Es ridículo asaz y harto indiscreto».

(C. III, vs. 326/8, pág. 426.)

Es un desarrollo menos intenso, del verso: «vamos andando...». Ahora Espronceda reconoce la inutilidad del esfuerzo explícitamente, pero, sin embargo, no se resigna a hallarse viejo. Continúa la pérdida valiosa y la ganancia inútil en:

«Piérdese en ilusión, gánase en ciencia,
Gastas la juventud, maduras años.
Tanta profundidad, tanta sentencia,
Tantos remedios contra tantos daños».

(C. IV, Estr. 142, pág. 489.)

Remedios que, por supuesto, no lo son, no sirven para nada. Queda únicamente el daño expresado en «mi dolor tributaba a mis cabellos» y en el «triste adiós» del «corazón sentido» que aparece en la «funesta edad de amargos desengaños».

En el corto período que es la vida tampoco hay remedio para muchos daños:

«¿Qué vasto plan, qué noble pensamiento
Vuestra mente raquítica ha engendrado?
¿Qué altivo y generoso sentimiento.
En ese corazón respuesta ha hallado?
¿Cuál de esperanza vigoroso acento
Vuestra podrida boca ha pronunciado?
¿Qué noble porvenir promete al mundo
Vuestro sistema de gobierno inmundo?

(C. III, vs. 782/9, pág. 441/2.)

Tirada que habría que comparar con las simetrías irónicas del párrafo segundo.

Creo conveniente insistir una vez más en que todos estos sentimientos de protesta y de angustia aparecen ordenados en forma retórica: la simetría sirve para embellecer el sufrimiento romántico y es, a la vez, síntoma inequívoco de lo mucho que de *literatura* hay en dicho sufrimiento. Creo que tiene toda la razón Alfonso Reyes cuando escribe: «En el fondo, estos poetas —aun cuando a veces se suicidan— no se sienten tan desgraciados como lo pretenden. Encuentran que el alma se complace entre las tormentas. Ese engaño a sabiendas, esa voluntaria ilusión que Jules de Gaultier define con el nombre de «bovarismo», ilumina siempre su vida: se ven a sí mismos agigantados; se admiran de lo hondo que sufren o de lo plenamente que gozan; creen que el sólo hecho de vivir es, en ellos, una portentosa heroicidad: («Sobre Espronceda», en *Revista de Occidente,* tomo I, Madrid, 1923).

En este grupo la oposición semántica de contrarios y de distintos representa el 50 % de la acumulativa.

Comparando los tres Grupos tenemos que en el Primero predominan las oposiciones de sustantivos respecto a las verbales, en proporción de 2 a 1; consecuentemente el tema del tiempo no aparece. En el segundo predominan ligeramente las simetrías cuyos miembros contienen un verbo, la relación es ahora de cinco a siete; el problema temporal aparece en tres casos. Por último el Grupo Tercero presenta un fuerte predominio de la simetría verbal respecto a la nominal, la proporción es de uno a dos, exactamente la inversa que en el G. Primero. Ahora las simetrías cuyo tema es el tiempo llegan a ocho.

[1] Me refiero sobre todo a las escenas dialogadas de *El estudiante de Salamanca,* en las que voluntariamente se refleja el habla conversacional de los tahures.

[2] En todos estos ejemplos debe tenerse en cuenta el contexto, aunque no lo reproduzca ni me refiera a él.

[3] «Estruendo» es una falsa modestia, pero, aun así, contiene un sentido profundo.

OPOSICIONES

Llamo oposición únicamente a los casos en que dos o más conceptos se enfrentan formalmente. Por enfrentamiento entiendo una situación en la que un concepto es presentado como radicalmente distinto de otro, o cuando la presencia de uno excluye la del otro.

Así pues, lo que define a las oposiciones como tales es el enfrentamiento explícito de unos conceptos expresados mediante dos o más términos concretos. Este plantaeamiento excluye de la oposición el enfrentamiento de desarrollos conceptuales siempre que no contengan dos, o más, términos, equivalentes, en oposición; en esta situación son los términos equivalentes y no el desarrollo los que serán estudiados aquí.

No me interesan en este momento las argumentaciones o exposiciones como conjuntos sino la expresión en unidades tales que, aisladas del conjunto en el que se encuentran, puedan ser opuestas. Naturalmente que el conjunto puede, y, en efecto, lo hace, actualizar la oposición.

El criterio de clasificación lo he realizado atendiendo al contenido significativo y, al mismo tiempo, a su expresión formal.

Los porcentajes en que las oposiciones aparecen son:

	Absoluto %	*Relativo* %
D-I	13	7
D-II	5	3,5
D-III	2,7	1,5

En los porcentajes del Grupo Primero habría que introducir un coeficiente de reducción ya que algunas de las oposiciones aparecen en el contexto que he llamado *falla*. Teniendo esto en cuenta los porcentajes serían: 10 % en el absoluto y 5 % en el relativo.

La diferencia más acusada se da entre los dos primeros grupos y el tercero. La que se da entre los dos primeros es, practicamente, irrelevante y deja de serlo totalmente si aplicamos el coeficiente reductor al primer grupo.

De cualquier forma, las interpretaciones basadas en estos porcentajes pueden conducir a error si no se advierte y se tiene en cuenta la relación que existe entre las oposiciones y la Simetría. En estas últimas se da también el enfrentamiento formal al que, en algunos casos, se añade la oposición conceptual, semántica. Cuando esto ocurre, considerando el valor de la rígida ordenación simétrica, he preferido no incluirlas en este capítulo.

Como indicación repito los porcentajes de la Simetría: Grupo Primero: 6,5 % y 3 %; G. Segundo: 17 % y 12 %; G. Tercero: 20 % y 13 %; en este grupo las simetrías con oposición semántica representan el 50 % del número de las acumulativas; en los otros dos grupos practicamente no aparecen.

I. Grupo primero

Lo más frecuente es que Espronceda sea quien cree la oposición, en ocasiones a partir de términos cuyos sentidos son considerados generalmente próximos o dependientes entre

sí. Por ejemplo, en el caso que doy a continuación, tras enumerar una serie de cargos políticos, actividades financieras, etcétera, afirma: «Que honran el siglo: ¡espléndidos varones, / *Dicha* no, pero *honor* de las naciones! ». (C. I, Estr. 19, página 377). Es una construcción de tipo gongorino en la que aparecen juntos lo que es y lo que no es [1]; en este caso concreto el hecho de presentar como excluyentes dos cualidades que los espléndidos varones, en general, tratan de presentar indisolublemente unidas, sirve para descubrir el juego y para dejar el término aceptado reducido a apariencia ya que éste depende, o debería depender, del rechazado.

Muy próximo al anterior: «Juro que escribo para darte gusto [oh crítico] / A *ti* sólo, y al *mundo* enojo,». (C. I, Estr. 12, pág. 375). Con esta ironía empiezan las diatribas contra los críticos y teóricos de todas clases según la creencia, tan romántica, de que la teoría es algo opuesto a la vida y a la realidad de las cosas. Pero como la teoría tiene su base efectiva en la realidad —¿dónde si no?— el romántico se ve obligado a inventar o a descubrir, según los casos, otra realidad más profunda y determinante no advertida por los teóricos.

Siguiendo el camino emprendido, Espronceda vuelve a la carga en otros términos: « ¡Mis *estudios* dejé a los quince años, / Y me entregué del *mundo* a los engaños! ». (C. I, Estr. 20, página 377). No parece que se pueda dudar de la exactitud del dato que nos proporciona el autor sobre su vida. Lo que no parece necesario es que una actividad excluya a la otra ni, por supuesto, parece justificada la satisfacción con que Espronceda nos comunica su elección. Con el mismo tono de superioridad continúa: «Sigan senda mejor [que el *mundo*] los hijos vuestros / Donde la antorcha de las *ciencias* brilla; ». (C. I, Estr. 21, pág. 377) de donde parece deducirse que el individuo que sigue el camino de la ciencia queda por ello libre de las asechanzas y desengaños del mundo. Es la ingenuidad de fondo que corresponde a la personalidad de nuestro autor.

Con el garbo que le caracteriza, en ocasiones, vuelve Espronceda sobre el mismo tema:

Y mucho más sin duda me valiera,
Que no andar, por el mundo, *componiendo,*
De niño, haber seguido una carrera
De más provecho *y de menor* estruendo;
Que, si no sabio, periodista *fuera,*

(C. I, Estr. 20, pág. 377.)

Las dos primeras oposiciones son artificiales, subjetivas; la tercera no lo parece aunque es cierto que ha habido y hay sabios que han escrito en los periódicos.

Parece, a juzgar por los términos a los que se oponen, que Espronceda equipara los periodistas a los críticos literarios y, en efecto, hay muchos puntos de contacto entre ellos.

La segunda oposición que en este caso tiene caracteres de juego aparece con un sentido categórico en: «Y tanta *frase inútil y rodeo,* / A mi corto entender no es más que *ruido*» [2], en rigor esto es una identificación, pero adquiere naturaleza de oposición si recordamos los versos que siguen a los dos citados:

Pero también a mí me entra deseo
De echarla de poeta, y el oído
Palabra tras palabra colocada,
Con versos regalar sin decir nada.

(C. IV, Estr. 6, pág. 456.)

Resulta ahora claro el enfrentamiento exclusivizante entre *frase inútil, rodeo, ruido* y *palabras agradables,* por un lado, y *poesía,* por el otro.

Hay que tener en cuenta la estrofa que antecede a la reproducida; en este caso la oposición es anecdótica en cuanto responde al deseo de atacar a la poesía neoclásica. No creo que nuestro autor pensara en serio que el estruendo o el ruido son indignos de ser utilizados por la poesía; al menos, en la práctica él no sigue esta norma [3].

Una familia nueva de conceptos aparece ahora opuesta a otros que ya conocemos:

Mis reflexiones sobre el hombre justo
Que sirve a su razón, nunca a su antojo,[4]
Publicaré después para que el mundo
Mejor se vuelva, ¡oh crítico profundo!

(C. I, Estr. 12, pág. 375.)

La oposición entre razón y antojo es lógica, objetiva. No lo es tanto la que se establece entre lo que publica ahora y lo que publicará «después» (léase 'nunca'). Aunque no está explicitada, parece que la concepción que de la poesía tiene Espronceda le impide hacerla vehículo de doctrina.

Aparte del nuevo ataque a la preceptiva del Neoclasicismo que esos versos suponen, nos encontramos con un problema complejo. Si la poesía no sirve para mejorar el mundo no encuentro una justificación coherente, a primera vista al menos, a los ataques que el autor dirige al «necio audaz de corazón de cieno», a Toreno (aunque quizá esto podría explicarse por una cuestión personal), a los políticos y, en general, a las clases dirigente, por no aludir a los que dirige a las otras[5] que no son tan agresivas, pero sí más hirientes.

Una posible justificación es considerar que la protesta romántica se agota en sí misma. Lo que cuenta, entonces, es la protesta como tal, independiente de los resultados que con ella se puedan obtener; éstos serían, en definitiva, un efecto secundario, no buscado y, en gran parte, corruptor de la poesía.

Por este camino llegamos a otra explicación, también posible. La poesía se mueve en un nivel situado a tal altura y tan puro que la crítica de las realidades de este mundo no suponen para ella un *engagement* ni, tampoco, un interés, práctico en los problemas debatidos. Se trata entonces de una constatación o de un juicio pronunciado desde fuera, desde arriba. El efecto concreto que puedan producir a ras de suelo queda fuera del interés del poeta.

Parece que la segunda interpretación tiene más probabilidades de ser cierta, sin que esto suponga rechazar la primera. Para dicha preferencia me baso en esta nueva oposición:

«..... *aunque es defecto*
De escritor concienzudo
Que perdona el efecto
Con la intención de mejorar conciencias
Con sus disertaciones y advertencias.»

(C. II, vs. 244/8, pág. 424.)

No hace falta señalar la ironía basada en decir exactamente lo contrario de lo que es la realidad. Según esto lo fundamental es el efecto poético, la Poesía, mientras que la intención práctica es totalmente rechazada.

Que, efectivamente, la poesía ha descubierto una realidad nueva que la sitúa a una altura inaccesible no sólo para la ciencia, sino también para la filosofía, parece deducirse de los versos:

Llaman pensar así filosofía
Y al que piensa, filósofo, *y ya siento*
Haberme dedicado a la poesía
Con tan raro y profundo entendimiento.
Yo con erudición ¡*cuánto sabría*!

(C. I, Estr. 18, pág. 176.)

La oposición está creada por Espronceda pues se dan casos en que filosofía y poesía van juntas; más difícil sería decir esto de la erudición, pero, en principio, no hay razón objetiva que lo impida.

La subjetividad del planteamiento resulta más evidente en: «Puedes *tú* [ciencia] acaso resolver *mi* duda? (C. I. Estr. 24, pág. 378).

Y a nadie asombra que a afirmar me atreva
Que siendo el alma *la materia* odiosa,
Aquí para vivir en santa calma,
O sobra la materia, *o sobra el* alma.

(C. III. Estr. 16, pág. 376.)

§ 2. Las oposiciones en «Falla» remiten a una realidad muy diferente de la que hemos visto hasta ahora.

El enfrentamiento de los conceptos es lógico, objetivo, en todos los casos.

Aparece el problema del tiempo: [el Alba] «A otra vida durmiendo nos despierta./Vida inmortal, a un punto reducida» (C. I. Estr. 23, pág. 378). Y, en el mismo plano conceptual:

De la esperanza la sabrosa puerta
El espíritu abre, y la perdida
Memoria renovando.....»

(C. I. Estr. 23, pág. 378.)

Puramente formal es:

..... *no verá el día*
Nacer en los pensiles del Edén,
Sino en la cárcel lóbrega y sombría.

(C. IV. Estr. 7, pág. 457.)

§ 3. Aislando los términos opuestos tenemos que la razón de tipo lógico y sus manifestaciones (*crítica, filosofía, ciencia,* etc.) se oponen al *mundo* y a la *poesía* que, al ser los contrarios de los mismos conceptos, se identifican entre sí lo que parece adecuarse a la intención del autor de hacer de su obra un emblema del mundo y la sociedad.

Por otro lado, la *poesía* y el *mundo,* la vida, se hallan muy próximos a la *duda* y a la voluntad irracional (*antojos*).

Cualquier uso utilitario (*mejorar, disertaciones, advertencias,* etc.) se opone también a la poesía. Lo mismo ocurre con el trabajo concienzudo o erudito; recordemos que canta sin ton ni son y para gusto suyo lo primero que salta en su mollera.

La Poesía se encuentra, pues, entre el tipo de realidades citadas más arriba y las palabras vanas.

Por último, las oposiciones creadas por Espronceda son

más frecuentes que las objetivas, lógicas, en proporción de cinco a tres.

II. Grupo segundo

Las oposiciones son, en general, objetivas, como iremos viendo.

Vuelve a aparecer el problema de la creación literaria. Sin embargo, en este grupo no se refleja la relación de la obra con el mundo exterior, próximo, pero distinto de la poesía. Ahora es el problema interno, la creación, lo que plantea el autor incluyéndola dentro de su tiempo propio, su historia.

Parece que el tema del paso del tiempo referido siempre al hombre, no como elucubración abstracta, se da con bastante frecuencia en estos enfrentamientos.

Por último, encontraremos también algunos casos en los que se oponen conceptos relacionados, como en el grupo anterior, con el mundo civil. Estos casos son burlescos y críticos.

La idea de que el mundo pasado fue mejor que lo es el presente aparece en forma metafórica: «A mí a quien quedan ya sólo las heces/Del rico manantial en que bebieron» (C. I. Estr. 130, pág. 386); versos en los que tenemos *rico manantial* y *heces* que efectivamente son conceptos muy alejados, pero que no se oponen necesariamente. Sin embargo, parece que se trata de dos símbolos utilizados con cierta frecuencia en la literatura, por sus pasos hasta llegar a nuestro autor. La primera oposición se da entre manantial y desembocadura, es el más inmediato, el segundo término se carga fácilmente con la circunstancia real de la suciedad del tramo final, que es la que encontramos en estos versos. Una vez identificados —desembocadura y heces— es posible ya, e in-

mediato, que, como aquí, se dé sólo uno de los dos términos, precisamente el segundo, que es más intenso [6].

Pero además de esta oposición simbólica, literalmente objetiva, tenemos la oposición personal en que se enfrenta el autor a los «que vivieron antes»; en el texto la primera persona está señalada con fuerza, *a mí a quien,* mientras la tercera persona queda reducida a la desinencia verbal —ron (y al diptongo —ie—). Se podría decir que el yo del poeta se opone directamente a la situación, expresada metafóricamente, e indirectamente a «ellos», como representantes de un tiempo.

La misma valoración de los principios y prevención respecto al fin se da en otro caso en el que ambos términos se identifican con los mismos conceptos (positivo y negativo) que veíamos en los versos anteriores en éstos es menos intenso: «No *empiece* yo con voz *atronadora*/Y luego *acabe desmayado y frío*» (C. I. Estr. 136. pág. 398).

§ 2. El paso del tiempo referido directamente al hombre aparece en primer lugar referido a un individuo concreto, el protagonista de la obra, y se produce en un plano irreal: «Verás, lector, a nuestro humilde *anciano,*/Que *inmortal* de su lecho se levanta» (C. I. Estr. 135, pág. 398).

Lo más frecuente no es el caso referido a un solo hombre; Espronceda se interesa más por el hombre en general y por el tiempo real:

Que no es menor misterio este incesante
(1) Flujo *y* reflujo *de hombres que aparecen* (2)
Con su cuerpo *y su espíritu* flotante (3)

Y ya en disposición simétrica, continúa la estrofa:

Que se animan y nacen, hablan, crecen,
Se agitan con anhelo delirante,
Para siempre después desaparecen (2)

Ignorando de donde procedieron,
Y adonde para siempre fueron.

(C. IV. Estr. 14, pág. 458.)

Las oposiciones (1) y (2) presentan el mismo planteamiento que también aparece en las palabras que riman en los dos últimos versos citados, pero la introducción de los términos, no opuestos, señalados por el número (3), pone en relación el problema un elemento diferente de forma tal que, dado este planteamiento, la oposición debería resolverse.

§ 3. De los conceptos temporales pasamos a un grupo de oposiciones de cualidades personales. Como he señalado antes, el tono es burlesco:

Tú al mercader *pacífico, en extraño*
GUERRERO *truecas, y a lidiar le excitas*
.....
.....
.....
.....
Y haces que sea su mirada horrenda
Susto de su familia y de su tienda[7].

(C. I. Estr. 139, pág. 399.)

Otro caso muy revelador, también citado en las simetrías, es:

Y a par que en él aplica el analítico,
Al ajeno varón le hecha el sintético,
Y al más fuerte marido encuentra estítico[8],
Y al más débil galán encuentra atlético:
Juzga al primero corazón raquítico,
Halla en el otro un corazón poético,
La palabra de aquél ruda y narcótica
Y la del otro tímida y erótica.

(C. III. vs. 622/9; pág. 436.)

Donde encontramos reunidas las cualidades del galán romántico en oposición, objetiva y subjetiva, a su contrario o, lo que para Espronceda es lo mismo, al marido en general.

Tenemos por último dos casos sueltos. El primero tiene alguna relación con el anterior:

> *Y estimamos desnudo en la* escultura
> *Un atleta en su rústica faena:* [9]
> *Mas eso no: la* natural *figura*
>
> (C. III. vs. 560/2; pág. 434.)

Y: «...descripciones/De *campos y ciudades*» (C. I. Estr. 133, pág. 397), términos que se han opuesto desde siempre en la literatura y fuera de ella [10].

§ 4. Mientras en el GRUPO PRIMERO la situación de los términos opuestos no parecía responder a una orientación cualquiera (únicamente rimaban -filosofía/-poesía), en éste hay siete casos en que riman las palabras opuestas; otro en que dos parejas están cruzadas, al principio y al final del del verso. Y, en general, ocupan posiciones equivalentes en el verso o versos en los que se encuentran.

III. GRUPO TERCERO

No hay muchas oposiciones y tampoco tienen un carácter muy marcado. Restringe esta afirmación el que parte de las oposiciones han sido incluidas en el capítulo dedicado a la *Simetría*; faltan también en este capítulo otras oposiciones reunidas en el que trata de la *Aproximación*. En consecuencia, sería necesario contar con esa gran parte no incluida aquí para valorar cuantitativa y cualitativamente las oposiciones del grupo tercero.

Entre las oposiciones encontramos: «Ellas la senda de *ásperos* abrojos/De la vida suavizan y coloran,» (C. III, versos 45/6, pág. 417); «Mi tierno *corazón* siempre os adora,/ Mas mi *cabeza* se me vuelve cana.» (C. III, vs. 68/9, pág. 418); supongo que tanto como síntoma de vejez como sinónimo de lógica racional, la cabeza se opone en este caso al corazón.

En otra dirección va este ataque: «Tan cortos en hazañas y rastreros/Como en palabras vanos infinitos.» (C. III, versos 800/1, pág. 442).

Como caso final:

Pasar por todo y darlo de barato
Fuera vivir cual sandio mentecato,
Elegir la virtud en un buen medio
Es un continuo tedio;

(C. III, vs. 318/21, pág. 426.)

[1] Dámaso Alonso en su excelente libro: *La lengua poética de Góngora* (Madrid, 1961) señala un procedimiento muy próximo al de Espronceda, al que llama: Fórmula «A, si no B», y da, entre otros ejemplos: «... aves .../que en voces, si no métricas, süaves ...» (páginas 138 y siguientes).

Por cierto, que en la página 141 a propósito de los versos:

Cloris, el más bello grano,
si no el más dulce rubí,
de la Granada a quien lame
sus cáscaras el Genil ...

«Casi lo mismo que en el ejemplo anterior, «rubí» desempeña aquí el papel que en aquél «perlas», porque «grano» es la metáfora que corresponde a la imagen de la granada y «rubí» es un elemento advenedizo que se opone a la continuidad de la imagen.» En mi opinión, no se opone sino que la refuerza. Nadie que haya comido granadas podrá olvidar el color rojo de sus granos con facetas que recuerdan el tallado de la gema; a esto se refiere Góngora, como lo señala el adjetivo «dulce» en su doble sentido.

[2] Es uno de los casos en que el autor obliga a dar una respuesta afirmativa o argumenta en forma de tautología: si la frase es inútil

entonces estamos de acuerdo con la conclusión, pero la premisa es lo discutible.

[3] Recordemos a propósito de ruidos el artículo de Antonio Marichalar: «Espronceda, ademán lírico», *Revista de Occidente,* mayo de 1936, págs. 121-145.

[4] Oposición que aparece con frecuencia en *El estudiante de Salamanca*; parece uno de los temas centrales de Espronceda.

[5] Recordemos el desprecio con que alude al sastre *esprit fort,* a los comerciantes y, en general, a los que descubren la desnudez de Adán.

[6] Es más intenso porque, sin perder la idea de acabamiento, le añade la de suciedad. Como antecedente de la imagen están estos versos de Quevedo:

..... donde envío
mi vida escura, pobre y turbio río
que negro mar en altas hondas bebe.

Citados por Gregorio Salvador en «Cuarto tiempo de una metáfora», *Homenaje al Prof. Alarcos,* t. II.

[7] Es posible que para Espronceda la guerra fuera todavía un ejercicio noble y, en consecuencia, muy alejado de un mercader.

[8] La rima esdrújula, en estrofas de tipo italiano, sólo se empleó en el Siglo de Oro para fines burlescos.

Estitico (it.) corresponde a estreñido. No sé muy bien por qué lo emplea Espronceda; quizá sólo porque rima.

[9] No sé por qué es rústica la faena de un atleta; seguramente se trata de un ripio. Recordemos, sin embargo, que el adjetivo *rústico* es despectivo; por ejemplo, en la escena II del canto V: «seis hombres de malas cataduras y modales rústicos».

[10] No hace falta citar ejemplos literarios, que son sobradamente conocidos y abundantes. Como oposición que podríamos llamar sicológica a lo largo de la historia, tenemos el resumen que hace Borges en el capítulo VIII, «Historias de jinetes», de su libro *Evaristo Carriego* (pág. 121, de la Ed. Emecé; Buenos Aires, 1955). Económicamente está todavía próximo el paso de la economía de *régimen dominical* y el principio de la economía de mercado, esencialmente ciudadana.

FORMULAS DOBLES

Grupo primero

Lo más frecuente es que el término doblado agrupe dos sentidos sinónimos o muy próximos. Del primer tipo tenemos: «Que es mi historia tan cierta y verdadera» (C. IV. Estr. 22, pág. 461); «Con citas y con textos eruditos» (C. IV. Estr. 10, pág. 457); los dos como intensificación expresiva. Como sinónimos funcionales: «Y mucho nuestros frailes han hablado/Y Séneca y Platón sobre el asunto»; «Yo por no ser prolijo ni cansado» (C. I. Estr. 9, pág. 374). «Y al fin allí no había/Cátedras ni colegios todavía» (C. III, página 423); «Y ni el *prado* ni el *bosque* vienen bien; /Que este segundo Adán no verá el día/Nacer en los pensiles del Edén,/Sino en la cárcel *lóbrega* y *sombría*,» (C. IV. Estr. 7, página 456).

En otros casos hay dos parejas que se corresponden; cuando esto ocurre se produce la identificación de los miembros de la primera pareja motivada por la identidad de la segunda. Se trata, pues, de sinónimos funcionales:

> ..... *digresiones,*
> *Más largas cada vez, más enojosas,*
> *Que para mí son tachas y borrones*
> (C. III, vs. 239/41, pág. 423.)

Una vez sentado esto se identifican también:

«Y tanta frase inútil y rodeo»

(C. IV. Estr. 6, pág. 456.)

«Que perdona el efecto
Con la intención de mejorar conciencias
Con sus disertaciones y advertencias

(C. III, vs. 246/8, pág. 424.)

Una ligera especialización se da en el caso: «Y es tanta la jarana y movimiento» (C. IV. Estr. 11, pág. 457.)

Grupo segundo

Presenta mayor variedad que el anterior y son poco frecuentes las parejas de sinónimos, funcionales o no: «Sin regla ni compás canta mi lira» (C. I. Estr. 14, pág. 375); «De nuestro mundo y sociedad emblema» (C. I. Estr. 132, página 397.)

Un poco más amplia es la abundancia con que aparecen parejas en la que uno de los miembros, normalmente el segundo, completa o amplía la significación del primero: «Susto de su familia y de su tienda» (C. I. Estr. 139, pág. 399); «Que en partes ¡ay! una mujer destriza/A su esposo infeliz y lo analiza» (C. III, vs. 620/1, pág. 436); «Sin que ella se sonroje ni se asombre» (C. III, v. 553, pág. 434); «Que brota el labio y que la pluma vierte,/Y en palabras y frases se convierte.» (C. I. Estr. 127, pág. 396).

La oposición semántica de los componentes de la pareja se produce en desarrollos más amplios, que sin duda contribuyen y refuerzan la oposición de sentido de los términos equivalentes gramaticalmente:

Batallas, tempestades, amoríos
Por mar *y* tierra, *lances, descripciones*

De campos *y* ciudades, *desafíos*
Y el desastre y furor de las pasiones,
Goces, dichas, aciertos, desvaríos,
Con algunas morales reflexiones
Acerca de la vida *y de la* muerte,

(C. I. Estr. 133, pág. 397.)

Donde es conveniente señalar que precisamente en las parejas de contrarios aparece la conjunción *Y* para relacionarlos, mientras en todos los demás casos es constante el asíndeton, salvo en la pareja de cuasi sinónimos del verso cuarto.

Situados los términos opuestos en los finales de verso y rimando entre ellos, lo que hace la construcción más compleja, tenemos:

Y a par que en él se aplica el analítico,
Al ajeno varón le hecha el sintético,
Y al más fuerte marido encuentra estítico,
Y al más débil galán encuentra atlético:
Juzga al primero un corazón raquítico,
Halla en el otro un corazón poético,
La palabra de aquél ruda y narcótica
Y la del otro tímida y erótica.

(C. III, vs. 622/29, pág. 436.)

Claro que, salvo los dos últimos versos reproducidos, el resto no entra sin una cierta violencia en la clasificación de fórmulas dobles. Las dos parejas de los dos últimos versos reúnen términos diferentes completamente, pero que, al parecer, se convierten en sinónimos o encuentran una relación de causa-efecto en la apreciación de las mujeres, según Espronceda.

En el GRUPO TERCERO prácticamente no se dan las fórmulas dobles.

Todos los casos que he encontrado son: «Si no a la edad y a la experiencia propia?» (C. IV. Estr. 142, pág. 489);

«Y el ánimo y las fuerzas le robaba» (C. III, v. 5, pág. 416); «De la vida suavizan y coloran» (C. III, v. 46, pág. 417); «¡Y a las mujeres los llorosos ojos/Y los cabellos blancos no enamoran!» (C. III, vs. 47/8, pág. 417).

ANTEPOSICION DE COMPLEMENTO CON *DE*

En el GRUPO PRIMERO es muy poco frecuente: «Diré que al cabo de pensar rendido,» (C. I. Estr. 9, pág. 374); «de despecho ciego» (C. I. Estr. 11, pág. 374); «Y me entregué del mundo a los engaños!» (C. I. Estr. 20, pág. 377); «Del foro y de la bolsa maravilla» (C. I. Estr. 21, pág. 377).

Y dos casos en falla: «Dicen que el sueño, del olvido mana» (C. I. Estr. 10, pág. 374); y: «De la esperanza la sabrosa puerta» (C. I. Estr. 23, pág. 378).

Menos frecuente es en el GRUPO SEGUNDO: «De la memoria, el dolorido acento» (C. I. Estr. 14, pág. 375); «En Oriente de rayos coronado» (C. I. Estr. 129, pág. 396); «De flores vuelve a engalanarse el prado» (C. I. Estr. 129, página 396); «De nuestro mundo y sociedad emblema» (C. I. Estr. 132, pág. 397).

Y en el GRUPO TERCERO: «Del tiempo en la refriega» (C. III, v. 53, pág. 417); «Cuál de esperanza vigoroso acento» (C. III, v. 784, pág. 442); «Ministros de escribientes y porteros,/De la nación eternos parásitos» (C. III, vs. 802/3, página 442); «Que medir de los astros la jornada» (C. IV. Estrofa 143, pág. 489).

TERMINO INTENSO

En el *Grupo Primero*: «Bárbaro en nuestra llanto se recrea!» (C. I. Estr. 10, pág. 374); «Por la inerte materia vaga incierta/El alma en nuestra fábrica escondida» (C. I. Estr. 23, pág. 378); ambos en falla. «Mas, ¿qué mucho si necio me confundo» (C. I. Estr. 13, pág. 458); «Al contemplarle demandar triunfante» (C. I. Estr. 22, pág. 377).

En el *Grupo Segundo*: «Terco escribo» (C. I. Estr. 13, pág. 375); «Ora cantando plácido y tranquilo» (C. I. Estr. 134, pág. 387); y los dos casos que se encuentran en:

> ....., *a nuestro humilde anciano,*
> *Que inmortal de su lecho se levanta,*
> *Lanzarse al mundo de su dicha ufano,*
> *Rico de la esperanza que le encanta:*
>
> (C. I. Estr. 136, pág. 398.)

Y en el *Grupo Tercero*: «¡Cuán fugaces los años/¡Ay! se deslizan» (C. III, pág. 416, v. 1 y 2); «Basta, que el corazón airado salta,» (C. III, pág. 442, v. 804); «Vuestro sistema de gobierno inmundo? (C. III, pág. 442, v. 789), caso este último en que queda indeterminado si el sistema o el gobierno es lo inmundo.

DISYUNCION

Es una ordenación muy poco frecuente.
En el GRUPO PRIMERO no hay más que dos casos:

Y mucho nuestros frailes han hablado
Y Séneca y Platón sobre el asunto;

(C. I. Estr. 9, pág. 374.)

El cual tal vez me hubiera pervertido
Y como a Eva para eterna mengua
Deshonrado además y seducido

(C. III, pág. 423, vs. 234/6.)

En el GRUPO SEGUNDO hay cuatro: «La fábrica del mundo y su portento» (C. I. Estr. 14, pág. 375); «..., cierto trasunto/De la vida del hombre y la quimera» (C. I. Estr. 132, pág. 397); «Que en partes ¡ay! una mujer destriza/A su esposo infeliz y lo analiza» (C. III, pág. 436, vs. 620/1); «¡A sus maridos estudiar por partes/Cuántas extravió mujeres bellas!» (C. III, pág. 436, vs. 616/7).

En el GRUPO TERCERO no hay más que tres: «Vuestro sistema de gobierno inmundo» (C. III, pág. 442, v. 789).

....., mientras la historia
Corría mi memoria
Del tiempo alegre por mi mal perdido

(C. III, pág. 416, vs. 1/3.)

Ruinas soñar os hace y precipicios
Vuestra codicia vil que así os demanda:

(C. III, pág. 441, vs. 776/7.)

Hay, en esta exposición, muchas fórmulas diferentes. No me ha parecido conveniente clasificarlas, dado el pequeño número de las disyunciones. En realidad, éste, como otros capítulos tan cortos como el presente, se dan únicamente para que puedan ser comparados los mismos recursos en las Digresiones y en *El Pelayo* y *El estudiante de Salamanca.*

METAFORAS

En las Digresiones, como era de esperar, las metáforas son muy poco frecuentes. Cuando aparecen son, en la mayor parte de los casos, triviales con ninguno o muy poco valor poético.

Grupo primero

Como metáforas lexicalizadas tenemos:

Y cortado dejar para mañana
El hilo que anudaba el pensamiento
(C. I. Estr. 10, pág. 374.)

Más me valiera el campo lisonjero
Correr de la política
(C. I. Estr. 19, pág. 376.)

[Mi pensamiento]

Flota en medio a la turba tempestad
De locas reprensibles digresiones
¡Siempre juguete fui de mis pasiones!
(C. I. Estr. 22, pág. 377.)

En lo que he llamado Falla aparecen algunas metáforas más poéticas o menos lexicalizadas:

Dicen que el sueño, del olvido mana
Blando licor que calma el sentimiento

(C. I. Estr. 10, pág. 374.)

Por la materia inerte vaga incierta
El alma en nuestra fábrica escondida

(C. I. Estr. 23, pág. 378.)

De la esperanza la sabrosa puerta

(C. I. Estr. 23, pág. 378.)

GRUPO SEGUNDO

Poco más encontramos aquí. Las metáforas parecen responder ahora a patrones neoclásicos, sobre todo en la prosopopeya relativamente abundante: «En oriente de rayos coronado/El sol» (C. I. Estr. 129, pág. 396); «Coronado de espigas el estío» (C. I. Estr. 129, pág. 396); «Que jamás rinda con su planta, impío,/El tiempo destructor» (C. I. Estr. 136, pág. 398); « ¡Oh gloria! .../Tú...» (C. I. Estr. 139, pág. 399). Algo más amplia y valiosa es:

La zozobra del alma enamorada
La dulce vaguedad del sentimiento,
La esperanza de nubes rodeada,
De la memoria el dolorido acento,
Los sueños de la mente arrebatada,
La fábrica del mundo y su portento,
Sin regla ni compás canta mi lira
¡Sólo mi ardiente corazón me inspira!

(C. I. Estr. 14, pág. 375.)

En realidad, muy próximas a la metonimia.
Tan trivial como las anteriores es:

A mí a quien quedan ya sólo las heces
Del rico manantial en que bebieron?

(C. I. Estr. 130, pág. 397.)

Quizá resulte un poco más original ésta:

En la mente, lector, se abre un postigo,
Sale una idea y el licor escancia
Que brota el labio y que la pluma vierte,
Y en palabras y frases se convierte

(C. I. Estr. 127, pág. 396.)

GRUPO TERCERO

Contiene el mismo tipo de metáforas que hemos visto en los grupos anteriores.
Muy cercanas a la metonimia son:

Y un doliente gemido
Mi dolor tributaba a mis cabellos

(C. III, vs. 24/5; pág. 416.)

Que en vuestros labios rojos
Brindáis amor al alma enamorada;

(C. III, vs. 60/1; pág. 418.)

Siquiera una dulcísima mentira
En vuestro aliento mágico bañada

(C. III, vs. 64/5; pág. 41.)

También como en grupos anteriores, y como en *El Pelayo,* estas metáforas muestran una marcada tendencia a la personificación. Se puede añadir un caso de lo más trillado: «Mi pecho llora» (C. III, pág. 418), y en la misma dirección, aunque un poco más fuerte, quevedesca, está: «Llevando por el mundo el esqueleto/De carne y nervios y de piel vestido» (C. III, vs. 330/1; pág. 426).

Por último, una metáfora más original:

Porque son torpes vuestros pasos viles
Tropel asustadizo de reptiles?

(C. III, vs. 780/1; pág. 441.)

Hay dos comparaciones creadoras de imágenes que se mantienen al mismo nivel que las metáforas:

Pasad, pasad como funesta plaga,
Gusanos que roéis nuestra semilla,
Vuestra letal respiración apaga
La luz del entusiasmo apenas brilla

(C. III, vs. 790/3; pág. 442.)

Y poética:

Cómo mi negra cabellera riza,
Seca ya como cálida ceniza,
Iba por varias partes blanquëando:

(C. III, vs. 17/9; pág. 416.)

Y esto es todo.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la digresión no es un campo especialmente apto para la aparición de la metáfora. La exposición quedaría incompleta si no advirtiéramos que en el texto de la ficción aparecen las metáforas con mayor frecuencia y algunas de ellas tienen realmente valor poético y son originales.

PROSAISMO

Se trata de palabras, frases o expresiones que, deliberadamente, rebajan el tono del discurso hasta hacerlo conversacional y con frecuencia vulgar.

En el GRUPO PRIMERO hay, por un lado, con un solo caso, las búsqueda del nivel próximo al lector, como conversación en un función muy próxima a la que veíamos en la *Aproximación*; es el caso de: «Todos más de una vez hemos pensado» (C. I. Estr. 9, pág. 374).

Mucho más frecuente es la trivialidad del tipo de: «Y mucho nuestros frailes han hablado» (C. I. Estr. 9, pág. 374); «En vez de hablar allí con la serpiente» (C. III, v. 230; pág. 423).

Este raro suceso que yo cuento
Aquí en la capital ha sucedido,
Y es tanta la jarana y movimiento
En que su vecindario anda metido

(C. IV, Estr. II, pág. 457.)

Hay en el mundo gentes para todo:
Muchos que ni aun se ocupan de sí mismos,
Otros que las desgracias de un rey godo
Leen en la historia y sufren parasismos:

Quien por saber la cosa, y de qué modo
Pasó, y contarla luego, a los abismos
Es capaz de bajar, quien nunca sabe
Sino es de aquello en que interés le cabe.
Quien por saber lo que a ninguno importa
Anda desempolvando manuscritos,
.....
Y mentiras apaña, y cuanto pasa
Se entretiene en contar de casa en casa.

(C. IV. Estr. 9 y 10, pág. 457.)

Más vulgar es, en mi opinión, la forma de los siguientes casos:

Sino el Dios sabe el cuántos, que no tengo
Número conocido...

(C. III, vs. 224/5; pág. 423.)

Y resonando... etcétera; que creo
Basta para contar que ha amanecido,
Y tanta frase inútil y rodeo,
A mi corto entender no es más que ruido:
Pero también a mí me entra el deseo de
De echarla de poeta, ...

(C. IV, Estr. 6, pág. 456.)

Quiero decir, lector, que amanecía
.....
Y ni el prado ni el bosque vienen bien

(C. IV, Estr. 7, pág. 456.)

En el GRUPO SEGUNDO el procedimiento se ha reducido considerablemente en extensión, pues sólo representa el 50 % del primero.

El tono es ahora menos vulgar y se dirige a conseguir un efecto festivo:

Cuando algún escritor como yo canta
Lo primero que salta en su mollera;

(C. I. Estr. 13, pág. 375.)

Y muy cara se vende una pintura
De una mujer o un hombre en siendo buena,

(C. III, vs. 558/9; pág. 434.)

Por el contenido más que por la forma.

Otros casos: «Sin ton ni son» (C. I. Estr. 13, pág. 375); «Y ahora mucho menos en invierno» (C. III, v. 567; pág. 434); y como falso vulgarismo: «Que, como dicen vulgarmente, rabio» (C. I. Estr. 128, pág. 396).

En el GRUPO TERCERO la vulgaridad o el prosaísmo han desaparecido totalmente. No encuentro otros casos que estos dos: «Como cosa corriente» (C. III, v. 33; pág. 417), que no tiene interés y, por último, más claro: «Pasar por todo y darlo de barato» (C. III, v. 318; pág. 426).

En cierto modo el Prosaísmo tiene afinidades, como procedimiento, con las Fallas.

VAGUEDAD

En estas Digresiones la Vaguedad debería haber recibido el nombre de imprecisión. No se trata de una forma de crear la sensación de misterio en el lector sino que evidencia despreocupación o descuido por parte del autor. Es posible que sea también un recurso intencionado con el que apoyar las frecuentes afirmaciones en las que se defienden una obra caprichosa regida por el azar, el gusto o las pasiones.

Cuando no hay despreocupación o vacío que debe ser llenado por el lector, entonces se trata, como en *El estudiante de Salamanca,* de crear un clima de misterio y un mundo nuevo y absoluto, casos que coinciden con las Fallas.

Grupo primero

Hay algunos casos de efectiva creación de misterio:

¡Mas ¡ay! que a veces fijo en una idea
Bárbaro en nuestro llanto se recrea!

(C. I. Estr. 10, pág. 374.)

Por la inerte materia vaga incierta
El alma en nuestra fábrica escondida

(C. I. Estr. 23, pág. 378.)

Casos de imprecisión son los siguientes: «Todos más de una vez hemos pensado» (C. I. Estr. 9, pág. 374); «Tal vez será debilidad humana» (C. I. Estr. 10, pág. 374); «Y sabias reflexiones/Verter de cuando en cuando...» (C. VI, pág. 562).

Grupo segundo

Como ejemplos de imprecisión se pueden citar: «Con algumorales reflexiones» (C. I. Estr. 133, pág. 397); «Y algo después cumplirte» (C. I. Estr. 136, pág. 398), donde *algo* equivale a «un poco».

Como vaguedad efectiva: «Ni lo que acaso espantará a cualquiera» (C. I. Estr. 13, pág. 375); «No hayan dicho tal vez los que murieron» (C. I. Estr. 130, pág. 396); «La dulce vaguedad» (C. I. Estr. 14, pág. 375); «Que no es menor misterio este incesante/Flujo y reflujo de hombres, que aparecen/Con su cuerpo y su espíritu flotante» (C. IV. Estr. 14, pág. 458).

En el *Grupo Tercero* no encontramos más que: «La razón averiguar quisiera/Que en este nuestro mundo misterioso» (C. III, pág. 417, vs. 39-40); «Cuánto de afán durante algunos años» (C. III, pág. 441, v. 767); y, por último: «Llevando por el mundo el esqueleto» (C. III, pág. 426, v. 330).

TIEMPO

Es uno de los capítulos más reveladores en cuanto pone de manifiesto las diferencias, esenciales a mi entender, que se dan entre los tres grupos.

La concepción y tratamiento del mismo tema, que no permite excesivas variaciones, se presenta en formas muy diferentes y aun opuestas. Naturalmente las tres actitudes respecto al tiempo que vamos a encontrar no corresponden a una evolución lineal —los Grupos no van en este orden—, sino a las diferencias de intensidad del contexto general en el que aparecen. En este sentido se puede hablar de capas o niveles textuales; a la profundidad de cada uno de ellos corresponde una visión diferente del problema temporal.

En algunos casos concretos la separación no es tajante, ya que se encuentran entreveradas unas consideraciones temporales en otras diferentes. Se trata entonces de la pervivencia o anuncio, en un grupo digresivo, de las ideas temporales que coresponden, globalmente, a otro.

Creo que el aspecto temporal es un aspecto clave en *El diablo mundo*; en consecuencia, las Digresiones deben hacerse eco de este problema y presentarlo polarizado en forma más intensa y clara que en el relato.

Para realizar este capítulo no me he basado, salvo en casos muy concretos, en las formas verbales. No creo que, en el sentido que llevo el estudio, tenga demasiado valor ni sirva para obtener conclusiones aceptables, conceptualmente, el recuento de los tiempos, modos, etc. en que aparecen los verbos [1].

Enunciando desde otra perspectiva, podemos decir que el estudio de las formas verbales indicaría el tiempo lineal en que tienen lugar las acciones dentro de la frase, únicamente, pero no señala, salvo en muy pocas formas, el carácter de la acción ni el aspecto y nunca informa acerca del tiempo textual en relación con el lector [2].

Además, no sólo las acciones tienen lugar en el tiempo, también las sustancias, accidentes, estados, etc. tienen su lugar temporal en la frase y, lo que es más importante, su tiempo interior independiente del verbal y del general del contexto.

Para acabar señalaré que, en mi opinión, el verbo no indica, formalmente, el contenido del tiempo, aspecto, etc. que señala. Por esto, un estudio del tiempo debe atender tanto al verbo, a los adverbios, a los nombres (sustantivos o adjetivos), a las frases enteras de referencia temporal directa o no. Hay, y esto me parece muy importante, ocasiones en las cuales el sentimiento temporal surge en relación con realidades extratextuales [3], como iremos viendo.

El problema temporal se distribuye entre los grupos de la manera siguiente:

	Absoluto	Relativo
D-I	6,6%	3,3%
D-II	6 %	4 %
D-III	4 %	2,5%

En esta ocasión el cuadro no indica más que un orden (2, 3, 1) no muy revelador. Las diferencias cuantitativas no

son muy acusadas. Pero, como he señalado antes, lo esencial es ahora las diferencias cualitativas.

Grupo primero

§ 1. Encontramos aquí que la *línea del tiempo* ha sido reducida y se presenta en forma de segmentos temporales. El autor, pues, pone límites al continuo, de forma que se humanice el concepto; mediante esta limitación la categoría temporal se hace asequible a la manipulación, es dependiente de una actividad exterior. En efecto, su naturaleza depende de la actuación humana.

No se trata de una categoría objetiva sobre la cual se produzca la realidad fenoménica. Los hechos son los que limitan el tiempo y lo crean, subjetivamente, como instrumento auxiliar para la ordenación de aquéllos [4].

De esta forma tenemos una serie de límites temporales que coinciden con el momento en que escribe el autor. En los primeros ejemplos que doy después, aparece la continuidad de un pasado que en este momento encuentra su límite y su cambio:

Que muchos no tendrán conocimiento
De un caso no hace mucho *acontecido,*
Y a otros tal vez tan verdadera historia
Se habrán borrado ya de la memoria.

(C. IV. Estr. 11, pág. 458.)

Aunque siempre *mis dudas he tenido*
Que es muy dado a dudar mi entendimiento:
Y cuanto llevo hasta ahora *referido*
Ni lo afirmo .....

(C. IV. Estr. 21, pág. 460.)

Mas juro, vive Dios, que estoy cansado
Ya *de seguir a un pesamiento atado*
Y referir mi historia de seguida

(C. VI, vs. 787/9; pág. 562.)

§ 2. En otros casos, menos frecuentes, el momento presente marca un punto a partir del cual se desarrolla un proceso o tiene lugar un hecho.

En el primero de los casos citados se encuentran juntos dos desarrollos: el verso inicial pertenecería al párrafo anterior en cuanto en él se llega a fin de una situación previa. Los otros dos versos se refieren a un hecho que aparece ahora por vez primera:

Yo, por no ser prolijo ni cansado
(Que ya impaciente a mi lector barrunto),
Diré que *al cabo, de pensar rendido* [5]
Tendióse el viejo y se quedó dormido.

(C. I. Estr. 9, pág. 374.)

También mezcla de los dos procedimientos es:

Y casi, casi arrepentido estoy
De haber tomado tan dudoso asunto,
Y de a pública luz sacarlo hoy
Que la incredulidad llega a tal punto;
Mas ya adelante con mi cuento voy
Al son de mi enredado contrapunto,
Que es mi historia tan cierta y verdadera
Como lo fue jamás otra cualquiera.

(C. IV. Estr. 22, págs. 460/1.)

Los dos últimos versos ponen en relación el pasado con el presente, pero esto no indica un límite en la naturaleza de un proceso; el presente continúa el pasado en este caso. Son los versos anteriores los que marcan el fin de una situación y el principo de otra, tanto en el dominio interior como en el exterior.

Relacionado con este último ejemplo, tenemos otro en el cual se presenta un fenómeno que va a sufrir, en lo sucesivo, alteraciones sustanciales, haciéndolo diferente a lo que era antes de *ahora*;

Mas vuelta a la visión y vuelta al cuento
Aunque ahora *que un sastre es* sprit fort,
[subrayado de E.]

No hay ya *visión que nos inspire horror.*
(C. I. Estr. 18, pág. 376.)

§ 3. Frente al límite fenoménico que es el presente, de los párrafos anteriores, para el pasado y el futuro, tenemos ahora un tiempo pretérito visto desde el presente, pero sin relación con la realidad actual: el pasado está completamente perdido, pero se cosidera como germen de posibilidades que no se han cumplido, planteando el problema de la elección realizada ya, pero que en un momento fue posible. Lo esencial en estos casos es la posibilidad rechazada, el momento de la decisión:

Y mucho más sin duda me valiera
Que no andar, por el mundo, componiendo,
De niño, haber seguido una carrera
De más provecho y de menor estruendo;
Que, si no sabio, periodista fuera,
Que es punto menos; mas ¡dolor tremendo!
¡Mis estudios dejé a los quince años,
Y me entregué del mundo a los engaños!
(C. I. Estr. 20, pág. 377.)

Tenemos también el caso en el cual una realidad que no existía en el pasado se da en el presente y, en consecuencia, se produce la añoranza de aquel tiempo:

¿A qué vuelvo otra vez al paraíso
Cuando la suerte quiso
Que no fuera yo Adán sino Espronceda?

.....
.....
..... *me entretengo*
En este mundo tan alegre y vario,
Como en jaula de alambres el canario,
.....
.....
En vez de hablar allí con la serpiente,
Reptil sin instrucción, pero profundo,
Poco espiritual, *y al cabo un ente*

(Subrayado de E.)

De fe traidora y de melosa lengua,
El cual tal vez me hubiera pervertido
Y como a Eva para eterna mengua
Deshonrado además y seducido:
Y al fin allí no había
Cátedras ni colegios todavía[6].

(C. III, vs. 220/38; pág. 423.)

Distintos son estos casos: «Yo, con erudición ¡cuánto sabría!» (C. I. Estr. 18, pág. 376); y otro caso en que, como en este último, todavía es posible realizar la acción en el futuro, pero no es nada probable y falta incluso la intención:

Mis reflexiones sobre el hombre justo
Que sirve a su razón, nunca a su antojo,
Publicaré después .....

(C. I. Estr. 12, pág. 375.)

Con la identificación de futuro (*después*) y nunca.

Grupo segundo

Es aquí donde parece haber un mayor interés por el problema que vengo analizando. No hay ahora nada del

tono burlesco que encontrábamos en el grupo anterior. Además en estas digresiones las referencias al tiempo son directas.

§ 1. La relación entre presente y futuro se da también aquí, pero ahora el futuro no existe en cuanto tal y sólo es una previsión más o menos posible. Por otra parte, el presente no es un límite temporal de un proceso; la relación de éste con el futuro se da en cuanto supone la pervivencia de un mismo hecho o fenómeno; el futuro es derivación del presente, aunque la continuación aparezca, a los ojos de Espronceda, degradada o poco probable:

Más vale prometerse poco ahora,
Y algo después cumplirte, lector mío,
No empiece yo con voz atronadora,
Y luego acabe desmayado y frío.

(C. I. Estr. 136, pág. 398.)

Ya que en mi cuento entré, ¿podré seguirlo,
Y el término tocar que me he propuesto?
Y aunque en mi empeño logre concluirlo,
¿A ti no te será nunca molesto,
.....? [7]

(C. I. Estr. 131, pág. 397.)

Donde el presente es una etapa en el tránstito del pasado al futuro.

El problema de la continuidad del presente lo encontramos planteado de otra forma muy diferente de las anteriores, pues se trata de la pervivencia en una naturaleza distinta de la actual:

No es dado a todos alcanzar la gloria
De alzar un monumento suntüoso

Que eternice a los siglos la memoria
De algún hecho pasado grandioso:

(C. I. Estr. 137, pág. 397.)

Que en el ataque al de Toreno se resalte precisamente el aspecto literario y la gloria subsiguiente y que esto se halle inmediatamente después del ejemplo anterior puede ser interpretado como un mero recurso de transición, pero también puede ser la prueba de que el problema de la gloria póstuma le afectaba a Espronceda, más de lo que quiere aparentar. El «monumento», como el autor aclara en nota a pie de página, es una Historia de la revolución de 1808, esto es, una obra literaria.

§ 2. La segunda posibilidad que encontramos en este Grupo es una concepción circular del tiempo. Los hechos naturales se repiten siempre de la misma forma, como puede constatarse por los ciclos de las estaciones:

Uniforme, monótono y cansado
Es, sin duda, este mundo en que vivimos;
En Oriente de rayos coronado,
El sol que vemos hoy, ayer le vimos:
De flores vuelve a engalanarse el prado,
Vuelve el otoño pródigo en racimos,
Y tras los hielos del invierno frío
Coronado de espigas el estío.

(C. I. Estr. 129, pág. 396.)

Aparte de otros muchos casos en que se da la misma visión.

Frente a la repetición absoluta, completamente cerrada del cosmos, encuentra el autor que también él se ve obligado a repetir y repetirse. Ahora bien, en la historia humana ha ha-

bido variaciones en épocas más o menos lejanas. Lo que él hace ahora fue nuevo en alguna ocasión:

Siento no sea nuevo lo que digo
Que el tema es viejo y la palabra rancia,
Y es trillado sendero el que ahora sigo

(C. I. Estr. 129, pág. 395.)

Y no habré yo de repetirme a veces
Decir también lo que otros ya dijeron
A mí a quien quedan ya sólo las heces
Del rico manantial en que bebieron

(C. I. Estr. 130, pág. 396.)

Está claro que no hay que tomar literalmente el sentido de las declaraciones. Pero, sin llegar a dar por buena la supuesta frase de Toreno, es posible afirmar que Espronceda tuvo dificultades y serios problemas en su búsqueda de originalidad y que en muchos casos no llegó a conseguirla [8].

De cualquier forma que esto sea, no cabe duda de que Espronceda trata de comunicar esa situación y la angustia que de ella surge.

Aparte del «me entretengo/En este mundo tan alegre y vario,/Como en jaula de alambres el canario», ya citado, toda la *Introducción,* vuelve una y otra vez sobre el mismo tema: el problema de la libertad y de la novedad. Basta recordar:

Y ya por senda trazada
Viajes sometida y dócil,
Y sigas crédula en paz
Las huellas de tus mayores
Ya nuevas galas te vistas,
Y de las antiguas mofes,
Y, rebelde, de tus hierros
Muerdas los eslabones,
Yo siempre marcho contigo:

(Introd. vs. 486-494.)

Y los numerosísimos versos en que se trata de quebrar cadenas o de salir de la cárcel: 11; 369-375; 379; 385; 445; 518-519. Recordemos también que Adán se encuentra, mientras aprende las «normas», en la cárcel también.

La sensación de estar dirigido por el destino aparece en los siguientes versos de la *Introducción*: 160-167; 218-221; 316-319; 422-423; 456; 466-469, etc.

§ 3. Más adelante, en progresión lineal sobre el texto, la concepción temporal cambia de signo.

La nueva dirección emprendida se abre hacia un futuro sin límites, futuro que no tiene relación alguna con el presente, puesto que el porvenir no es una realidad sino una perspectiva absoluta y aniquiladora.

La concepción cíclica se ha roto y el tiempo lleva y trae la dirección de la nada:

Que no es menor misterio este incesante
Flujo y reflujo de hombres, que aparecen
Con su cuerpo y su espíritu flotante,
Que se animan y nacen, hablan, crecen,
Se agitan con anhelo delirante,
Para siempre después desaparecen,
Ignorando de dónde procedieron
Y adónde luego para siempre fueron [9].

(C. IV, Estr. 14, pág. 458.)

Problema semejante plantean los siguientes versos, tomados de la *Introducción*:

Errante y amarrado a mi destino,
Vago solo y en densa oscuridad.
¡Siempre viajando estoy, y mi camino
Ni descanso ni término tendrá! [10].

(vs. 218-221.)

GRUPO TERCERO

La progresiva profundización del tema del tiempo lleva consigo un aumento simultáneo del dramatismo cuyo punto de mayor intensidad se encuentra en este grupo.

El tiempo, en este nivel, es considerado como transcurso fugaz aniquilador de todo que únicamente permite retener el pasado en cuanto memoria. Permite, eso sí, contemplar y constatar la destrucción del presente y, en consecuencia, prever la rápida desaparición del futuro que en breve será alcanzado también.

La pervivencia del recuerdo es poco frecuente, pero se encuentra algún caso, como:

Y un triste adiós mi corazón sentido
Daba a mi juventud, mientras la historia
Corría mi memoria
Del tiempo alegre por mi mal perdido,
Y un doliente gemido
Mi dolor tributaba a mis cabellos
Que canos se teñían,
Pensando que ya nunca volverían
Hermosas manos a jugar con ellos.

(C. III. vs. 1.871/9, pág. 416.)

El acabamiento es mucho más frecuente. En primer lugar tenemos síntomas circunstanciales: «... lamentando/Cómo mi negra cabellera riza,/Seca ya como cálida ceniza,/Iba por varias partes blanqueando;» (C. III. vs. 1.867-1.870, pág. 416).

El paso efectivo del presente y la destrucción del futuro se da en:

¡Cuán fugaces los años
¡Ay! se deslizan, Póstumo!, gritaba

El lírico latino que sentía
Cómo el tiempo cruel le envejecía
Y el ánimo las fuerzas le robaba
Y es triste a la verdad cómo huyen
para siempre las horas, y con ellas
Las dulces esperanzas que destruyen
Sin escuchar jamás nuestra querellas;

(C. III. vs. 1.852/60, pág. 416.)

La perspectiva final:

Pasa la juventud, la vejez viene,
Y nuestro pie, que nunca se detiene,
Recto camina hacia la tumba fría.

(C. III, 1.862/4, pág. 416.)

Y la razón averiguar quisiera
Que en este nuestro mundo misterioso
Sin encontrar reposo
Nos obliga a viajar de esta manera[11].

(C. III, vs. 1.862/3, pág. 417.)

Por fin, la destrucción de la realidad por el tiempo desemboca en esta conclusión:

Vamos andando, pues, y haciendo ruido
Llevando por el mundo el esqueleto
.....
.....
Vamos andando sin saber adónde

(C. III. vs. 329/33, pág. 426.)

Conclusión

A mi entender, la comunicación del sentimiento y la angustia producida por el paso del tiempo es uno de los aspectos más valiosos de la obra de Espronceda.

Salvo en el Grupo primero, el tema del tiempo se polariza en lugares en los que alcanza gran densidad, aunque también hay notas dispersas a lo largo de las digresiones y del resto de la obra, en ésta se dan los mismos planteamientos que he señalado a lo largo de este capítulo.

En el Grupo primero es muy frecuente la referencia al tiempo presente, sobre todo mediante adverbios: *ahora, ya* (6), *hoy*; y el límite actual: *hasta ahora, todavía.* El tiempo absoluto se marca mediante *siempre* y *jamás.*

La referencia al pasado dada por sustantivos es escasa: *niño de quince años, infante.*

Sólo hay un caso en que un adverbio, *después,* señala el futuro.

El Grupo segundo mantiene la abundancia de referencia al tiempo presente: *ahora* (2), *hoy, ya* (4). El tiempo, sin más, aparece en un caso: *tiempo*; y en otro el ciclo, al enumerar: *primavera, otoño, invierno, estío.*

Las referencia al pasado son ya más numerosas: *ayer, trillado, viejo, rancio, proceden.*

La perspectiva de futuro cuenta con: *después* (2), *luego* (2), *nuevo, ir, término.*

En el Grupo tercero el presente ha desaparecido casi por completo, sólo encuentro *ya,* en dos ocasiones. El tiempo «total» cuenta con *nunca* (2), *siempre* y *tiempo.*

Lo que predomina en este grupo es la concepción cinética: *viajar, andar, huyen, fugaces.* Y el pasado: *adiós, juventud, historia, memoria.*

El futuro sólo cuenta con *hacia.*

[1] Realizado el estudio de los modos y tiempos verbales sobre el canto I, he obtenido los resultados siguientes: La mayor frecuencia del presente de indicativo es notable; sobre más de 150 verbos en forma personal, aparece en una proporción del 68 %, aproximadamente (sólo un 5 % menos que en *El Pelayo*). De dichos presentes, un 34 % son finales de verso. Los que riman entre sí son: I, v. 4 y 6; VI, vs. 1, 3 y 5, y 2, a y 6; VIII, vs. 2 y 4; XIII, vs. 3 y 5; XV, vs. 3 y 5; XVII, vs. 2, 4 y 6; XVII, vs. 7 y 8; XXVI, vs. 1, 3 y 5. Hay algunas personas del presente que no favorecen la rima, pero otras sí.

Entre los presentes habituales, algunos lo son por su significado, como *vaga* (XVII, v. 4), *educáis* (XXI v. 2), y otros por el uso concreto: «Como se *ajusta* la pupila al ojo» (XII, v. 4); «Terco *escribo*.../...para gusto mío» (XIII, v. 7); «Sin regla ni compás *canta* mi lira/Sólo mi ardiente corazón me inspira» (XIV, vs. 7 y 8).

Como puntuales: «Y abre su seno el hambriento ataúd» (IV, v. 6), aunque en este caso el verbo, a pesar de ser puntual por su sentido, expresa una acción en su desarrollo, equivaldría a «empieza a abrirse»; «Vivir eterno mientras todo *muere*» (VIII, v. 4), que tampoco lo es, pues supone una reiteración; «Hasta que, yerta al fin, *cede* y *fallece*» (XVII, v. 8); «Y si *llega* a ministro» (XXII, v. 1), donde lo que interesa es el estado más que la llegada.

Los verbos que expresen un hecho permanente son escasos y casi todos impersonales: *se ve* (I, v. 4); *se somete* (II, V. 7); «Correr los años» (V, v. 2); «Vivir eterno» (VIII, v. 4), y naturalmente todos los casos del verbo *ser* en presente de indicativo.

Mucho menos frecuentes son los iterativos; no hay ninguno que lo sea por su terminación; por su situación en el texto sólo encuentro: «Los siglos a los siglos se atropellan;/Los hombres a los hombres se suceden,/En la vejez sus cálculos se estrellan» (VI, v. 1-3).

Tras los presentes, cuantitativamente, vienen los indefinidos, con 16 casos, de los que cuatro son finales de verso. El imperfecto aparece en cuatro ocasiones, tres como final de verso, de los que riman los versos 7 y 8 de la estrofa XXV.

El futuro cuenta con siete casos, pero dos son hipotéticos: «Tal vez será debilidad humana» (X, v. 1), y «Será que el alma su inmortal esencia/Entre sueños revela...» (XXIV, v. 1 y 2).

El único tiempo perfecto es el pretérito en dos casos y rimando como final de verso: IX, vs. 1 y 3.

El imperativo cuenta con cinco casos (XXI, vs. 3 y 7; XXII, v. 3; XXIV, v. 7, y XI, v. 5). Del potencial sólo encuentro uno, en frase exclamativa: «Yo con erudición ¡Cuánto sabría!» (XVIII, v. 5).

El subjuntivo ofrece diez casos, siete de ellos finales de verso, riman entre sí: VII, vs. 1, 3 y 5; XX, vs. 1 y 5. Hay tres casos de imperfecto en -ra, equivalentes a pluscuamperfectos: «Más me valie-

ra» (XIX, v. 1); «Y más... me valiera» (XX, v. L); «Que si no sabio, periodista fuera» (XX, v. 5). El resto de los imperfectos, que también tienen terminación en -ra, son optativos que expresan un deseo improbable o imposible; no se formula la consecuencia: «¡Oh si el hombre tal vez lograr pudiera/.../Y de la vida el sol le sonriera/.../¡Oh cómo entonces venturoso fuera.»

Los tres casos de presente de subjuntivo pertenecen a oraciones subordinadas, dos completivas y una final: «Que hay que la edad no altere» (VIII, v. 6); «Y a nadie asombre que a afirmar me atreva» (XVI, v. 5); «Para que el mundo/Mejor se vuelva...» (XII, v. 8).

Por último, la forma impersonal del verbo *haber* ha sido utilizada en dos ocasiones, ambas en frase interrogativa: «Que hay inmortal.../Qué hay que la edad no altere» (VIII, vs. 5 y 6). El verbo ser aparece en unos 19 casos.

[2] Ver el artículo de Emilio Alarcos Llorach: «Estructura del verbo español», en el *B. B. M. P.*, año XXV, número 1, 1949, páginas 50-83.

[3] Por esto se equivoca, a mi entender, D. Alonso cuando escribe: «A veces, quién lo diría, es un vulgar adverbio (nada menos, temporal), lo que nos transmite la sacudida de emoción.» Pero creo que tiene toda la razón cuando afirma: «En fin, podríamos elegir ejemplos y ejemplos que probarían —si hiciera falta, y ya sabemos que no hace— que la *temporalidad* de los poemas de Machado no depende de la abundancia de verbos..., el agente puede ser verbo, o sustantivo o adjetivo o un modesto adverbio.» Y más adelante: «Y acabamos de ver que no se trata de la temporalidad objetiva del poema, y que menos podremos deducir tal temporalidad del uso de unas u otras partes de la oración.» En *Cuatro poetas españoles,* Gredos, Madrid, 1962; págs. 164, 166 y 167, respectivamente.

[4] La concepción temporal kantiana que se puede advertir en estas líneas corresponde al intento, por mi parte, de ordenar metodológicamente el material, no a una elaboración del autor.

[5] Aquí, como en otros muchos casos, sería igual el uso del futuro que el del presente.

[6] Efectivamente esta tirada es irónica, pero por ello no hay que despreciar el contenido, ya que en una forma irónica e incluso trivial suelen encontrarse puntos especialmente importantes, como la sensación de encontrarse enjaulado, y, en general, esta forma sirve para potenciar el contenido. Véase a este respecto el capítulo «Fallas».

[7] Comparar con «Llegaré contigo al término de la historia» y con los casos semejantes señalados en el capítulo «Aproximación».

[8] En este sentido, leer el documentado estudio de Martinengo: *Polimorfismo nel «Diablo Mundo» d'Espronceda* (Torino, 1962), especialmente las págs. 23-75.

Aparte los numerosísimos estudios cuyo interés se centra en demostrar la escasa importancia de las influencias, ya desde el prólogo

de Patricio de la Escosura a la edición de 1884, que no serían necesarios si no se hubiera advertido el problema de la originalidad de Espronceda, sobre todo en *El diablo mundo.*

[9] Recordemos «Yo con pasar mi tiempo me contento».

[10] El mismo problema está reflejado en los versos de la Introducción:

Y aquí tornan,
Y allí giran,
Ya se juntan,
Se retiran,
Ya se ocultan,
Ya aparecen,
Vagan, vuelan,
Pasan, huyen,
Vuelven, crecen,
Disminuyen,
Se evaporan,
Se coloran,
Y entre sombras
Y reflejos,
Cerca y lejos
Ya se pierden,
Ya me evitan
Con temor,
Ya se agitan
Con furor,
En aérea danza fantástica
A mi alrededor.

(vs. 39-59.)

Y, sobre todo, los siguientes:

Cuándo tu guerra término tendrá,
Y romperás tu lóbrega prisión?
Su faz el universo cambiará?
Creará otros seres de inmortal blasón,
O la muerte silencio te impondrá?

(vs. 384-389.)

[11] La pervivencia del pasado aparece también en la Introducción:

SEGUNDO CORO

Ya la esperanza a los hombres
Para siempre abandonó,

Los recuerdos son tan sólo
Pasto de su corazón.

Y el recuerdo concreto sumado al inevitable fin:

«¡Ay!, exclamó, con lamentable queja,
Y en torno resonó triste gemido,
Como el recuerdo que en el alma deja
La voz de la mujer que hemos querido.
«¡Ay! ¡Cuán terrible condición me aqueja
Para llorar y maldecir nacido,
Víctima yo de mi fatal deseo,
Que cumplirse jamás mis ansias veo!

En *El estudiante de Salamanca*: «¡Ay! quién ha contado las horas que fueron,/Horas otro tiempo que abrevió el placer,/Y hoy solo y llorando piensa cómo huyeron/Con ellas por siempre las dichas de ayer.» ... «¡Ay! aquel que vive solo en lo pasado...!/¡Ay! el que su alma nutre en su pesar,/las horas que huyeron llamará angustiado,/Las horas que huyeron y no tornarán.»

Se podrían ampliar a muchos otros casos las coincidencias de todos los temas que llevamos vistos especialmente la sensación de ser empujado por el destino.

Lo mismo se podría hacer con *El Pelayo*.

APROXIMACION

Frente a lo que ocurre en *El Pelayo* o en *El estudiante de Salamanca,* en *El diablo mundo* se rompre con frecuencia la convención narrativa para dar paso a las Digresiones en las que Espronceda toma directamente la palabra, manteniéndose o no en el plano de la ficción.

Hay ocasiones en las que el poeta se dirige al lector o a otras personas en forma directa; sustituye así la forma narrativa o declarativa por la *forma* dialogada. No hace falta advertir que se trata, en realidad, de un monólogo, ya que ni es posible que el lector responda realmente ni tampoco el autor finge una respuesta. Es, dentro de lo posible, una forma realista.

El procedimiento como tal no es nuevo. Interrumpieron sus textos para hablar con su propia voz Luciano, Rabelais, Mateo Alemán, entre otros muchos. El hecho de incluirse el propio autor en su texto, como inducción realista, aparece, por lo menos, desde *La lozana andaluza* [1].

Pero lo que me interesa ahora concretamente no es la Digresión como procedimiento sino el uso que Espronceda hace, en ocasiones, de esa figura: con frecuencia la Digresión es aprovechada para imponer la persona individual del autor en el lector o para comprometer directamente a éste en el

partido de aquél. Es a estos dos fenómenos, dependientes como veremos, a lo que llamo *Aproximación.*

La diferencia con los procedimientos semejantes estudiados en otros capítulos es que ahora se renuncia a la fórmula retórica de *captatio benevolentiae,* sustituyéndola por procedimientos más flexibles. Además, tenemos que, en la figura que me ocupa en este capítulo, no se trata por parte del autor de lograr un juicio favorable o menos severo respecto a la obra, como producto estético, sino de comprometer al lector en el sostenimiento y defensa de unas ideas, así como en el ataque de las ideas contrarias.

Los ejemplos más próximos al caso que trato ahora serían los sermones religiosos o los discursos políticos [2]; con estos últimos sobre todo parece que la afinidad es mayor, ya que si el predicador trata de ganar partidarios para unas ideas o creencias, el político intenta, además, colocarse él como centro de las ideas defendidas, están referidas a su personas, que pasa a ser lo esencial.

La *Aproximación* puede ser buscada mediante varios recursos complementarios. Unos se dirigen a conseguir el acercamiento propiamente dicho, mientras otros sientan las bases para que la aproximación resulte posible.

En primer lugar hay que considerar el procedimiento que trata de hacer evidente y distinta la personalidad individual del autor, sin relación con otra cosa; es la más simple de las maniobras de aproximación y es previa a las restantes. Parece que teóricamente no hay ninguna dificultad en aceptar esto: para que la aproximación pueda producirse es necesaria una primera etapa en la que se fijen los términos que van a hacerlo.

Uno de los términos, el lector, está suficientemente claro en la realidad, individualmente, y es imposible fijarlo desde el texto. Por otra parte, es necesario hacer evidente la presencia del autor; el hecho de insistir en este punto indica, además, que va a ser él el término fijo al que se aproximará, atraído, el lector.

Un segundo paso supone ya un acercamiento efectivo. Se basa este trabajo de captación en el tuteo o en la apelación directa: *lector*. Avanzando en la misma dirección encontramos, como consecuencia natural, la inclusión del lector y del autor en un mismo grupo, expresado morfológicamente mediante el pronombre personal de primera persona en plural, *nosotros,* o mediante otras formas de primera persona plural, otros casos del pronombre, posesivos.

El procedimiento más complejo e intenso se basa en la creación de un enfrentamiento de contrarios entre dos términos, normalmente en forma agresiva. Este procedimiento puede ser a su vez dividido en dos esquemas diferentes. El primero agruparía los casos en los que se opone el *Yo* del autor a una segunda persona, plural, o, con menor frecuencia, a la tercera persona, ambas sin determinar: este segundo término es objeto, normalmente, de un crítica negativa o de un ataque directo por parte de Espronceda cuya personalidad como autor no necesita figurar explícitamente en el texto. En este esquema la captación sigue un camino indirecto u oblicuo: normalmente, cuando se lanza un ataque en el que el objeto atacado recibe juicios de valor negativos —no definiciones—, la persona que los oye se considera automáticamente excluida del grupo formado por los criticados; aunque pertenezca a él se coloca de espectador, siempre que no se le haya incluido con claridad entre los atacados [3]. Con mayor razón si antes ha recibido el tratamiento individual de segunda persona que parece excluirle del colectivo y le lleva a considerar a éste como tercera persona. Por otro lado, si de ataques se trata y no está entre los atacados, el lector se sitúa enfrente de ellos y junto al atacante, sobre todo cuando se basan las críticas en asuntos generales que afectan a la mayoría [4].

El segundo esquema del procedimiento tercero es el cambio de los términos de la oposición que de enfrentar *Yo* a *«Lo Otro»* pasa a oponer *Nosotros/«Lo Otro»,* donde el lector se encuentra directamente incluido en el primer grupo y

comprometido en las críticas al segundo. La inclusión en un *nosotros* aséptico, que veíamos antes, favorece esta última.

Resumiendo todo lo anterior, tendríamos que en un primer plano se produce la presentación del autor; después vendría la captación del lector y, por último, tendría lugar el enfrentamiento con «lo otro». Este desarrollo se da en intensidad; linealmente es menos claro, pero es posible observarlo, especialmente en desarrollos limitados.

El cuadro en el que se expresa el uso cuantitativo de los diferentes procedimientos señalados podría ser el siguiente (claro que hay otras posibilidades):

Porcentaje absoluto

D-I	...20%	.....4%	..... 7%
D-II	... 4%	.....2%	..... 6%
D-III	... 5%	.....2%	.....12%

Porcentaje relativo

D-I	...8 %	.....1,3%	.....2 %
D-II	...2 %	.....1 %	.....2,5%
D-III	...1,6%	.....2 %	.....3,3%

Está claro en el cuadro que el primer plano de aproximación disminuye siguiendo el orden de los grupos en que he dividido las Digresiones. El segundo procedimiento tiene su punto más bajo en el Grupo Segundo. El *Enfrentamiento* crece con los grupos. Parece, pues, que la frecuencia del procedimiento que sirve para presentar a la persona del autor es inversamente proporcional al *enfrentamiento*. Esto no tiene nada de extraño, pues en el último procedimiento sigue presente, en muchos casos nombrado, el *yo* del autor y, por otro lado, parece más seguro que el primer escalón se logre sin interferencias mientras en los otros dos pueden estar presentes los anteriores; sobre todo en el tercero debe predominar el enfrentamiento como tal.

GRUPO PRIMERO

Como hemos visto en el cuadro, lo más frecuente es el procedimiento inicial: la presencia de la individualidad del autor puesta de manifiesto mediante el uso de la primera persona.

I. Dentro del primer procedimiento de aproximación nos encontramos con que Espronceda prefiere las fórmulas indirectas, esto es, las que establecen la relación existente entre la obra literaria y el escritor: la persona que la crea. En estos esquemas no hay referencia al lector ni a otros.

Las formas del pronombre personal son frecuentes:

Este raro suceso que yo cuento
Aquí en la capital ha sucedido

(C. IV, Estr. 11, pág. 457.)

Y yo de la verdad sólo respondo
De que el mozo salvaje del portento
Anda alegre por ahí mondo y lirondo:

(C. IV, Estr. 21, pág. 460.)

Y yo quedé entonces convencido
Casi de que era mentiroso el cuento

(C. IV, Estr. 21, pág. 460.)

Mas yo como escritor muy concienzudo,
Incapaz de forjar una mentira,

(C. IV, Estr. 12, pág. 458.)

Hay además un caso en el que aparece el esquema 'me... yo' y otros dos con el pronombre *mí*:

Mas qué si necio me confundo
Sin saber para qué vine yo al mundo?

(C. IV, Estr. 6, pág. 456.)

Pero también a mí me entra el deseo
De echarla de poeta...

(C. IV, Estr. 6, pág. 456.)

Y, por último, «Que para mí son tachas y borrones» (C. III, v. 241, pág. 423).

Más frecuente es el empleo del posesivo:

Mas juro, vive Dios, que estoy cansado
Ya de seguir a un pensamiento atado
Y referir mi historia de seguida,
Sin darme a mis queridas digresiones,

(C. IV, vs. 787/90, pág. 562.)

Donde, como en muchos otros casos, se podría señalar la presencia de la primera persona, implícitamente el pronombre yo, en la desinencia verbal [5]:

Aunque siempre mis dudas he tenido
Que es muy dado a dudar mi entendimiento

(C. IV, Estr. 21, pág. 460.)

Contaré el cuento con mi estilo rudo
Al bronco son de mi cansada lira

(C. IV, Estr. 12, pág. 458.)

Mas ya adelante con mi cuento voy
Al son de mi enredado contrapunto

(C. IV, Estr. 22, pág. 460.)

Otros casos: «Con que mi historia ensarto» (C. IV, página 562, v. 794); «Divertido en cantar mi Diablo Mundo»

(C. III, pág. 423, v. 228). «Y dejando también mis digresiones» (Id. v. 239).

II. La atracción del lector cuenta con mucho menor número de casos que el procedimiento descrito en el párrafo anterior.

Vamos a encontrar ahora algunos ejemplos de este esquema en los que al lado de la referencia al *tú* se da también la presencia directa del autor mediante alguna de las fórmulas que hemos visto arriba. Según el esquema que he trazado, cuando se produce la coincidencia de dos procedimientos, he preferido siempre incluir el caso en el plano superior.

Hay que señalar la coincidencia de la primera y segunda persona en una misma frase como un subgrupo o fase intermedia en el proceso de aproximación.

El primer lugar en la referencia al *tú* corresponde a la apelación directa *lector*. Entra dentro del formulismo de tipo tradicional y, en consecuencia, se trata de forma distanciada. Encontramos tres casos (más otro que veremos más tarde) de los que uno sólo lleva artículo, que indica la categoría [6], mientras los otros dos parecen más próximos; representa el cambio de considerar al que lee como agente a considerar la palabra como nombre propio del que lee.

De este tipo tenemos:

Mas yo como escritor muy concienzudo,
Incapaz de forjar una mentira,
Confesaré al lector que mucho dudo
De la verdad del caso que le admira:

(C. IV, Estr. 12, pág. 458.)

Perdón, lector; mi pensamiento errante
Flota en medio a la turba tempestad [7]
De locas reprensibles digresiones.

(C. I, Estr. 22, pág. 377.)

Quiero decir, lector, que amanecía
Y ni el prado ni el bosque vienen bien:

(C. IV, Estr. 7, pág. 456.)

Son muy pocos casos para poder definir relaciones; sin embargo se puede señalar como una tendencia que parece que la apelación *lector* con artículo corresponde al uso del pronombre sujeto *yo,* frente a esto las apelaciones sin artículo no llevan nada o hay la forma atenuada del posesivo *mi.* De ser esto así sería lo normal, pues a una mayor «confianza» correspondería una forma menos agresiva de fijación personal.

Del pronombre de segunda persona no encuentro más que este caso: «Que por mi honor te juro no quisiera / Que nadie mentiroso me creyera» (C. IV, Estr. 21, pág. 460.)

Por el contrario, la primera persona del plural es, relativamente, abundante:

Todos más de una vez hemos *pensado*
Como el honrado viejo en este punto;
Y mucho nuestros *frailes han hablado,*
Y Séneca y Platón sobre el asunto [8];

(C. I, Estr. 9, pág. 374.)

Dicen que el sueño, del olvido mana
Blando licor que calma el sentimiento;
¡*Mas* ¡*Ay*! *que a veces fijo en una idea,*
Bárbaro en nuestro *llanto se recrea*!

(C. I, Estr. 10, pág. 374.)

Por la inerte materia vaga incierta
El alma en nuestra *fábrica escondida,*
A otra vida durmiendo nos despierta

(C. I, Estr. 23, pág. 378.)

Donde aparece el pronombre personal que también encontramos en otro caso:

Aunque ahora que un sastre es esprit fort
No hay ya visión que nos *inspire horror.*

(C. I, Estr. 18, pág. 376.)

Un caso en el que el posesivo no limita grupo es: «Tal nuestro padre Adán» (C. III, pág. 423), es lo mismo que ocurre en el ejemplo primero de esta serie aunque allí el generalizador *Todos* no es tan seguro como la paternidad de Adán y además supone una inclusión subjetiva, una suposición.

III. El enfrentamiento u oposición del *yo* o del *nosotros* a la realidad o a otros grupos humanos, lo que he incluido en la denominación general «lo otro», es frecuente:

Y es tanta la jarana y movimiento
En que su vecindario anda metido,
Que muchos no tendrán conocimiento
De un caso no hace mucho acontecido,
Y a otros tal vez tan verdadera historia
Se habrán borrado ya de la memoria.

(C. IV, Estr. 11, pág. 458.)

Y el hecho a otros afirmar les dejo,
De haberse el mozo convertido en viejo [9]

(C. IV, Estr. 12, pág. 458.)

Textos citados en primer lugar, pues no tienen nada de agresivos, en el segundo no hay crítica, sólo referencia, y en el primero la crítica es suave y no se separa el término lector de «los otros» salvo, quizá, en los dos versos iniciales. Tienen interés y los he citado únicamente por representar un primer paso en el desenvolvimiento del proceso que trato en este párrafo tercero.

Más directo y efectivo es el planteamiento que aparece en estos casos; «Que es mi historia tan cierta y verdadera / Como lo fue jamás otra cualquiera» (C. IV, Estr. 22, página 461). El esquema es ya claro en:

Y aquí renegar quiero
De la literatura
Y de aquellos *que buscan proporciones*

(V. IV, vs. 797/9, pág. 563.)

Y casi, casi arrepentido estoy
De haber tomado tan dudoso asunto,
Y de a pública luz sacarlo hoy
Que la incredulidad llega a tal punto;

(C. IV, Estr. 22, pág. 460.)

Hay en el mundo gentes para todo:
Muchos que ni aun se ocupan de sí mismos,
Otros, que las desgracias de un rey godo
Leen en la historia y sufren parasismos:
Quien por saber la cosa, y de qué modo
Pasó, y contarla luego, a los abismos
Es capaz de bajar, quien nunca sabe
Si no es de aquello en que interés le cabe.

(C. IV, Estr. 9, pág. 457.)

El triángulo está explícito en este caso:

Y dejando también mis digresiones,
Más largas cada vez, más enojosas,
Que para mí son tachas y borrones
De las mejores obras, fastidiosas
Haciéndolas, llevando al pacienzudo
Lector confuso siempre, aunque es defecto
De escritor concienzudo
Que perdona el efecto

Con la intención de mejorar conciencias
Con sus disertaciones y advertencias.

(C. III, vs. 239/48, págs. 423/4.)

Resulta claro que la presencia del autor, agrupada en el párrafo primero, es más evidente e intensa que los otros dos procedimientos, sobre todo en el Grupo Primero.

La forma de subrayar la personalidad o presencia del autor que aparece con mayor frecuencia es el posesivo *MI,* con más de quince casos, seguido del pronombre personal de primera persona, sujeto, con seis casos; a continuación, sin entidad, aparecen *Me* y el pronombre *Mí.*

La oposición a «lo otro» es, todavía, muy débil, y, en la mayor parte de los casos, asunto exclusivo de Espronceda en cuanto planteamiento formal.

Grupo segundo

Las fórmulas complejas (II y III) aparecen ahora en desarrollos más amplios y con una construcción más trabada, que se acerca a planteamientos lógicos. Hay, pues, una reflexión más o menos precisa sobre el problema referente a la relación entre los tres términos de la aproximación.

I.—La etapa de fijación personal es corta y reflexiva: «No empiece yo con voz atronadora / Y acabe luego desmayado y frío» (C. I, Estr. 136, pág. 398); «No me queje yo de andar vestido / Y ahora mucho menos en invierno» (C. III, pág. 434, vs. 566/7).

Otras formas del pronombre personal aparecen junto al posesivo: «Yo con pasar mi tiempo me contento» (C. I, Estrofa 136, pág. 398); «Sin regla ni compás canta mi lira / ¡Sólo mi ardiente corazón me inspira! » (C. I, Estr. 14, pági-

na 375); «Conforme esté mi humor, porque a él me ajusto, / Y allá van versos donde va mi gusto» (C. I. Estr. 134, página 397).

Y el posesivo solo: «De mi propia cosecha que es mi fuerte» (C. I, Estr. 133, pág. 397); «Terco escribo en mi loco desvarío / Sin ton ni son, y para gusto mío» (C. I, Estrofa 13, pág. 375).

Las referencias al lector cuentan, aproximadamente con el mismo número de casos que el procedimiento de fijación personal recontado en el párrafo anterior.

Como casos de la apelación formular al *TU* en la forma *Lector,* TENEMOS: «En la mente, lector, se abre un postigo» (C. I, Estr. 127, pág. 396); «Verás, lector, a nuestro humilde anciano.» (C. I. Estr. 135, pág. 398), donde el lector aparece ya incluido en el *nosotros.*

Una variante muy significativa del tratamiento formular, unida a la apelación directa mediante el pronombre, aparece en un caso aislado:

¿A ti no te será nunca molesto,
¡Oh caro comprador! que con zozobra
Imploro en mi favor comprar mi obra?

(C. I, Estr. 131, pág. 397.)

Donde la dependencia yo/tú no necesita ser señalada. Siguiendo con el mismo tema, en el verso siguiente a los citados, vuelve a aparecer el pronombre de segunda persona: «Nada menos te ofrezco que un poema» (C. I, Estr. 132, página 397). La dependencia continúa bajo formas más integradas tres versos más abajo: «Que hemos de recorrer punto por punto / Si logro yo desenvolver mi tema,» caso en el que se puede observar con claridad el proceso de captación.

Parecido esquema es el de los ejemplos que doy a continuación, en los que de la agrupación general se pasa a la pri-

vada autor-lector: «Uniforme, monótono y cansado / Es, sin duda, este mundo en que vivimos;» (C. I, Estr. 129, página 396); y ya: «Baste saber que *nuestro* héroe existe» (C. IV, Estr. 15, pág. 458).

En algunos de los casos citados hay una cierta oposición al tercer término, «Lo otro», pero unas veces no es tan clara que permita un cambio de grupo y otras veces se reproduce el desarrollo completo en el lugar correspondiente.

III. La oposición a «Lo Otro» es más frecuente que la aproximación directa al lector. En algunos casos encontramos que el poeta, sólo, se enfrenta con la realidad en general, con el mundo:

> Nihil novum sub sole, *dijo el sabio*
> Nada hay nuevo en el mundo: *harto lo siento,*
> *Que como dicen vulgarmente, rabio*
> *Yo por probar un nuevo sentimiento*:
>
> (C. I, Estr. 128, pág. 396.)

> *Que bien sé yo que el mundo no adelanta*
> *Un paso más en su inmortal carrera*
> *Cuando algún escritor como yo canta*
> *Lo primero que salta en su mollera*;
> *Pero no es eso lo que más me espanta,*
> *Ni lo que acaso espantará a cualquiera*:
>
> (C. I, Estr. 13, pág. 375.)

En estos casos el lector puede tomar partido por su cuenta, sobre todo en el segundo donde hay una clara incitación.

Más obligado a comprometerse se encuentra el lector en el caso que viene a continuación; en él Espronceda ha pasado de planteamientos generales a otro particular:

> *¿Y no habré yo de repetirme a veces,*
> *Decir también lo que otros ya dijeron,*

A mí a quien quedan ya sólo las heces
Del rico manantial en que bebieron?
¿Qué habré yo de decir que ya con creces
No hayan dicho tal vez los que murieron,
—Byron y Calderón, Shakspear, Cervantes—
Y tantos otros que vivieron antes?

(C. I, Estr. 130, pág. 396.)

Hay que señalar que la petición de sentencia, dirigida al lector mediante la interrogación, corresponde a un fuerte aumento de la presencia personal del autor: *Yo,* dos veces, y *a mí a quien,* por otro lado con su forma intensificada.

En otros casos la oposición es trivial y el lector queda al margen, aunque, naturalmente, pueda tomar partido:

Y a mí este juicio me parece exacto
Y parézcales mal a los maridos,
Que ellos han hecho con el mundo un pacto
Y sus derechos son reconocidos;
Y si tienen mujer, justo ipsofacto
Es que su condición lleven sufridos,
Que habla con su mujer el que se casa
Y yo con las paredes de mi casa.

(C. III, vs. 630/7, págs. 436/7.)

Por último un caso, citado en parte ya, donde se resume todo el proceso:

¿A ti no te será nunca molesto,
¡Oh caro comprador! que con zozobra
Imploro en mi favor comprar mi obra?

Nada menos te ofrezco que un poema
Con lances raros y revuelto asunto,
De nuestro mundo y sociedad emblema,
Que hemos de recorrer punto por punto:
Si logro yo desenvolver mi tema,
Fiel traslado ha de ser, cierto trasunto

De la vida del hombre y la quimera
Tras de que va la humanidad entera

(C. I, Estrs. 131/2, pág. 397.)

La forma Yo aparece en diez casos, lo mismo que el posesivo Mí; las formas personales Me, Mí son empleadas en cuatro y una ocasiones, respectivamente.

GRUPO TERCERO

I.—Del pronombre sujeto no encuentro más que un caso: «Así yo meditaba / en tanto me afeitaba / Esta mañana mismo» (C. III, pág. 416).

Más frecuentes son los posesivos, aunque comparados a los grupos anteriores su número sea muy bajo: «Mi dolor tributaba a mis cabellos» (C. III, pág. 416, v. 25); «Y un triste adiós mi corazón sentido / Daba a mi juventud» (C. III, página 416, vs. 20/1); «Mi tierno corazón siempre os adora / Mas mi cabeza se me vuelve cana» (C. III, vs. 68/9, pág. 418).

II.—En primer lugar un caso en el que Espronceda se dirige directamente al lector, en tono paternal, para después referirse al mundo todo:

Gastas la juventud, maduras años.
Tanta profundidad, tanta sentencia,
Tantos remedios contra tantos daños,
¿A qué los debes, mundo, en tanta copia
Sino a la edad y a la experiencia propia?

(C. IV. Estr. 142, pág. 489.)

Claro que la segunda persona equivale a un impersonal. La oposición al tiempo aparece en dos casos. En ambos

se produce la relación YO / NOSOTROS, de forma muy característica:

Pasa la juventud, la vejez viene,
Y nuestro pie que nunca se detiene
Recto camina hacia la tumba fría!
Así yo meditaba
En tanto me afeitaba
Esta mañana mismo.

(C. III, vs. 11/á, pág. 416.)

Sin referencia al Yo sigue el mismo tema incluyendo al lector no sólo dentro del fenómeno temporal, como en los casos anteriores, sino identificando su reacción con la que en esos casos era personal de Espronceda:

Y es triste a la verdad ver cómo huyen
Para siempre las horas y con ellas
Las dulces esperanzas que destruyen
Sin escuchar jamás nuestras querellas;

(C. III, vs. 6/9, pág. 416.)

Continúa el mismo planteamiento:

Pero, ¿qué hemos de hacer, no examinar?
¿Y el mundo ande como quiera andar?
... ...
Lanzarse a descubrir y alzarse al cielo
Cuando a penas alcanza nuestro *vuelo*
*A elevar*nos *un palmo de la tierra,*
Miserables enanos,
Y con voces hacer mezquina guerra
Y levantar las impotentes manos,
Es ridículo asaz y harto indiscreto:
*Va*mos *andando, pues, y haciendo ruido,*
Llevando por el mundo el esqueleto
De carne y nervios y de piel vestido.

¡Y el alma que no se yo *do se esconde!*
*V*amos *andando sin saber a donde.*

(C. III, vs. 316/33, pág. 426.)

En otros casos el segundo término de la oposición es algo agradable, pero perdido, por lo cual se opone a la situación presente:

Adiós amores, juventud, placeres,
Adiós vosotras *las de hermosos ojos,*
Hechiceras mujeres,
Que en vuestros *labios rojos*
Brindáis amor al alma enamorada;
Dichoso el que suspira
Y oye de vuestra *boca regalada*
Siquiera una dulcísima mentira
En vuestro *aliento mágico bañada*

(C. III, vs. 57/65, págs. 417/8.)

La aproximación de las bellas funciona como una forma expresiva dirigida a hacer más próximo y patente el problema y el sentimiento de fugacidad. De esta forma el lector puede estar de acuerdo con las reflexiones de Espronceda. Es un caso, de cualquier forma, un tanto diferente de los anteriores y, quizá, menos efectivo. Se trata de una aproximación en otro plano; se podría hablar de una inducción realista paralela al «Así yo meditaba / En tanto me afeitaba / Esta mañana mismo.

III.—El ataque directo, ahora a *los otros,* y la referencia al lector es en este caso intensa. En primer lugar encontramos un ejemplo en el que el lector, y Espronceda, están incluidos en el genérico *gentes* o *sociedad:*

Aquí tu elogio [*anarquía*] *para siempre encuadro,*
Que a ser llegaste pan de cada día,
Cartilla eterna, universal registro

Que aprende al gobernar todo ministro.
[*cuánto susto, miedos, afán*]
Con vuestras *peroratas elocuentes*
Habéis causado a propios y aun a extraños!
Mal anda el mundo, pero ya las gentes
Han llegado a palpar los desengaños,
Y aunque cien tronos caigan en rüina
No menos bien la sociedad camina

(C. III, vs. 762/73, pág. 441.)

Se podrían reproducir también las estrofas siguientes donde continúa el mismo tema con el mismo planteamiento.

Esta situación desemboca con toda naturalidad en la siguiente:

Pasad, pasad como funesta plaga,
Gusanos que roeis nuestra *semilla,*
Vuestra *letal respiración apaga*
La luz del entusiasmo apenas brilla
Pasad, huid, que vuestro *tacto estraga*
Cuanto toca y corrompe y lo amancilla;
Sólo nos *podéis dar, canalla odiosa,*
Miseria y mezquindad y prosa.

(C. III, vs. 790/7, pág. 442.)

En la que hemos llegado al fin del proceso.

Efectuando el mismo recuento que en grupos anteriores he obtenido estos resultados: Yo, aparece en un caso, lo mismo que Me; en seis ocasiones he encontrado Mí, posesivo.

La primera persona del plural se da en siete ocasiones y la segunda persona del plural en más de quince.

Para acabar sólo me queda advertir que la Digresión funciona en *El Diablo Mundo* como una Aproximación al lector y como una fijación de la personalidad del autor.

La intervención de Espronceda en el interior de la ficción narrativa se da cuando afirma: «Y yo de la verdad sólo respondo/De que el mozo salvaje del portento/Anda alegre por ahí mondo y lirondo»; es su testimonio.

Otros antecedentes, remotos, podrían ser *La Garcineida, Libro de los estados, Libro de Buen Amor,* etc.

[2] En otro aspecto se trata de *declamaciones,* tanto el discurso político como el religioso, con lo que coinciden con el tono general de la obra de Espronceda.

[3] Los ataques a personas van dirigidos hacia los políticos; el lector pertenece, seguramente, a la burguesía, en esta época ascendente y dedicada a la conquista del poder; no puede por menos de agradar a esta clase naciente la crítica al poder aristocrático, representado, por ejemplo, por Toreno, de familia tradicionalmente importante; como tampoco la alusión a que aunque «un trono caiga en rüina/ igual la sociedad camina.»

[4] Naturalmente la actividad negativa de esos grupos perjudica a todos los que no forman parte de él, que son la mayoría.

[5] Habría que saber para valorar con justicia este hecho las variaciones, niveles, épocas, géneros, etc., en que el autor se ha presentado con el plural de modestia y cuándo no. Espronceda siempre habla en primera persona.

[6] Ver, por ejemplo Salvador Fernández Ramírez, *Gramática*; o R. Lapesa, *Evolución sintáctica y forma lingüística interior en español,* páginas 142 y sigs.

[7] Es extraño al español el empleo de esta preposición. Quizá sea un galicismo o, también es posible, haya aparecido por cruce con un verbo de movimiento en el que estuviera pensando el autor, lo que no sería raro, dada su afición a dirigirse hacia la tempestad.

[8] ¿Séneca por Sócrates? El verso sería correcto sólo con suprimir la conjunción copulativa.

[9] Supongo que será un error y, llevado por su natural ímpetu, favorecido por su acostumbrada negligencia, que el autor habrá querido decir que el viejo se convirtió en joven, no al revés, como dice. La rima dificulta el orden correcto, pero parece que es indudable, aunque no lo he visto corregido ni señalado.

INTENSIFICACION

Como se puede constatar por los diferentes recuentos efectuados en cada una de las obras, muchos de los rasgos de estilo que caracterizaban la lengua empleada en *El Pelayo* o en *El Estudiante de Salamanca* han disminuido considerablemente o desaparecido en las DIGRESIONES. Se trata precisamente de aquellos recursos cuya función había sido interpretada en los capítulos correspondientes como dirigida a imponer al lector, indirectamente, una determinada interpretación de la realidad expuesta; o, mejor, disponían la comunicación de forma tal que una realidad particular era interpretada y juzgada subjetivamente.

También han disminuido en la DIGRESIÓN una serie de elementos destinados a *convencer* al lector de las ideas u opiniones defendidas o sostenidas por el autor.

Han descendido notablemente: la disociación; la ordenación «término regido + término regente»; el adjetivo predicativo en función adverbial; bimembrismo; antonomasia y personificación; etc.

La obra de Espronceda, en general, y las digresiones, en particular, son muy agresivas; esto en el sentido de que defiende una concepción nueva de la realidad y de la literatura

que debe imponerse a la vigente en su momento, a las normas dictadas por el Neoclasicismo, luchar contra su influencia y su crítica. En este sentido es posible afirmar que se trata de obras polémicas cuya intensidad aumenta con el tiempo. El punto máximo es *El Diablo Mundo* y especialmente las digresiones en las cuales el autor abandona, hasta cierto punto, la ficción narrativa y comenta, juzga, ataca o valora lo que escribe, dirigiéndose directamente al lector.

Dado el carácter de captación que he creído ver en la obra de Espronceda, era de esperar que no renunciaría a él en las digresiones, a pesar de haber renunciado a una serie de recursos especialmente «retóricos». Esto porque la naturaleza eminentemente apelativa de la digresión impide, en principio, la utilización de los recursos más arriba enumerados.

En consecuencia, el medio para apoderarse del criterio del lector, para atraerlo a su terreno, en la contienda emprendida, sería el razonamiento directo, los argumentos lógicos y conceptuales. Sin embargo, dado que nuestro autor desprecia la lógica, la ciencia, etc. no puede emplear ese método. Por otra parte, no parece posible que para negar la validez del pensamiento racional se recurra precisamente a él.

Para convencer al lector, Espronceda va a cargar la función expresiva del lenguaje. Con esto intenta lograr la proyección de unos sentimientos determinados que se impongan y sustituyan al juicio.

Pero, aparte del «sentimiento», Espronceda emplea las *formas* del razonamiento lógico despojándolas de su contenido y, especialmente, cortando el proceso para presentar solamente segmentos aislados. En general nuestro autor conserva bien una de las premisas, la mayor normalmente, bien la conclusión; naturalmente que lo que no desaparece son los términos de relación [1].

De esta manera, en una recepción no-crítica, el engaño puede pasar como una verdad demostrada e indudable. Sobre todo si, como ocurre aquí, se emplean formas rotundas de obligación absoluta; entonces el receptor tiende a aceptarlas sin más, salvo que, realizando un esfuerzo para salir del texto,

ponga en duda y pregunte el por qué de contenidos previos que no aparecen en el texto y han sido cuidadosamente eludidos por el emisor.

La formulación de la pregunta, el análisis crítico es tanto más difícil cuanto la comunicación no expone sino que afirma [2].

Es a todos los medios de que se sirve Espronceda para «engañar» al lector, para aumentar la fuerza de sus opiniones a lo que llamo INTENSIFICACIÓN.

Sobre los textos iremos viendo los diferentes procedimientos y variedades en que aparecen los métodos señalados, pues la realización concreta no es casi nunca tan tajante como mi análisis. Además habría que distinguir, lo que no siempre es fácil, los falsos razonamientos de las intensificaciones «puras».

La frecuencia de aparición de este nuevo recurso, que he llamado *intensificación,* es inversamente proporcional a la frecuencia de los enumerados por mí al principio de este capítulo.

De esta manera resulta que si en el Grupo Primero es un recurso abundante, en el Grupo Segundo aumenta, pero ya en el G. Tercero se reduce en un cincuenta por ciento respecto al Primero.

No he creído necesario precisar más ni dar detalladamente los porcentajes de cada grupo, pues sobre todo me interesa el procedimiento como tal.

He de advertir, por último, que la aparición del procedimiento intensificador no se limita a las comunicaciones «de combate», sino que se amplía y aparece en cualquier otro contexto. En consecuencia, también lo hace mi análisis.

GRUPO PRIMERO

Uno de los medios más frecuentes y efectivos de crear formas intensificadas se basa, material o formalmente, en

el empleo de la familia significativa y gramatical de *tan, tanto, cuán,* etc. Es sabido que, además de indicar una cantidad indeterminada, estos adverbios funcionan como valorativos; su valor, negativo o positivo, depende siempre del valor de la frase. Esto es lo que por el momento me interesa dejar bien sentado: que es un modo relativo de referirse a la realidad. Predomina, de entre las tres funciones que señala Hjelmslev para los casos: *dirección, coherencia* y *subjetividad,* la última [3].

En un plano lógico tenemos la posibilidad de que en un razonamiento la inferencia no sea válida aunque las proposiciones sí lo sean. Cuando esto es posible significa que el esquema es falso, ya que el correcto daría una conclusión verdadera fueran los que fueran los valores asignados a las variables. Esto es precisamente lo que ocurre con los razonamientos de Espronceda, como vamos a ver.

El problema que plantean los *razonamientos* de Espronceda es que presenta como *proposiciones* lo que es *mención* de una proposición. «Las fórmulas como *no es verdad que, creo que, es necesario que,* no son operadores, interiores a la proposición, ya que son por ellos mismos proposiciones que afectan a la proposición primitiva tratada como un simple *dictum.*» Pero además cabe otra posibilidad, que es la utilización de operadores iniciales que no son factores de verdad, ya que el valor de verdad del razonamiento depende de la proposición primitiva.

Llegamos ahora a la parte principal del razonamiento:

> «Il y a deux façons d'exprimer la modalité d'une proposition. On peut marquer le mode en *incorporant* à la proposition elle-même un adverbe qui «modifie» son verbe (ou sa copule): *le sage est nécessairemnt henreux.* Mais on peut aussi énoncer le mode comme une certaine qualité attribuée à la proposition initiale, qui n'est alors, prise en elle-même indépendamment de cet attribut, qu'une formule attendant l'assertion, un simple *dictum* comme est en latin la proposition infinitive.

> Le mode s'exprime alors normalement par une expression verbale avec adjectif, posée comme prédicat du *dictum* tout entier et par conséquent *extérieure* à lui: *que le sage soit heureux, est nécessaire* (ou, plus simplement en français: *il est nécessaire que le sage soit heureux* [4]... La proposition qui affirme ou nie quelque chose du *dictum* a la forme di une proposition attributive assertorique; le prédicat, il est vrai, a un sens modal, mais le sens du prédicat concerne seulement le contenu.» [5]

Volviendo ahora al texto espronceciano, tenemos casos como: «Y a otros tal vez tan verdadera historia/Se habrá borrado ya de la memoria.» (C. IV. Estr. 11, pág. 458), «Y casi, casi arrepentido estoy/De haber tomado tan dudoso asunto» (C. IV. Estr. 22, pág. 460), casos en los que se produce la anfibología entre la interpretación de *tan* como intensificación o como cantidad indeterminada. En uno de los casos se trataría de un razonamiento asertorio o subjetivo (para Espronceda es así), mientras que en el otro su validez depende de que la conclusión sea verdadera o falsa: que la historia sea muy verdadera o poco; que el asunto sea muy dudoso o poco; estos grados objetivamente y no sólo en opinión del autor.

Hay además otro problema: que el razonamiento no sea modal a pesar de la forma, sino que, y esto me parece esencial, el planteamiento de las premisas sea falso. En efecto, puede ocurrir que no haya grados de inclusión, sino que en realidad sea una proposición disyuntiva, pues se puede pensar que la *historia* o el *asunto* no son «más o menos», sino que lo son o no lo son en absoluto: el asunto no tiene nada de dudoso, es falso; la historia no es más o menos verdadera, es falsa.

En otras ocasiones se da como premisa un dato cuantitativo indeterminado. El dato sirve como elemento para una afirmación posterior y es precisamente la afirmación subsiguiente la que define la magnitud de la premisa:

Este raro suceso que yo cuento
Aquí en la capital ha sucedido,
= *Y es tanta la jarana y movimiento*
En que su vecindario anda metido,
— *Que muchos no tendrán conocimiento*
De un caso no hace mucho acontecido,
Y a otros tal vez tan verdadera historia
— *Se habrá borrado ya de la memoria.*

(C. IV. Estr. 11, pág. 457.)

[Ciencia]
Tan grave, tan profunda y estirada!
Vergüenza ten y permanece muda.

(C. I. Estr. 24, pág. 378.)

Y tanta frase inútil y rodeo,
A mi corto entender no es más que ruido:

(C. IV. Estr. 6, pág. 456.)

— *... y estoy harto*
De tanta gravedad, lisura y tino

(C. VI., vs. 792-3, pág. 562.)

[Estoy arrepentido, casi]
De a pública luz sacarlo hoy
Que la incredulidad llega a tal punto;

(C. IV. Estr. 22, pág. 460.)

En todos estos casos parece evidente que sólo tiene sentido la proposición de Espronceda si interpretamos *tan* o *tal* o *tanta* como equivalente a «en grado muy alto», lo que justificaría su actitud o sus planteamientos y los haría aceptables objetivamente, pero la equivalencia debe ser deducida intuitivamente (no dada conceptual, lógicamente, en las premisas) de la conclusión.

Casos equivalentes son: «¡Oh! ¡Cómo cansa el orden!» (C. VI, pág. 562), frase a la que no habría que poner ningún reparo lógico si el autor hubiera añadido el pronombre personal *me* y hubiera sustituido la forma modal por la cuantitativa *mucho*. De esta forma se ha presentado el caso como universal, cuando es particular.

«Que es mi historia tan cierta y verdadera/Como lo fue jamás otra cualquiera.» (C. IV. Estr. 22, pág. 461), donde se establece una igualdad arbitraria.

Diferente es el caso de: «Y es justo que tal pague quien tal hizo» (C. IV. Estr. 7, pág. 457); la frase equivale, desarrollada, a: «(tal) hecho + justicia = castigo (tal)»; ahora bien, en esta fórmula no hay de lógico más que la forma, los nexos, pues el primer sumando, aunque queda determinado, no es definido [6] y sobre todo no se ve la razón de la igualdad. Es cierto que hay dos elementos iguales *(tal)*, lo que favorece la igualdad, pero para que ésta se produjera habría que interpretar *hecho* como 'delito', para lo cual, a su vez, habría que formular «justicia + castigo = hecho tal (= 'delito')». Esto es una tautología irresoluble. Dicho de otra forma, no se justifica en el razonamiento la necesidad de pagar *tal hecho*.

En todos los casos citados se podría preguntar al autor: ¿cuánto?, ¿a qué punto?, etc., pero para que la construcción resulte coherente la respuesta está ya implícita en el planteamiento de Espronceda. En este sentido, la intensificación funciona de la misma manera que la interrogación literaria: instando a que el lector ponga *de su parte* la cantidad —respuesta— que haga sentido con el contexto.

Algo parecido a lo que ocurre en el párrafo anterior sucede con el uso del adverbio *también*, cuya aparición es poco frecuente.

En principio *también* relaciona dos elementos o términos situándolos en un mismo plano de igualdad. En este caso,

la *trampa* tiene lugar cuando los términos relacionados no son equivalentes en realidad, o cuando sólo hay un término.

En ambos casos, el empleo de la cópula equivale a un refuerzo del razonamiento en el que se incluye un término no válido o inexistente. Es el caso de: «Y dejando también mis digresiones» (C. III, pág. 423), «Que su pecado cometió también/Viniendo al mundo por extraño hechizo» (C. IV. Estr. 7, pág. 456).

Más frecuentes son las afirmaciones absolutas del tipo de: «Confesaré al lector que *mucho* dudo» (C. IV. Estr. 12, página 458), «Mas yo como escritor *muy* concienzudo» (C. IV. Estr. 12, pág. 458), «Que es *muy* dado a dudar mi entendimiento» (C. IV. Estr. 21, pág. 460). Procedimiento muy simple, ya que es una afirmación reforzada o intensificada. Hay que tener en cuenta que, en principio, y al no ser una narración [7], el lector puede suponer que la seguridad de tales afirmaciones son resultado de la seguridad que proporciona un análisis serio y, en el caso concreto, de un autoanálisis crítico por parte del autor; no hay que olvidar que todas las expresiones empleadas sólo tienen sentido si, previamente, ha habido una comparación con el nivel *medio*.

Es posible, efectivamente, que se haya dado toda esa labor crítica, pero aunque, como creo, no hubiera sido así, la forma de la afirmación obliga a suponerla y, sin embargo, no tenemos ningún dato de que la investigación haya existido.

Y, sobre todo, no sabemos dónde coloca Espronceda el nivel medio, única forma de juzgar si es *mucho, muy* o no.

Dentro del mismo porcedimiento hay una variedad que consiste en el empleo de comparativos en distintas formas y grados: «Digresiones/Más largas cada vez, más enojosas» (C. III, pág. 423), «Mis reflexiones sobre el hombre justo/.../Publicaré después para que el mundo/Mejor se vuelva...» (C. I. Estr. 12, pág. 375), «Sigan senda mejor los hi-

jos vuestros» (C. I. Estr. 21, pág. 377), «Y mucho más sin duda me valiera,/Que no andar, por el mundo, componiendo,/De niño, haber seguido una carrera/De *más* provecho y de *menor* estruendo» (C. I. Estr. 20, pág. 377), «Irse a dormir a *lo mejor* del cuento» (C. I. Estr. 10, pág. 374)[8]. En todos estos casos está implícita la actividad analizadora y el método comparativo, aplicados a la realidad literaria o no.

Que esa relatividad depende de los términos señalados lo demuestra el análisis de Pottier; «El paso de *malo* a *peor* corresponde a un MOVIMIENTO cuyo origen es malo:

0 malo peor

. . . →

Esto es, «de mal en peor»...

Para explicar el segundo sentido, «pasar de bueno a malo», hay que considerar el conjunto de las nociones, de *bueno* a *malo*:

«+ mejor ← bueno 0 malo → peor —»

En los verbos *empeorar* y *mejorar,* los comparativos han conservado su valor de «paso de — a +» (*mejor*)»[9]

La referencia concreta a una actividad investigadora la tenemos en: «Raro misterio que en conciencia siento/No poder descifrar por más que ahondo» (C. IV. Estr. 13, página 458).

Y el resultado de un esfuerzo, implícito, en: «Y tanta frase inútil y rodeo/A mi corto entender *no es más que* ruido» (C. IV. Estr. 6, pág. 456), «Y *al cabo* un ente/De fe traidora y de melosa lengua»,... «Y *al fin* allí no había/Cátedras ni colegios todavía» (C. III, pág. 423), «...; que creo/*Basta* para contar que ha amanecido» (C. IV. Estr. 6, página 456), «Mas juro, vive Dios, que estoy *cansado*/ya de seguir a un pensamiento atado» (C. VI, pág. 562).

En todos los ejemplos se da la consecuencia de una supuesta actividad de pensamiento, pero el proceso no aparece nunca.

Grupo segundo

§ 1. Las intensificaciones que aparecen con mayor frecuencia tienen como base el uso de *más,* unas veces solo: «Pero eso no es lo que más me espanta/Ni lo que acaso espantará a cualquiera:» (C. I. Estr. 13, pág. 375), «Ya más civil en este canto cuarto» (C. IV. Estr. 15, pág. 459), «Y mucho más si el hombre no es marido,/Ni cuñado siquiera» (C. III, pág. 434), donde habría que anotar también el límite máximo señalado por «ni... siquiera».

Otras veces *más* aparece en un contexto en el que indica superioridad absoluta: «No pensó más moléculas Descartes/ Ni en más rayos se parten las estrellas,» (C. III, pág. 436), y como fórmula gramatical: «Y al más fuerte marido.../Y al más débil galán...» (C. III, pág. 436).

Los demás casos de esta familia son raros: «Que no es amor misterio este incesante/Flujo y reflujo de hombres...» (C. IV. Estr. 14, pág. 458), «Y muy cara se vende una pintura/De una mujer o un hombre en siendo buena,» (C. III, pág. 434). Ambos ejemplos poco efectivos, pues el planteamiento está explícito y claro.

§ 2. La familia de las valoraciones cuantitativas indeterminadas es relativamente numerosa. El primero de los ejemplos que cito no tiene interés apenas; a los restantes se puede aplicar el mismo análisis realizado en el grupo primero:

Qué habré yo de decir que ya con creces
No hayan dicho tal vez los que murieron,

Byron y Calderón, Shakspear, Cervantes.
Y tantos *otros que vivieron antes?*

(C. I. Estr. 130, pág. 396.)

«Saldré de tanto enredo en que me puesto?» (C. Estr. 131, pág. 396), «... a qué en vano/Me canso en ofrecerte empresa tanta,» (C. I. Estr. 135, pág. 398), «Baste saber que nuestro héroe existe/Sin entrarse a indagar arcano tanto» (C. IV. Estr. 15, pág. 458).

«A sus maridos estudiar por partes/*Cuántas* extravió mujeres bellas!» (C. III, pág. 436), «Oh *cuán* dañosas son las bellas artes/Y aún más dañosa la afición a ellas!» (C. III, pág. 436), en el último verso se da, por vez primera, el adverbio *aun* en función intensificadora, esto es, nocional, lo que también ocurre en: «Y aun asimismo acertaré a decirlo?» (C. I. Estr. 131, pág. 396). Podemos interpretar que existe una referencia implícita, tal como lo explica Pottier: «En 'trabaja aun de noche', *aun* está desligado de *trabaja*: el hecho de trabajar no está cualificado. La indicación de *aun* es recibida por *de noche.* Dicha indicación no apunta al tiempo (no se toma posición alguna con respecto a *la noche*), sino al hecho mismo. Se da, pues, por supuesta una referencia esperada, banal: nuestras costumbres hacen que normalmente trabajemos *de día.* 'Trabaja de noche' es un enunciado objetivo; 'trabaja aun de noche' es un enunciado *subjetivo. Aun* no puede hallarse presente si no hay una apreciación subjetiva.» [10]

No hace falta insistir en que no sólo *aun,* sino todas las demás formas reunidas en este párrafo segundo son subjetivas.

El adverbio *solamente* aparece en dos casos: «Sin regla ni compás canta mi lira; /Sólo mi ardiente corazón me inspira!» (C. I. Estr. 14, pág. 375): «A mí a quien quedan ya sólo las heces» (C. I. Estr. 130, pág. 396).

§ 3. Otras formas aisladas y locuciones son: «Uniforme, monótono y cansado/Es, *sin duda,* este mundo en que vivimos;» (C. I. Estr. 129, pág. 396), «Qué habré yo de decir que ya con *creces*/No hayan dicho...» (C. I. Estr. 130, página 396); «*Nada menos* te ofrezco que un poema» (C. I. Estr. 132, pág. 397).

Y como obligación formal : «Que *hemos de* recorrer punto por punto» (C. I. Estr. 132, pág. 397), «Fiel traslado *ha de ser*» (C. I. Estr. 132, pág. 397).

Grupo tercero

§ 1. El uso de *tan* y variantes es frecuente: «Y ese cielo al parecer tan puro» (C. IV. Estr. 143, pág. 489); «Oh cuadro horrible! pavoroso cuadro! /Pintado tantas veces y a porfía» (C. III, pág. 441).

Tanta profundidad, tanta sentencia,
Tantos remedios contra tantos daños,
A qué los debes, mundo, en tanta copia?

(C. IV. Estr. 142, pág. 489.)

Y un caso de *cuán*: «¡Cuán fugaces los años/ ¡Ay! se deslizan, Póstumo!» (C. III, pág. 416).

§ 2. Otras formas: «*Sólo* nos podéis dar, canalla odiosa,/Miseria y hambre y mezquindad y prosa.» (C. III, página 442), «Habéis causado a propios y *aun* a extraños» (C. III, pág. 441), «Sin escuchar *jamás* nuestras querellas» (C. III, pág. 416), «Y oye de vuestra boca regalada/*Siquiera* una dulcísima mentira» (C. III, pág. 418), «Cuando *apenas* alcanza nuestro vuelo» (C. III, pág. 426), «Es ridículo *asaz* y *harto* indiscreto» (C. III, pág. 426), «Y es triste *a la ver-*

dad» (C. III, pág. 416), «Mas *es fuerza* mirarlo *así* de lleno» (C. III, pág. 426), «¡Oh! ¡Bendita *mil veces* la experiencia» (C. IV. Estr. 42, pág. 489).

[1] Para los aspectos lógicos, sigo el libro de R. Blanché, *Introduction à la logique contemporaine,* París, 1968.

[2] Se trata de algo próximo a la reticencia. Es el método de los discursos políticos de la propaganda o de los refranes.

[3] *La catégorie des cas,* I, Copenhague, 1935. Aunque en este caso no se trata de una preposición, creo que puede ser ampliado a las palabras o términos de relación.

[4] La correspondencia en español sería: «Es necesario que el sabio sea feliz», frente a «Necesitamos que el sabio sea feliz».

[5] Blanché, *op. cit.,* págs. 84-85. Ver también 86 *infra* y 87 *supra.*

[6] «Que su delito cometió también/Viniendo al mundo por extraño hechizo», son los versos que anteceden inmediatamente a los citados. Se puede hablar de delito cuando desde el planteamiento de Goethe, por ejemplo, el protagonista vende su alma. En el caso de Espronceda, sin embargo, no se ve claramente por qué es delito. Por esto debe introducir el verso citado arriba y la fórmula de relación *también,* aunque tampoco ahora queda muy claro, desde la indeterminada posición del autor, cual es el otro delito ni quien lo ha cometido: Es posible que se refiera al pecado original o al mero hecho de nacer; para que esto pueda ser, con alguna razón, interpretado así, el texto no proporciona datos coherentes.

[7] En una *creación* de literatura esto sería normal y supondría la creación de unas reglas de juego, naturalmente arbitrarias. La digresión dirigida al lector directamente, como reflexión, teóricamente, fuera de la ficción literaria no puede tener el mismo tipo de consideración.

[8] La mayor parte de estos ejemplos son irónicos. La ironía no invalida el razonamiento, pues lo más que puede ocurrir es que el contenido, no el esquema, vaya semánticamente en la dirección contraria.

[9] Pottier: «Utilización del Diccionario de J. Cuervo para la lingüística general», en *Thesaurus,* VIII, págs. 25-27. Bogotá, 1952.

[10] Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica,* Madrid, 1968; páginas 186-194.

FALLAS

Llamaré *falla,* tomando la palabra del vocabulario de los geólogos, a la solución de continuidad que interrumpe una formación.

Aplicando este concepto a la literatura, *falla* es la ruptura de un tono o nivel de lengua (o ritmo, etc.) que introduce un contenido contrario o distinto al anterior y posterior, siendo éstos semejantes. La falla supone una ruptura brusca no anunciada ni esperada y de corta extensión respecto al marco en el que se inserta; los elementos esenciales son el cambio y el contraste. Así, pues, habrá tantos tipos diferentes de falla como interpretaciones posibles de la realidad lingüística, corespondiendo a todos los planos de análisis. Además, es posible encontrar, como veremos, una falla dentro de otra falla.

Otro aspecto diferente es la naturaleza del contraste que se realiza entre la «formación» y la falla. En mi análisis sólo voy a considerar dos tipos de falla. En primer lugar, aquellas que producen una profundización conceptual del tema, llevándolo a niveles generales y absolutos de interpretación. Este tipo de falla suele coincidir con una forma más retórica en la que predomina la subjetividad en el juicio, como corresponde al tono «elevado». Para este primer tipo de solución de continuidad reservaré el nombre de falla.

El segundo tipo de ruptura de la formación al que voy a referirme llevará la denominación de *quiebra,* como forma de interrupción menos intensa que la anterior y, también, por su relación, en terminación de masculino, con el concepto que encierra en el léxico taurino, que es, hasta cierto punto, imagen de lo que sucede en el texto. La quiebra, ahora en el texto, produce o intenta producir una súbita trivialización del tema tratado, sea mediante la ironía, el prosaísmo o la vulgaridad, sea mediante la reducción al absurdo o mediante una reducción particularizadora que minimiza el concepto abstracto. La *quiebra* es la figura opuesta a la falla.

Los dos tipos, falla y quiebra, pueden darse aislados, alternándose o insertos uno en otro.

A lo largo de la exposición iremos viendo las funciones que realizan estas rupturas.

La frecuencia con que aparecen las fallas en los diferentes grupos es como sigue:

	Absoluta	Relativa
	%	%
D-I	10	5
D-II	4,5	4
D-III	6	3

Donde podemos observar que el porcentaje relativo sólo es pertinente en la diferencia entre el grupo primero y el tercero. En el absoluto es significativa la diferencia entre el primero y los otros dos.

Así, encontramos que no hay diferencias marcadas entre los grupos en el empleo de la estructura que tratamos; sí los hay, como veremos, en la naturaleza de dicha estructura.

Grupo primero

Como en los demás casos, sería necesario reproducir el contexto de la falla; pero esto haría las citas demasiado ex-

tensas, únicamente transcribiré lo imprescindible y aun así quizá resulte demasiado largo.

Del primer tipo de ruptura, esto es, de falla tenemos:

Yo, por no ser prolijo ni cansado
(Que ya impaciente a mi lector barrunto), 70
Diré que al cabo, de pensar rendido,
Tendióse el viejo y se quedó dormido.
Tal vez será debilidad humana
Irse a dormir a lo mejor del cuento,
Y cortado dejar para mañana 75
El hilo que anudaba el pensamiento:
= *Dicen que el sueño, del olvido mana*
Blando licor que calma el sentimiento;
¡Mas! ¡ay! que a veces fijo en una idea,
= *Bárbaro en nuestro llanto se recrea!* 80
Quedóse en su profundo sueño, y luego
Una visión... ¡Visión! frunciendo el labio,
Oigo que clama, de despecho ciego,
Un crítico feroz. Perdona, ¡oh sabio!
... etc.

(C. I, vs. 69-84, pág. 374.)

Los versos en falla son los que van del 77 al 80 inclusive. En ellos aparece la forma impersonal que da al conjunto una cierta vaguedad y un aire de misterio creada por la «distancia interior» respecto al concepto expresado. Además, estos cuatro versos llevan la marca de lo trascendente y profundo: la oscuridad. En efecto, el sentido resulta impreciso y la construcción es difícil: es posible interpretar que «Blando licor» es objeto directo de *mana* o como término en aposición a *olvido*; de la misma manera no sabemos con certeza si el sujeto de «se recrea» es el *sueño,* esto es lo más probable aunque es el más lejano, o bien lo es el *olvido* o «blando licor» (e incluso *sentimiento*). A la misma finalidad responde la situación del verbo al final de la frase y la anteposición de las tres determinaciones que retrasan la comprensión del conjunto y la dificultan; con esto se favorece el misterio dado

por el contenido semántico y se aumenta la ansiedad en el lector. Si no es un caso de falta de lima o última mano.

Otras características de este «estilo elevado» es el encabalgamiento, posible, de los versos 77 y 78, o la ausencia de pausa marcada por un signo de puntuación, posibilidades, ambas, raras en las octavas reales de nuestro autor. La inversión, que no aparece prácticamente nunca en las digresiones, figura aquí. Lo mismo ocurre con los dos adjetivos predicativos en función adverbial que, además, están disociados; uno de ellos es *bárbaro* ampliamente documentado en *El Pelayo,* lo que basta para caracterizar su valor.

Como contraste directo con la «formación» subsiguiente tenemos la exclamación *ay,* que es la forma seria de exclamar Espronceda en las digresiones, frente a dos *oh,* forma irónica, de los versos 374 y 376.

En el plano conceptual tenemos el paso de la idea filosófica general e intemporal al detalle inmediato y material: «... ¡oh Fabio!.../Si no es Fabio tu nombre, en este instante/A dártelo me obliga el consonante»; con lo que de la teoría pura hemos pasado al utilitarismo.

Otro caso en el que se combinan la falla y la quiebra es muy típico del procedimiento:

«Y si llega a ministro el tierno infante,
Llanto de gozo ¡oh padres! derramad 170
Al contemplarle demandar triunfante
A las Cortes un bill de indemnidad.—
Perdón, lector; mi pensamiento errante
Flota en medio a la turba tempestad
De locas reprensibles digresiones.— 175
¡Siempre juguete fui de mis pasiones!
Por la inerte materia vaga incierta
El alma en nuestra fábrica escondida,
A otra vida durmiendo nos despierta,
Vida inmortal a un punto reducida. 180
De la esperanza la sabrosa puerta
El espíritu abre, y la perdida

memoria renovando, allí en un punto
Cuanta fue, es y será, presenta junto. 185
¿Será que el alma su inmortal esencia
Entre sueños revela, y desatada
Del tiempo y la medida su existencia,
La eternidad formula a la espantada
Mente oscura del hombre? ¡Oh ciencia! ¡Oh ciencia
Tan grave, tan profunda y estirada! 190
Vergüenza ten y permanece muda.
¿Puedes tú acaso resolver mi duda?

(C. I. Estr. 22-4, vs. 169-92, págs. 377-88.)

Hubiera sido necesario reproducir las estrofas anteriores, en las que el tono irónico-burlesco parece más evidente. En el otro extremo, con el verso 192, se acaba la digresión y continúa la narración descriptiva presentando al viejo dormido.

No creo que haga falta analizar el tono irónico y trivial de la primera estrofa reproducida. Me interesa señalar sobre ella que el tema de los versos 173 a 176 y el de la falla (177 a 189) coinciden; en efecto, el pensamiento flota en medio de las digresiones como el alma en el cuerpo. Esta coincidencia funciona en dos sentidos. En uno atribuye a las digresiones la misma función que el tema como reveladora de un mundo superior y como reflejo de la personalidad del autor.

En el otro sentido o dirección se enfrenta con la falla y, habida cuenta de que ésta reproduce y amplía la sugerencia burlesca de la «formación» sin nexo lógico que las relacione, se provoca en el lector la impresión de que la profundización surge necesariamente del tema, aunque este tema esté tratado en broma. Se busca, creo, una forma de intensificar la importancia y tracendencia del problema al mismo tiempo que de presentarlo como inherente al asunto.

Resulta muy interesante el verso 176 en el que, con una irresponsabilidad frecuente en nuestro autor, se declara alegremente una situación que sería motivo de escándalo para

las personas de orden o de cultura. Pero tras la intensificación trivializadora se produce un momento de silencio y, suponemos, de reflexión durante el cual tiene lugar la toma de conciencia del autor, que adopta, inmediatamente, una actitud responsable. De esta manera, la actitud inicial queda transformada y destruida por la segunda que coloca las cosas en su sitio. Transformando el planteamiento poético en otro prosaico, el pensamiento sería: la actitud primera no es más que apariencia, actitud superficial; la prueba es que incluso un «trueno» del calibre de Espronceda no puede por menos de tomar en serio ciertos temas, pues, aunque trate de burlarse de ellos, se le imponen.

En la falla, versos 177-184, encontramos, como en la anterior, un adjetivo predicativo en función adverbial (*incierta*), la reiteración de *vida,* la inversión del verso 181 y el encabalgamiento abrupto que separa *perdida* de *memoria.*

Aparece la metáfora, trivial, «puerta de la esperanza». El esfuerzo por conseguir el tono elevado y la profundidad correspondiente no se detiene en las fórmulas retóricas, sino que la lleva a utilizar un término como *fábrica* en su sentido clásico y a imitar el estilo y construcción, formal y mental, del barroco en los versos 193-4, que recuerdan muy de cerca el soneto «¡Ah de la vida! Nadie me responde», de Quevedo [1].

La interrogación retórica (ver capítulo correspondiente) que plantea un problema sin posible solución objetiva, contribuye a hacer surgir el misterio o, por lo menos, la ignorancia: *ignoramus ignorabimusque.*

Habíamos visto que la vaguedad y el misterio contribuían a producir la impresión de altura conceptual el pensamiento comunicado; en este caso, la falta de solución objetiva, científica, respecto al problema sirve para que la irrealidad de la historia que nos cuenta el autor sea menos evidente, ya que aparece disfrazada, indirectamente, por el pretendido concepto filosófico.

La salida de falla es también muy característica. Encontramos la exclamación irónica y el acostumbrado ataque a

la ciencia, presentada como personaje ridículo. Pero en esta ocasión no se vuelve a la trivialidad primera; lo que ocurre ahora es que bajo esa apariencia se apoya, en todos sus aspectos, el comentario filosófico de la falla. Es un funcionamiento semejante al de la quiebra, aunque aquí no está rodeada de seriedad.

En conjunto, el mecanismo es coherente, pues de una realidad trivial hemos pasado al planteamiento profundo, metafísico; vueltos a la trivialidad otra vez, ésta resalta la profundidad y elevación de la falla, ya que, efectivamente, la ciencia no puede resolver el enigma planteado. Y es la última palabra; aquí recobra el autor el hilo del relato.

Notemos, por último, que las dos interrogaciones están contestadas de antemano: la primera en los versos 177-184 y la segunda en el 191.

Algo diferente es el tipo de falla que introduce el tono más profundo en una «formación» lírica, que a su vez se encuentra dentro de otra «formación» trivial:

Quiero decir, lector, que amanecía,
50 *Y ni el prado ni el bosque vienen bien;*
Que este segundo Adán no verá el día
Nacer en los pensiles del Edén,
Sino en la cárcel lóbrega y sombría,
Que su pecado cometió también,
55 *Viniendo al mundo por extraño hechizo,*
Y es justo que tal pague quien tal hizo.

(C. IV. Estr. 7, vs. 49-56, pág. 456.)

La falla viene precedida por una quiebra, ya que empieza por rechazar y burlarse del estilo «poético-afectado» utilizado en la estrofa anterior, la sexta (versos 40-8), a la manera del conocido pasaje del *Quijote*. Sin embargo, vuelve a utilizar dicho estilo en los versos 51-3; los «pensiles del Edén» y la «cárcel lóbrega y sombría» no pueden ser cons-

trucciones más tópicas ni estar más de acuerdo con el gusto neoclásico. La vulgaridad de los tópicos puede quedar, quizá, disculpada por el rechazo precedente, señal o marca, debería ser, del paso a otro estilo diferente.

La profundización subsiguiente se consigue por medio del ya conocido método de tomar prestado un estilo cargado de prestigio literario y filosófico: el de Segismundo, personaje a cuya historia se asemeja en muchos puntos la de nuestro Adán.

Como coda destinada a engañar al lector funciona la elevación a un plan trascendente del castigo merecido por aquel que nace, en este caso por extraño hechizo, lo que relega a segundo plano el caso concreto e individual; sobre todo si inmediatamente se plantea el paralelo con la venida natural, tan misteriosa como aquélla, en el texto al menos.

Una serie de fallas encadenadas, que repiten el mismo esquema, y van entreveradas con quiebras, sirven de argumento para el problema antes tratado: lo maravilloso de la historia de Adán y los motivos de credibilidad o duda.

El tono general es burlesco. Comienza por dar la historia por cierta incluyéndola en la cotidianeidad del vivir ciudadano y situándola en un tiempo próximo:

Este raro suceso que yo cuento
Aquí en la capital ha sucedido,
Y es tanta la jarana y movimiento
En que su vecindario anda metido,
Que muchos no tendrán conocimiento
De un caso no hace mucho acontecido,
Y a otros tal vez tan verdadera historia
Se habrá borrado ya de la memoria.

(C. IV. Estr. 11, vs. 81-8, págs. 457-8.)

En mi opinión, esta estrofa funciona a la manera de una inducción realista, como se encuentran con frecuencia en Cervantes, y es también una justificación de que el hecho no sea el dominio público.

Pero la estrofa siguiente introduce un comentario que siembra la duda en el lector:

Mas yo como escritor muy concienzudo
Incapaz de forjar una mentira,
Confesaré al lector que mucho dudo
De la verdad del caso que le admira:

(versos 89-92.)

Una estrofa después vuelve a dar por cierta la historia o por lo menos la existencia del protagonista:

Y yo de la verdad sólo respondo
De que el mozo salvaje del portento
Anda alegre por ahí mondo y lirondo: [2]
Raro misterio que en conciencia siento
No poder descifrar por más que ahondo;
Mas ¿qué mucho si necio me confundo
Sin saber para qué vine yo al mundo
Que no es menor misterio este incesante
Flujo y reflujo de hombres...

(Estr. 13-4, vs. 98-106.)

Ahora vuelve a darnos la historia por verdadera y no podemos dudar, desconfiar, pues nos ha demostrado su honradez al proclamar sus dudas.

Ahora hay que tener en cuenta que la cuestión ya no se centra en la verdad o mentira del suceso, sino en el misterio que representa. Este es el verdadero problema; Espronceda vuelve a utilizar la falla para resolverlo de manera oblicua: se trata de compararlo con una realidad comúnmente aceptada y que, sometida a análisis, resulta tan problemática y dudosa como la propuesta por el autor. El sofisma es de una forma lógica aplastante: si se acepta una teoría sin más, a pesar de que científicamente no tiene evidencia o explicación, se puede aceptar la que él presenta por las mismas razones, o falta de razones.

En esta falla volvemos a encontrar la profundización, o su signo, la dificultad, así como el paso de lo particular, historia de Adán, a la individualización representativa y, después, al caso general de todos los hombres.

En el movimiento de va y ven que sigue este razonamiento del autor vuelve a aparecer el aspecto negativo; otra vez insiste en la posible falsedad de la transformación. Aunque no es tan rotunda como en los anteriores ejemplos; la duda está rebajada por el *casi* y por la autodefinición de escritor cuyo entendimiento «es muy dado a dudar».

Y yo quedé entonces convencido
Casi de que era mentiroso el cuento [3],
Aunque siempre mis dudas he tenido,
Que es muy dado a dudar mi entendimiento:
.....
.....
.....
.....
Y casi, casi arrepentido estoy
De haber tomado tan dudoso asunto

Inmediatamente después viene la visión general que aumenta la credibilidad del cuento:

Y de a pública luz sacarlo hoy
Que la incredulidad llega a tal punto;

Las dudas que ensombrecen el asunto son debidas, pues, a una situación transitoria, anormal. Sirve de burla, al mismo tiempo, de la sociedad incrédula.

Una vez llegados a este punto es posible dar el paso a un planteamiento más amplio y trascendente frente al que situar el caso concreto que nos ocupa:

Mas adelante con mi cuento voy
Al son de mi enredado contrapunto,

Que es mi historia tan cierta y verdadera
Como lo fue jamás otra cualquiera.

(C. IV. Estr. 21-2, págs. 460-1.)

Hemos vuelto a encontrar el desprecio de Espronceda por la ciencia, en este caso la historia; postura que, como vamos viendo, es habitual en él.

Creo que ahora es ya posible variar la interpretación de la falla y en lugar de tomarla en función de la credibilidad de la historia de Adán/D. Pablo, que es pura anécdota más o menos graciosa, hacerlo como argumento que tiende a demostrar la insuficiencia del saber científico [4].

Si esto es cierto, la falla presenta el problema central: la ciencia es inútil, es incapaz de resolver nuestros problemas. La discusión y dudas sobre el maravilloso cambio y las alternancias entre aceptación y rechazo son el caso particular con que se prueba al teoría.

Como hemos visto, en el grupo primero prácticamente no aparecen las quiebras. El predominio de las fallas es absoluto y, dentro de éstas, son más frecuentes las que, como en el último caso, no introducen un contraste muy marcado.

Grupo segundo

En este grupo segundo, el procedimiento adopta una disposición más sencilla y los contrastes son ahora más débiles que en el grupo anterior.

Frente al grupo primero, en éste tenemos que las fallas son minoritarias respecto a las quiebras. Por otra parte, las fallas no introducen en estos casos una profundización conceptual ni tampoco se produce el contraste entre el caso particular y la ampliación generalizadora; se trata más bien de la inclusión de un rasgo expresivo que refleja el senti-

miento subjetivo del autor. El contraste tiene lugar entre la trivialidad y el lirismo:

¡Oh cuán dañosas son las bellas artes!
Y aún más dañosa la afición a ellas.
¡A sus maridos estudiar por partes
Cuántas extravió mujeres bellas!

(C. III, vs. 614-7, pág. 436.)

El tono general es, efectivamente, burlesco y en ningún momento deja de serlo. Sin embargo, parece una inconsecuencia que aparezca un adjetivo que especifica, del total de las mujeres, las que se extravían. No cabe duda de que las bellas deben sufrir y resistir más ataques y asechanzas que las que no lo son tanto, pero el extravío, en principio, debería ser igual para unas que para otras. Ahora bien, otra cosa es que el autor piense en el extravío de las bellas y que para el lector tenga más interés, dramáticamente, éste que el otro, subjetivamente, por supuesto.

Otro caso de falla que parte de un tono semejante al anterior es:

No pensó más moléculas Descartes,
Ni en más rayos se parten las estrellas,
Que en partes ¡ay! una mujer destriza
A su esposo.....

Como falla, muy débil, tenemos la exclamación *ay* que, a pesar de reforzar el tono irónico del conjunto, tiene la forma de las exclamaciones serias.

Lo que no he llegado a saber es si la alusión a Descartes es, intencionadamente, equivocada o es que realmente Espronceda no advirtió, no sabía, que este filósofo sostiene que la materia es continua, divisible *ad infinitum* y no acepta, la existencia de átomos. Es posible que, a consecuencia de la D inicial, confundiera nuestro autor a Descartes con Demócrito, lo que no sería de extrañar dado el tipo de cultura que posee Espronceda.

Lo que he llamado quiebra aparece en más casos:

¿Y aun asimismo acertaré a decirlo?
¿Saldré de tanto enredo en que me he puesto?
Ya que en mi cuento entré, ¿podré seguirlo,
Y el término tocar que me he propuesto?
Y aunque en mi empeño logre concluirlo,
¿A ti no te será nunca molesto,
¡Oh caro comprador! que con zozobra
Imploro en mi favor comprar mi obra?

(C. IV. Estr. 131, págs. 396-7.)

Es una serie de interrogaciones enumeradas; de éstas, la última cambia totalmente el contenido, que pasa de consideraciones serias sobre la obra literaria a otras materiales y prosaicas. Se pasa de considerar la obra literaria como realidad productora de gloria a la manera clásica —*bonos alit artes*— a considerarla como fuente de ingresos. Un aspecto importante, que hace más intenso el contraste, es el dramatismo de la pregunta «¿podré acabar mi obra?», cuando sabemos que no pudo.

De la expresión «tanto enredo» no sé si decir que es un anuncio de la quiebra o que es una de esas limitaciones tan frecuentes en las obras de Espronceda...

La inclusión de expresiones prosaicas que rompen, como en el caso anterior, la ficción narrativa la encontramos en estos casos:

Batallas, tempestades, amoríos,
Por mar y tierra, lances, descripciones
De campos y ciudades, desafíos,
Y el desastre y furor de las pasiones,
Goces, dichas, aciertos desvaríos,
Con algunas morales reflexiones
Acerca de la vida y de la muerte,
De mi propia cosecha, que es mi fuerte.

(C. IV. Est. 133, pág. 397.)

Que continúa:

En varias formas, con diverso estilo,
En diferentes géneros, calzando
Ora el coturno trágico de Esquilo,
Ora la trompa épica sonando,
Ora cantando plácido y tranquilo,
Ora en trivial lenguaje, ora burlando,
Conforme esté mi humor, porque a él me ajusto,
Y allá van versos donde va mi gusto.

(C. IV. Estr. 134, pág. 397.)

En estos casos el salto se produce entre el tema, presentado como realidad, al proceso creador, presentado como invención determinada.

Como último caso, más intenso que los anteriores, tenemos:

No una altiva columna vencedora
Que jamás rinda con su planta, impío,
El tiempo destructor, alzar intento;
Yo con pasar mi tiempo me contento.

(C. IV. Estr. 136, pág. 398.)

Donde no hace falta resaltar lo violento del hipérbaton, frente a la vulgaridad del último verso.

Grupo tercero

En este grupo sólo se da la quiebra, que tiene ahora un carácter crítico, agresivo.

La reiteración del procedimiento es frecuente en los desarrollos amplios. Es el caso de:

Y un triste adiós mi corazón sentido
Daba a mi juventud, mientras la historia
Corría mi memoria
Del tiempo alegre por mi mal perdido,
Y un doliente gemido
Mi dolor tributaba a mis cabellos
Que canos se teñían,
Pensando que ya nunca volverían
Hermosas manos a jugar con ellos
¡Malditos treinta años,
Funesta edad de amargos desengaños!
Perdonad, hombres graves, mi locura,
Vosotros los que véis sin amargura
Como cosa corriente
Que siga un año al año antecedente,
Y nunca os rebeláis contra el destino:
¡Oh! será un desatino,
Mas yo no me resigno a hallarme viejo
Al mirarme en el espejo.
Y la razón averiguar quisiera
Que en este mundo misterioso
Sin encontrar reposo
Nos obliga a viajar de esta manera.

(C. III, vs. 20-42, pág. 416-7.)

El resto de la tirada presenta la misma alternacia entre subida lírica y verso, o grupo de versos, burlescos.

Volvemos a encontrar, incluida en la *formación* y reelaborado, un verso clásico que, quizá, aumenta el lirismo y prestigia el conjunto. Ahora el verso de Espronceda «Del tiempo alegre por mi mal perdido» recuerda al soneto X de Garcilaso: « ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas! »

Es de notar que en los casos de quiebra de este tercer grupo el efecto producido por la burla tiene más de amargura que de trivialidad.

En todos los grupos es frecuente, tanto en la falla como en la quiebra, que, inmediatamente antes de producirse el

cambio, se exagere el carácter de la formación, con lo que el contraste es más intenso.

Tenemos ahora un caso en el que el procedimiento se da con especial claridad:

Coloraba en Oriente
El sol resplandeciente
Los campos de zafir con rayos de oro,
Y su rico tesoro
Del faldellín de plata derramaba
La aurora, y esmaltaba
La esmeralda del prado con mil flores,
Brotando aromas y vertiendo amores;
Y llenaban el mundo de armonía
La mar serena y la arboleda umbría
Rizando aquellas sus lascivas olas,
Y están las verdes copas ondëando,
Coronadas de vagas aureolas
A los rayos del sol que se va alzando.
Y era el año cuarenta en que yo escribo
De este siglo que llaman positivo:

(C. III, vs. 70-86, pág. 418.)

Parece que la función de los dos últimos versos es la de volver al lector a la realidad cotidiana y hacerle consciente de la falsedad de los transportes líricos; o bien presentar el contraste y rechazar el positivismo. En cualquiera de los dos casos, el hecho es que se da una inducción realista que hace referencia a la situación extrapoética.

Idéntico procedimiento de referencia a la cotidianeidad la encontramos en:

Así yo meditaba
En tanto me afeitaba
Esta mañana mismo, lamentando
Cómo mi negra cabellera riza,

Seca ya como cálida ceniza,
Iba por varias partes blanqueando:

(C. III, vs. 14-19, pág. 416.)

Aunque en este caso no se busca, en mi opinión, el contraste tanto como una base común a un hecho individual: el encanecimiento no es una invención poética, sino una realidad habitual. La aproximación temporal hace más dramática la realidad.

[1] Ver *op. cit.,* ed. J. M. Blecua, Ed. Planeta, Barcelona, 1963; página 4.

[2] Aquí tenemos el fin de *El diablo mundo* o, por lo menos, el proyecto. De todas formas no creo que haya de dar a esta frase demasiada importancia, tiene todo el aspecto de ser una de esas inconsecuencias tan frecuentes en Espronceda. Seguramente no había un plan previo a la redacción de la obra.

[3] Es muy efectista la colocación de *casi* tras la pausa final de verso. El encabalgamiento tan poco frecuente en las descripciones, parece más utilizado para fines irónicos o burlescos.

[4] Es reveladora la verdadera inquina que Espronceda siente ante la ciencia; sobre todo comparado con la postura del romanticismo catalán, partidario de la ciencia y del progreso en general. A nuestro autor tampoco parece hacerle gracia la ascensión de las clases burguesas; no hay más que recordar sus ataques a los comerciantes y el desprecio con que dice: «hoy que un sastre es *sprit fort*». Seguramente creía que esto debía estar reservado a la clase superior, ociosa. Nunca he sabido, ni parece que la crítica se haya tomado el trabajo de averiguarlo, de dónde sacaba el dinero Espronceda.

CLAVES

Llamo *clave* al hecho de referirse el autor a una parte de su narración, desde la narración misma, para explicar, precisar o aclarar algún aspecto del texto; la *clave* va acompañada de la detención del proceso narrativo mediante un inciso —la clave— limitado por pausas.

Como procedimiento es algo muy cercano a lo que ocurre en otros lugares de la obra, por ejemplo en el *Monólogo del viejo,* con las notas a pie de página. Las diferencias más notables son que las claves van incluidas en el texto y, por lo general, sirven para prestigiar la narración, pues son una «marca» de cultura la mayor parte de las veces.

Se trata, en estos caso, más de una limitación del autor que de un recurso expresivo. Creo, en consecuencia, que las claves pueden ser interpretadas como síntoma revelador de la actitud mantenida por Espronceda ante la cultura y el saber en general.

La clave no es un elemento específico ni caracterizador de las Digresiones, ya que, con el mismo valor y función que en éstas, se encuentran en otros lugares de *El diablo mundo.* Lo diferencial es que las Digresiones la clave apa-

rece ya sobre un texto metaliterario, mientras en los demás casos lo hace sobre un texto descriptivo, literario.

Es muy posible que hubiera sido más útil y descriptivo estudiar todas las claves que aparecen en la obra dentro de un mismo capítulo. La razón que me ha llevado a analizar las claves en la Digresión solamente ha sido que creo que para la interpretación de éstas resulta conveniente la separación y así es posible, al mismo tiempo, relacionarlas con el resto de los temas analizados. De cualquier forma, a lo largo del presente capítulo iré refiriéndome a otras claves situadas en otros contextos que no son las Digresiones.

No encuentro ningún caso de clave en el GRUPO PRIMERO; son muy escasas en los otros dos. Creo que esa afirmación debe ser completada por una advertencia que precise su alcance; de esta forma será posible colocar el procedimiento en su nivel y permitirá hacerse una idea justa de la frecuencia relativa de la clave como función. Así, pues, la formulación correcta sería: prácticamente en todos los casos en que es posible aparece la clave.

En el GRUPO SEGUNDO se encuentra la conocidísima frase o sentencia de Salomón en el Eclesiastés, citada en latín en la forma habitual [1]. No parece, sin embargo, que para Espronceda la cita sea tan manida:

> Nihil novum sub sole, *dijo el sabio,*
> Nada hay nuevo en el mundo: *harto lo siento,*
>
> (C. I. Estr. 128, pág. 396.)

La traducción y el subrayado son del autor.

La figura podría ser interpretada como repetición expresiva, pero, sin excluir esta posibilidad, creo que la ausencia de la *repetición expresiva* en los dos primeros grupos y la aparición de la clave en situaciones semejantes —sin repe-

tición— lleva a considerar el segundo verso como impuesto por la necesidad de aclarar un texto. Por otra parte, los subrayados identifican una frase con la otra [2].

En el ataque al Conde de Toreno, encontramos:

No es dado a todos alcanzar la gloria
De alzar un monumento suntüoso
Que eternice a los siglos la memoria
De algún hecho pasado grandioso:
Quédele tanto al que escribió la historia
De nuestro pueblo, al escritor lujoso,
Al Conde que del público tesoro
Se alzó a sí mismo un monumento de oro.

Al que supo, erigiendo un monumento
(Que tal lo llama en su modestia suma) *,
Premio dar a su gran merecimiento,
Y en pluma de oro convertir su pluma,
Al ilustre asturiano, al gran talento,
Flor de la historia y de la hacienda espuma,
Al necio audaz de corazón de cieno,
A quien llaman el CONDE DE TORENO.

(C. I. Estr. 137-8, págs. 398-9.)

En esta larga cita hay tres claves de diferente intensidad: Tenemos el último verso reproducido, en el cual se cita, completo y en mayúsculas, el título de la persona a la que va dirigido el ataque. En los versos anteriores se había aludido ya con claridad suficiente al Conde: el título, la calificación de «ilustre asturiano» y la precisión «de la hacienda espuma» [3]. Esto basta, en mi opinión, para que la identificación del «escritor lujoso» fuera inmediata; sobre todo para los contemporáneos.

* *En una de las sesiones del Congreso tuvo el egregio Conde la llaneza de decir que había erigido a la gloria de su patria un monumento en su* Historia de la revolución de 1808. (C. I, pág. 398.)

Dadas las circunstancias que acabo de apuntar, la precisión de señalar directamente al personaje es innecesaria. Puede responder al deseo de que quede bien claro a quién se refiere, dudando de que los datos ya proporcionados fueran suficientes para el lector. Puede responder también a la intención de hacer el ataque más agresivo y directo.

Menos justificable, por razones expresivas, parece el paréntesis: al aclarar la intención del verso anterior, y separar la clave del texto, destruye la posible ironía. Es evidente que el verso encerrado en el paréntesis proporciona otro juicio irónico, pero creo que no basta para compensar la pesadez del procedimiento.

No contento Espronceda con la *explicación* de la ironía suministrada por el paréntesis, le parece necesario y más seguro recurrir a la nota a pie de página [4], en la que se aclara con todos los detalles el hecho.

En mi opinión, nacen estas tres claves de una cierta desconfianza, por parte de Espronceda, en la penetración y agudeza del lector, o bien en su propio capacidad para expresarse. Críticamente reflejan la distancia existente entre el autor y el procedimiento empleado; se podría afirmar que para nuestro poeta este tipo de juego mental es algo inhabitual y, en consecuencia, no se siente seguro del manejo. Es posible que refleje la distancia que separa ahora al escritor de su público.

Un caso distinto a los anteriores y muy próximo a los estudiados en las *Formas dialogadas* es:

Que, como dicen vulgarmente, rabio
Yo por probar un nuevo sentimiento:

(C. I. Estr. 128, pág. 396.)

Ahora la aclaración del verso primero limitada por las comas —la clave— puede responder a dos intenciones diferentes:

Según una de ellas, tendríamos que por medio de la frase *como dicen vulgarmente,* trataría el autor de lograr un

distanciamiento entre su persona y la vulgaridad de la expresión empleada: *rabio*. De este modo queda fuera del grupo compuesto por los que la utilizan y muestra su distinción al reconocerla como vulgar y rechazarla, implícitamente, de su vocabulario. Es un procedimiento que permite emplear la palabra sin comprometerse, nadar y guardar la ropa, pero que, en definitiva, deshace la posible expresividad del término.

La segunda interpretación es compatible con la anterior y, en cierto modo, la completa. Ahora la frase entre comas serviría para subrayar y hacer más patente la vulgaridad del *rabio*; esto con el fin de lograr un contraste más fuerte frente al rasgo de «erudición», proporcionado por los versos inmediatamente anteriores: *«Nihil novum sub sole, etc.»*, ya citados [5]. Si el lector no se ha dado cuenta del contraste, el autor se lo señala.

Las dos interpretaciones tienen en común que Espronceda rechaza la palabra de su vocabulario y se la atribuye a «otro». En los dos casos la toma como señal o ejemplo, marcado, de que su obra responde efectivamente a lo que se ha propuesto ser: «Nada menos... un poema... De nuestro mundo y sociedad emblema». Claro que en el reflejo del mundo hay aspectos que parecen entrar en la obra por derecho propio, sin esfuerzo, y otros ante los cuales ha parecido necesario tomar algunas precauciones, síntoma de la violencia con la que se acomodan a la obra.

En el *Grupo Tercero* tenemos dos claves semejantes entre sí y semejantes a la del texto del Eclesiastés ya citado, son:

> ¡Griegos liceos! ¡Célebres hospicios!
> *(Exclamaba también Lope de Vega*
> *Llorando la vejez de su sotana)*
> Que apenas de haber sido dáis indicios.
>
> (C. III. vs. 49/52, pág. 427.)

Donde el paréntesis no sólo da el autor de la cita, sino también la circunstancia en que se produjo y, además, la explica. Aparte hay que considerar lo que la clave pueda tener de irónica en cuanto se compara a Lope y alude a la sotana de éste; ironía en la que no creo [6].

Menos evidente es el caso:

> ¡Bueno es el mundo! ¡bueno! ¡bueno! ¡bueno!
> *Ha cantado un poeta amigo mío,*
>
> (C. III. vs. 306/7; pág. 426.)

En el que no se nos da directamente el nombre del autor, aunque sí algunas pistas. Pero hay que tener en cuenta que, como lema del Canto II, aparece este verso y toda la estrofa de la que forma parte y, al final, entre paréntesis: «*María,* por Don Miguel de los Santos Alvarez».

En conjunto, la existencia misma de claves y la forma en que aparecen éstas, lleva a pensar que, en el caso de Espronceda, las referencias cultas, el contenido de la cultura libresca, no es algo asimilado, natural, sino que es concebido como una realidad distinta de la vida y superpuesta a ella. Da la impresión, a mí al menos me la da, de que las citas no forman cuerpo con el texto en el que aparecen, son algo añadido.

[1] No sé si Espronceda usa «el sabio» referido concretamente a Salomón o es un indefinido.

[2] El hecho de subrayar una frase, sin explicarla o traducirla, puede ser considerado en algunos casos como clave menor. No ocurre así, por ejemplo, en *Nihil admirari* del canto III, donde no hay clave; sí ocurre en: «*¡Ay, infeliz de la que nace hermosa!*»; «*Mas los hombres no sirven para madres/Y aun apenas si valen para padres.*»; ambas en el canto tercero. «*Como me lo contaron te lo cuento*»; «*ternes y jaques*»; «*hizo salero*»; «*lleva en la liga la navaja*»; «Un *pues*

mejor»; todas en el canto IV. Y muchas otras que se podrían señalar.

[3] Sabido es que los Toreno son una de las familias más conocidas y representativas de la sociedad asturiana. En cuanto a su actuación política como jefe de gobierno a partir de la caída de Martínez de la Rosa, en el 6 de junio de 1835, es conocido, sobre todo, por su ataque a la propiedad eclesiástica. Por otra parte, en el trienio se presentó un *Proyecto de un sistema general de Hacienda,* redactado, entre otros, por Toreno. Y en diciembre de 1834 redactó el conde una *Memoria sobre la Deuda interior.*

Véase Artola: *La España de Fernando VII,* de *Carr: España 1808-1936.*

[4] En el canto I, estrofa 146, encontramos también:

Gentes de natural murmuradoras,
Que se mofaran de Villena mismo (1)
Evocando los diablos del abismo.
... ...

(1) *Todo el mundo sabe que el marqués de Villena se hizo picar y encerrar en una redoma para renacer inmortal: «Tengo para mí que ha de ser fastidioso y dulzón al paladar el picadillo de sabio»* (pág. 401).

Si todo el mundo lo sabe no veo la razón de que lo recuerde Espronceda. Es un alarde de «cultura», pues tampoco parece muy claro lo que tiene que ver Villena con el Ateneo o el Liceo. No importa para la intención que he señalado que el autor vuelva a burlarse, como tiene por costumbre, de los sabios.

Por otra parte, es significativo que Espronceda considere que Villena es sabio; la personalidad de éste está basada en su cualidad de poeta y, sobre todo, de nigromante y alquimista; carácter muy de acuerdo con lo que Espronceda defiende en sus obras. Parece, pues, que el conocimiento de Villena le viene a nuestro autor de forma anecdótica y circunstancial. Probablemente a través de la obra de Quevedo. En la biblioteca de Espronceda figuran, según Marrast, las *Obras escogidas* (Madrid, 1830) y *Obras festivas y en prosa de don Francisco de Quevedo y Villegas* (Madrid, 1840-1851). Los tres primeros volúmenes fueron publicados en 1840, 1841 y 1843. Espronceda poseía 28 entregas (Marrast, *P. U. F.,* 1966; pág. 57).

No hace falta recordar la nota al *Canto a Teresa,* sobradamente conocida.

[5] Es el mismo tipo de contraste que se buscaba, como he señalado, en las *Fallas.*

[6] No creo, porque también se compara, completamente en serio, con Byron, Calderón, Shakespeare y Cervantes.

DIALOGOS

I

CONSEJOS DEL VIEJO

El padre de Salada, protector de Adán, habla en dos ocasiones. En la primera de ellas lo hace durante doce estrofas de cuatro versos. La segunda lo hace durante dieciséis. En total, 18 estrofas ó 112 versos.

A pesar de que Espronceda advierte que: «al mozo atento/Que su doctrina codicioso espera,/Una noche le habló de esta manera:» y que el viejo comienza con la apelación «Hijo mío», no parece tanto un discurso dirigido a Adán como al lector directamente: no parece que forme parte de la estructura interna de la obra, sino que funciona como elemento superestructural. En ningún momento hay réplica o intervención del discípulo. Cuando el viejo acaba de hablar es Espronceda directamente quien comenta y juzga tanto las ideas de aquél como la reacción del educando, pues éste, como oyente, no se manifiesta en ningún momento, a pesar de la codicia, según el autor.

Teniendo en cuenta lo que acabo de señalar, se podría afirmar que el monólogo del viejo es una interpretación general de la vida hecha por el autor y colocada tal como está para engañar al lector; es una digresión más. Esto es así porque el mozo no entiende nada del discurso, que es una reunión de máximas «profundas», en opinión del autor: «Poco en verdad el candoroso mozo/De tan profundas máximas

comprende». Por otra parte, las enseñanzas de su mentor no tienen ningún valor en la historia de Adán ni en la circunstancia, pues ni el *hombre nuevo* las pone en práctica ni se acuerda de ellas en lo sucesivo. Unicamente hace alusión una vez a los consejos de su padre:

Porque yo a mi padre
Le he oído decir que aquél gana
El pleito que pega antes.

Y, frente a esa doctrina, Adán contesta:

No sé por qué no me gusta
Ver esas manos con sangre:
¡Son tan lindas! llevar los flores
Mejor que un puñal les cae

Esto señala que Adán está completamente fuera de la realidad inmediata, de su realidad, en la que se ha educado como hombre nuevo.

Es conveniente, pues, ver las enseñanzas del viejo como una interpretación genérica de la realidad y no como una enseñanza individual. A pesar de que esto sea así, Espronceda mantiene el tono y el estilo adecuado, hasta cierto punto, al personaje que habla.

Lo primero que llama la atención en estos dos monólogos, que en realidad son uno solo, es el tono sentencioso y oratorio, heredero de las reflexiones de los pícaros clásicos con los que tiene también en común la intención didáctica. No hay más que recordar los consejos del ciego a Lázaro.

El tono sentencioso es conseguido mediante diferentes recursos. En una primera capa tenemos el hecho de que se expresa el astuto viejo en versos octosílabos. En la primera ristra de consejos no hay ninguna estrofa que no acabe en punto y solamente dos estrofas que encabalgan los versos 2 y 3 (Estrofas 75 y 76), pues en todas las demás hay pausa

señalada por un signo de puntuación. En la mayor parte de las estrofas el verso primero acaba en pausa fuerte (señalada), mientras entre el segundo y el tercero no hay pausa señalada; esto dispone las frases a la manera de premisas (de un verso cada una) y de conclusión totalizadora (de dos versos) con tiempo suficiente (pausa más fuerte al final del verso segundo) para la fuerza del razonamiento y, al mismo tiempo, para mostrar el sosiego del filósofo y aun la espera del oyente.

Otro rasgo del estilo sentencioso es la constante repetición de refranes o frases hechas. Tenemos:

A ti mañana, a mí hoy:
Yo soy punta tú eres mango,
Este mundo es un fandango,

(Estr. 70.)

De los montes se hacen llanos

(Estr. 74.)

A malos trances más bríos

(Estr. 75.)

Tú no te chupes el dedo

(Estr. 78.)

Mala siembra, mala siega

(Estr. 79.)

Y en general la construcción de frases cortas formadas por antítesis absolutas, del tipo de:

Tú vienes y yo me voy

(Estr. 70.)

No se olvida una intención
Y un beneficio se olvida

(Estr. 73.)

Cuando carne comer crees
Estás comiendo besugo

(Estr. 77.)

Quien más mira menos ve

(Estr. 79.)

Construcciones que se hacen más complicadas, hasta llegar casi al trabalenguas:

El hombre aquí ha de enredar
Sin que le enrede el enredo;

(Estr. 78.)

Esto es negro para ti,
Pero ya lo entenderás,
Y acaso te acordarás,
Cuando lo entiendas, de mí.

(Estr. 80.)

Juega también un papel importante la repetición de una misma palabra en frases simétricas, de lo que ya he reproducido algunos casos. Es característica también la bipolaridad semántica, como medio de recuerdo, a base de dos posibilidades extremas; nunca hay posiciones intermedias.

Lo mismo que de la primera tirada se puede decir de la segunda. En ambas se encuentran las mismas formas lingüísticas encaminadas a los mismos fines de descripción de un mundo hostil en el que prevalece la lucha por la vida.

Hay una voluntariedad, por parte del autor, de crear un discurso de tono arcaico y exótico. Para lograr el primero de

los dos fines se introducen algunas referencias no muy acordes con el tiempo en que se dessarrolla la acción del poema, como puede ser el recurso del Perú y de su plata o las rentas y capellanías ya muy discutidas y en trance de desaparecer. Al tono clásico remiten las ironías como: «A mí me tienen aquí/Una chota y mis desventuras» (Estr. 89) o «Yo como soy muy cortés/Excusé su compañía,» (Estr. 91); «Y tú, para ti has de hacer,/Yo te pondré en buen camino» (Estr. 96); «Pero el que no tiene usía/Se lo tiene que ganar» (Estr. 101); o la prevención moral contra las mujeres o:

Los seis pobretes reciben
También de este pobre viejo
De cuando en cuando un consejo,
Y, Adán, como pueden vive.

(Estr. 100.)

Son frases que recuerdan la contraposición irónica entre el sentido aparente y el oculto, que van desde el «vivir guardando honra» de Celestina, hasta las respuestas que Don Quijote recibe de los galeotes.

El tono carcelario viene dado por el uso de palabras jergales o calós, como son: la *viuda, mojar, endiñar, parnés, besugo, chibato* [1], *a la sombra, barí* [2], *chota, se berreó, la del humo, me di a partido* [3], *jamar, dengues* [4], *mengues;* casi todos ellos con explicación en nota a pie de página.

En otras ocasiones se altera una frase hecha para resaltar su fuerza original, como ocurre con: «Pocos años/Me quedan ya que matar».

En conjunto tenemos que la primera tirada es expositiva, mientras la segunda es práctica.

Por otro lado está el hecho de que las oraciones, que rara vez traspasan los límites del verso, son en la mayor parte de los casos coordinada y, cuando esto no ocurre, adversativas; lo que continúa la oposición antes señalada.

El lenguaje es directo, sin adverbios ni adjetivos apenas, sin más complementos que el directo e indirecto, sin incisos.

Y, sobre todo, sin los recursos retóricos que encontrábamos con tanta frecuencia en otros lugares: enumeraciones, exclamaciones, interrogación retórica, inversión, etc.

Mención aparte merecen las estrofas intercaladas entre los dos monólogos del viejo. El paréntesis está formado por siete octavas reales de tipo clásico; en estas octavas describe el autor la dudas turbadoras de tan noble espíritu, dudas que se expresan en cuatro estrofas formadas por interrogaciones encadenadas. Pero ahora no me interesan estas estrofas por sí mismas, sino en relación con los consejos del «astuto viejo». Vienen a ser un contraste violento entre el tono de las estrofas y el del resto; en ellas el autor nos eleva a consideraciones de tipo abstracto y cuasi metafísico o que viene a ser moraleja y corolario de la lección práctica a la que acabamos de asistir. A base de dar vueltas al *homo homini lupus,* sin citarlo, se insinúa mediante las interrogaciones retóricas la interpretación grata al autor.

Se produce, pues, un triple «engaño»: en primer término tenemos que la enseñanza del hecho, presentado como un retazo de vida, real, directo, con todas las adhesiones propias del lugar de donde procede, pero ordenado de una forma muy clara, como hemos visto. En segundo lugar tenemos el hecho de presentar una interpretación, pero no la contraria, en forma interrogativa; de esta manera parece que el lector es libre de contestar *sí* o *no.* Y en tercer lugar, cargando el autor la responsabilidad a su personaje; Adán, joven nuevo, sin contaminar y sin perjuicios y, además, de espíritu claro y penetrante. De esta forma encontramos una realidad gastada, interpretada sin que, aparentemente, el autor intervenga y cuyo juez es la imparcialidad hecha persona por extraño hechizo.

En conclusión, es posible afirmar que los parlamentos del viejo, lo mismo que la interpolación en octavas reales, funcionan en el conjunto de la obra como una descripción, diri-

gida e interpretada, de la «realidad real» del mundo en el que se coloca el hombre nuevo, que, de manera paralela, es él mismo prueba e intérprete de la visión; crea la disposición del mundo en su propia persona, tan arbitraria y mediatizada como el retazo de vida que se nos ha enseñado a través del monólogo del viejo [5].

Recuerda este planteamiento no al del Fausto ni al de Rousseau, sino al del barroco tardío, Andrenio, o al del Neoclasicismo, Voltaire, por ejemplo, con sus interpretaciones hechas por un hombre venido de lejos, o nuevo: de Persia o de un planeta, como Micromegas, etc. [6]. Sin embargo, en *El diablo mundo* este planteamiento es disimulado, no con gran habilidad ni con gran éxito, pues se colocan en la mente de Adán pensamientos en los que él mismo es el objeto y cuya formulación es externa, como ocurre en la octava en que se pregunta:

¿Por qué a vivir en ásperas cadenas
Vino y crüel con bárbaro tormento
El hombre de dolor las manos llenas,
En su inocencia lo arrojó violento,
Castigando con grillos y prisiones
El natural vigor de las pasiones?

(Estr. 85.)

donde se hace duro creer, a mí se me hace, al autor que advierte y disimula: «Estas y otras reflexiones rudas/Hierven en su ofuscada fantasía,» (Estr. 86).

En cierto modo se podría hablar de una falla como las muchas que aparecen a lo largo de toda la obra; falla utilizada para los mismos fines que en los otros lugares y que no son, en principio, hacer más expresivos los sentimientos descritos ni más vívida o creíble la historia contada, sino convencer al lector de unas determinadas teorías o interpretaciones. Lo mismo justifica la impresión y lo que sustituye al razonamiento es el súbito cambio de tono y de plano real —y conceptual— aplicando a un tipo de planteamiento

el efecto de otro, sin más relación que la que el poeta les otorga al derivar uno de otro y al presentarles juntos.

Es un procedimiento que no resiste el más superficial análisis crítico, pero, a lo que parece, capaz de captar y entusiasmar la lectura receptiva: «Las redondillas se engarzan unas a otras por medio de ese hilo del cinismo de un tono desgarrado, (...) Esa visión baja, patibularia y triste de la vida se interrumpe con las reflexiones (octavas) que suscita en la mente confusa de Adán tanta negrura. El verso se llena de imponderable dolor: (pág. 116). Como sentimiento; como interpretación: «No veamos ningún tono filantrópico; es la tristeza desesperada del Romanticismo: que la seducción del mundo, la belleza y la bondad de la mujer, la inteligencia del hombre en lugar de hacer la felicidad de la vida (siglo XVIII), sean causa de la desgracia y el dolor.»

[1] La nota de Espronceda da *mozo*; sin embargo, el Besses da *delator*.

[2] *Excelente,* según Besses, que para juez da: *dusnó, bravo, avisado, agualó, barander,* pero no *barí.*

[3] Pop.: Obligar a comparecer ante el juzgado.

[4] *Demonios* también. Las discrepancias que se observan entre Besses y las notas, que aparecen desde la primera edición, pueden servir como prueba de la distancia efectiva que hay entre Espronceda y el mundo que describe.

[5] En toda esta interpretación prescindo de que las realidades o juicios expuestos en la obra sean verdaderos o falsos. A lo que atiendo es a la forma, al proceso lógico que crea la premisa y al proceso que de éstas lleva a la conclusión.

[6] A Casalduero le parece innecesario y perturbador recordar al ingenuo y al jansenista Gordon.

II

CUADROS DRAMATICOS

En el canto V se encuentran dos *Escenas* dramáticas. Es una interrupción del relato que da lugar a la presentación directa de un momento de la vida real del pueblo madrileño. Se trata de un procedimiento semejante al estudiado en el capítulo precedente, bien que ahora más extenso y complejo.

Parece que la interrupción del relato para dar cabida a un planteamiento dramático es del gusto de Espronceda, ya que lo hemos encontrado en *El estudiante de Salamanca* y, en germen, en *El Pelayo.*

En esta ocasión, los cuadros dramáticos se encuentran interrumpidos por seis estrofas, octavas reales, donde el poeta vuelve a tomar la palabra, que se encuentran en la Escena I entre el cuadro primero y segundo. Otra interrupción del desarrollo dramático, como presentación de acciones, es el diálogo Salada-Adán formado por largas tiradas líricas que nada tienen que ver con el resto, en lo que se refiere a la lengua empleada por los dos personajes. Por esta razón sólo me interesaré en lo que tienen de miembros de una estructura superior y en relación funcional con ella; así pues, son consideradas como conjuntos homogéneos, de momento.

En una primera capa podemos situar los elementos que sirven, en los cuadros dramáticos, para crear el ambiente. En-

tiendo por ambiente no una realidad, separada de la acción, sobre la que tienen lugar los hechos, sino un elemento contituyente de la realidad dramática (debe serlo, en teoría por lo menos) que sirve para definir la circunstancia de los personajes, el mundo en el que se mueven y en relación con el cual se explican. Es uno de los elementos constitutivos de la acción dramática en cuanto sirve para expresar la relación del individuo con su cotidianeidad. La diferencia del «ambiente» con los elementos humanos del drama es su anterioridad y el aparecer como común a un grupo determinado, en una palabra, es *supraindividual.*

El ambiente puede ser comunicado de dos maneras al público o al lector. Una de ellas se incluye en lo que se llama *atrezzo,* decorado, luces, etc., lo que suele incluirse en la denominación general de «aparte»; es un camino que veremos más tarde. Otro procedimiento, incluido en el texto, es la actuación de varios personajes en un mismo y determinado sentido sin aparente relación directa con el esquema dramático, con la actuación de los personajes principales. Este es un procedimiento que podríamos llamar recto, mientras aquél recibiría la denominación de oblícuo, u otra cualquiera.

Es el segundo procedimiento lo que me va a ocupar ahora. Trataré de analizar los diferentes elementos de que se compone.

Entre los elementos constitutivos de la primera escena cuya finalidad es la creación de un ambiente, se encuentran las «voces de juerga». Son gritos semejantes a los que se pueden oír como fondo de unas sevillanas o de un estereotipado cuadro flamento. Los personajes que prefieren los gritos a tono con la finalidad de crear una realidad supraindividual, no están individualizados y, si lo están en alguna ocasión, forman parte del coro general; por esta razón son señalados con formas de indeterminación del tipo de «una manola», donde lo que interesa es el tipo —manola— subrayada su inclusión en un tipo general por medio del artículo.

Otro aspecto de las «voces de juerga» se dirige a lograr la inclusión de los comparsas en la actividad del protagonista y, en consecuencia, la de éste como manifestación o expresión de un sentir general que puede contagiarse al público en su papel paralelo al de los comparsas —espectadores al fin y al cabo—, produciéndose la catharsis aristotélica.

Como coartada [1], las voces sirven para infundir ánimo en el personaje principal.

Son, en definitiva, manifestaciones de una alegría y actividad *común*. Entre otras, encontramos las siguientes: «¡Salerosa!»; «¡Viva la gracia!»; «¡Viva ese desparpajo!»; «Buen ánimo, padre cura,/vamos, otra seguidilla»; etc.

Es de notar que estas voces al mismo tiempo que cumplen su función incoativa —superestructural— suponen un juicio de valor sobre lo ya realizado.

Voces que no se dirigen hacia el «tocador», sino, en horizontal, hacia los otros componentes del «fondo» y muestran su solidaridad recíproca, son del tipo de: «Mohosa»; «Mala mano te desuelle»; «¡Jalea de Navidad!/¿Quién me lo compra?», etc.

No sabría yo separar con claridad la doble función de estas voces de juerga; ya que si, por un lado, señalan la existencia de una fiesta común en la que todos participan, por otro lado, son el «signo» de una determinada clase social, precisamente la clase entre la que se produce este tipo especial de comunicación. Por dentro de la marca ambiental las voces de juerga cumplen una función intensificadora. En efecto, las voces, sobre otros elementos que también apuntan a la caracterización de una clase (como veremos en el párrafo siguiente), indican una actitud circunstancial de dicha clase: la alegría. No resulta indispensable una fiesta flamenca triste, aunque no sea este el estereotipo. La alegría, como opción, tiene una finalidad específica, aumentar la conciencia de la clase, su carácter de grupo, que en esta situación se intensifica.

Dirigidas a mostrar el carácter de la clase social reflejada, están una serie de «voces ambientales», mezcladas con

las anteriores y, con frecuencia, confundidas. Como «voces ambientales» puras, esto es, cuyo valor es perfectamente definible respecto a unos caracteres fijos y superiores, tenemos las denominaciones del tipo de: «El majo», «Mocito» (con su diminutivo), «Guapo», «Manolo/a», «Moscón», «Gaché», etcétera.

Naturalmente que el mismo efecto se consigue si se reproduce la forma de hablar de un individuo, en el caso de que esa forma de hablar se atribuye habitualmente a una clase determinada; es el caso de insultos del tipo de «Mala carcoma» y de las *respuestas graciosas.*

En frases más largas, esto es, cuando no se trata de puras denominaciones, se produce la mezcla de los dos procedimientos que he señalado. La fusión no es, sin embargo, nunca total, y en los extremos se pueden encontrar límites lingüísticos que distinguen una función de otra. Si comparamos, por ejemplo, una petición de canto como voz de juerga (A) con otra petición de canto como caracterización ambiental (B y B'), podremos observar las diferencias:

A *Buen ánimo, padre cura,*
Vamos, otra seguidilla.

Frente a:

B *Vamos pues, toque usté aprisa,*
B' *Pae cura, usté se enronquece*
—Hija, dale un caramelo.

En el primer caso parece que lo que interesa, sobre todo, es la copla y que ésta sea una seguidilla, lo que marca una actitud de alegría y de alegría gitana; por otro lado se advierte que no es la primera seguidilla con lo que nos encontramos metidos en medio de la juerga, no asistiendo a los siempre menos animados principios. En los casos B y B' encontramos que el habla de los mismos sujetos ha sufrido una degradación vulgarizadora: «Usté», «pae». Pero, además de la degradación fonética, nos encontramos con una dis-

minución de la información denotativa, ya no hay complemento directo, con lo que la finalidad de la petición hay que buscarla por otro camino que el del tono de la fiesta. Creo que la función de esta frase B es que se «oiga» al hablante, con lo que adquirimos una información sobre él, al incluirlo en la clase de los que dicen *usté, pae* y no *usted, padre,* como se *debe* decir [2]; por otra parte, nos enteramos de la relación que se establece entre las personas que así hablan y la que ostenta la dignidad de sacerdote, el «pae cura» o, más tarde, el «padre curiana». La relación es de igualdad, frente al respeto que *debe* existir entre las personas que dicen usted y padre, e incluso de exagerada familiaridad, lo que se señala por el exigente adverbio. La familiaridad llega a la burla en el diálogo B'; en éste la falta de contestación por parte del cura supone una aceptación de la burla. Y no creo que fuera exagerado suponer que la observación de la ronquera estuviera motivada por la respuesta posterior, como excusa para introducirla. En este sentido la doble frase B' serviría también como indicación de que los componentes del grupo poseen la «gracia» de la clase a que pertenecen. Con esto vemos que la separación entre unas funciones y otras presentan una zona en que se funden como pertenecientes a una misma comunidad, a una misma realidad.

En el principio de la Escena II encontramos otra frase cuya función es también más connotativa que denotativa, me refiero a: «Padre curiana,/ un ladito que me tizna», donde se encuentran las funciones antes apuntadas. Es cierto que es la única frase de este tipo que hay en la Escena II, pero hay que tener en cuenta que arrastramos la experiencia adquirida en la primera escena y que en ésta, como veremos, hay otros elementos. Por otra parte, la función del padre cura ha cambiado en relación con su entorno.

En el juego de caracterizaciones que venimos analizando, encontramos otro medio de conseguirlas. Se trata de lo que podríamos llamar «réplica chistosa». A estas frases se les puede aplicar el mismo análisis que a las anteriores. Son

frases del tipo de la de ronquera y los caramelos, ya citada; hay otras, como la siguiente, que tiene otros protagonistas:

Salada;

—Vaya un don necio
—Estimando

y también:

El Guapo:
—Y usted, niña?

Salada:

Me hace mal/la espuma (Está el guapo ofreciendo vino)

Entre otras que pudieran ser citadas.

Me parece importante señalar que los elementos que venimos analizando no reflejan una realidad directamente, no crean por sí solos una realidad. Lo que, en mi opinión, ocurre es que dichos elementos remiten a una realidad conocida; en este sentido tienen valor de signos y de señales desde el momento en que presentan un valor en sí mismos, pero sólo alcanzan la plenitud significativa en cuanto remiten a otra realidad. Al hablar de realidad es necesario tener en cuenta que se trata de una realidad elaborada e interpretada, esto es, fijada según unas fórmulas, lo que permite presentarla mediante signos. Es, pues, a un género literario, que realiza en primer término la fijación y caracterización de una realidad, al que se refieren los signos que venimos analizando.

Un elemento importante de la juerga flamenca a la que asistimos son las coplas que canta el cura, cinco en total. Las coplas imitan el tono popular, pero les falta gracia y, poéticamente, me parecen de muy poco valor; llega a la ridiculez en la que comienza:

Tienes una boquirris
tan chiquitirris

quizá intencionadamente, como reflejo del cantor. El resto son una muestra de las diferentes tendencias del canto: irónico-irreverente, lírica, dramática y obscena; aunque todas ellas estén a gran distancia de sus posibles modelos, en intensidad sobre todo. El orden de estas canciones no es arbitrario: la primera aparece en función del cantor, no por sí misma, como muestra de la falta de respeto religioso de éste: «No hay religión más santa/Que la de Cristo,/Que señala a los moros/como enemigos», etc. Actitud que es subrayada por la preparación del cura para cantar, pues al beber un vaso de vino dice: «¡Sangre de Cristo! al avío» e inmediatamente: «Consumé: siga la misa,/Y ayúdamela, hijo mío», con lo que la actuación del cura es definida como sacrílega, o casi.

Las dos coplas siguientes («La mujer y las flores» y «Tienes una boquirris») van a la par de la acción general sin más carácter, aunque sirven para contrastar con la melancolía del diálogo Salada-Adán. La cuarta copla («Nunca mató a los hombres») es casi una premonición y su tono, más dramático que el de las anteriores, coincide con el aumento de la tensión entre los «guapos» y la pareja protagonista. La última de las canciones («Arrecógete y brinca») parece buscar el contraste, tan caro a Espronceda, entre la alegría de la situación general y la inmediata muerte del «guapo» [3].

Hasta el momento mi análisis se reduce a los elementos constituyentes de los cuadros dramáticos, de la Escena I sobre todo; no he atendido, salvo accidentalmente, a la relación de unos con otros, ni a la relación de cada uno de ellos con el conjunto ni tampoco me he ocupado de éste como tal conjunto.

Antes de tratar de los cuadros dramáticos en relación con el total de *El diablo mundo,* me parece conveniente tratar de encontrar en ellos, como unidad aislada del resto, una justificación o un sentido unitario.

La inclusión de un texto en un género literario lleva consigo siempre peligros de generalización. Sin embargo, como método, puede servir para encontrar una serie de rasgos definitorios y, más importante, para referir la obra en cuestión a unos presupuestos (sociales y literarios, si es diferente) comunes, a unas actitudes superiores frente a las cuales poder resaltar las diferencias, si las hay, y valorar éstas tanto como las coincidencias.

Podemos afirmar que el cuadro primero intenta reflejar una escena flamenca madrileña. Tratándose de un escritor romántico, lo inmediato es justificar su elección en un deseo de exotismo, semejante a los motivos orientales, ossiánicos, medievales, etc., tan frecuentes en nuestro autor y en todos los románticos. Sin embargo, y sin dudar de la carga exótica, hay que referir el cuadro primero, y en general todo el planteamiento dramático y, aún más, a un género literario muy concreto que nada tiene que ver con los mitos románticos, aunque sí es romántico hasta cierto punto el interés por dicho género. El género literario al que me vengo refiriendo es la literatura «de cordel» y, dentro de ella, a la que trata de «majos» y «guapos» y a la de tema andaluz.

Esta literatura, o sub-literatura o infraliteratura, como se prefiera, ha sido recientemente estudiada por Julio Caro Baroja en un interesantísimo libro: *Ensayo sobre la literatura de cordel*[4], que aporta datos y noticias preciosos. Sería de desear que el autor publicara una antología, por lo menos, del material por él manejado. A este libro me referiré en lo que sigue sin más que indicar la página de donde proceden mis citas.

El lugar en el que se desarrollan las escenas de Espronceda es el madrileñísimo Lavapiés, como se advierte en la presentación; frente a esto tenemos que el ambiente que se intenta conseguir es de carácter andaluz, como se advierte en los diminutivos, las voces de juerga, la alusión a las seguidillas, etc. Este ambiente no es algo descubierto por Espron-

ceda, tampoco lo es la mezcla de los dos ambientes, madrileño y andaluz. De la misma manera, los tipos del majo y la maja son algo tradicional ya en la literatura de cordel. Escribe Caro Baroja, en la página 215, lo siguiente:

«El majo y la maja son asimismo personajes centrales de las tonadillas. Sospecha el mejor conocedor del género, es decir, don José Subirá, que el «majismo» madrileño debió nutrirse de «majismo andaluz». Pero acaso puede defenderse que es algo autóctono, con una irradiación hacia el Sur, parecida a la que tuvieron producciones del siglo XVII, tales como jácaras, etc. Por de pronto, ya en 1776 el *majismo* madrileño producía cierto empacho como tema:

No quiero las cosas de majas
porque éstas apestan ya,
y toca en majadería
tanto en las majas majar.

No debió ser de la misma opinión Espronceda. Y tampoco otros románticos, pues Zorrilla publica una «canción andaluza», la llamada *Aurora o la gitana,* alusiva a estos tipos y costumbres (según nos informa J. Caro en la página 203). Claro que Zorrilla no tiene ningún empacho en repetir cien veces canciones árabes, cristianas, mexicanas o cualquier otro tema lejano para él.

El uso que Espronceda hace de la denominación «guapo» tampoco parece un reflejo directo de la realidad, sino de estos pliegos populares: «La palabra "guapo" no parece muy antigua en este idioma (el de las tonadillas). Corominas la halla primero en Quiñones de Benavente» (pág. 215); pero lo más curioso es que Besses no incluye esta palabra en su *Diccionario de argot español* ya citado (bis).

Coincide también Espronceda con las coplas de cordel en su afición por el caló, como caracterización de una clase y como habla graciosa por sí misma, pues para los dos fines se utiliza también el caló o habla gitana en la literatura de cordel:

Maldita tu gerigonza
que no te puedo comprender
una palabra siquiera:
¿Qué quiere decir lobien,
paesqui, manjase, chavica?
¿Qué lengua es esa, mujer?

Y ella responde:

El lenguaje de la gracia
¿No lo chana su mercé?

(Pág.269.)

El uso de las palabras *gachón/a* lo encontramos también en el libro de J. Caro:

Ven, gachona, que tu jaque
te espera en el olivar,
sonsoniche y callandito
que tu maire va espertá

(Pág. 235.)

La palabra jaque aparece en *El diablo mundo* cuando se describe a Adán en la cárcel, sus gracias y su aprendizaje. Es en el canto cuarto, estrofa 29: «Con los *ternes* y *jaque* entra en rueda», y también en la estrofa 35: «Y es su ademán de jaque y pendenciero».

Por otra parte, poco importa, creo, que las palabras de argot empleadas por Espronceda no coincidan con las que aparecen en los textos citados por Caro Baroja y reproducidos aquí; lo que interesa es el procedimiento. Así y todo es posible que sí coincidiera con otros pliegos, lo que en definitiva no querría decir mucho más.

En el capítulo anterior había enfrentado el viejo, en su discurso, la clase a la que él pertenece, caracterizada lingüísticamente por el uso de palabras jergales, a la clase de los que tienen tratamiento de *usía.* En definitiva, se trata, ya lo

vimos, de la oposición entre el agitanado y el usía como representación de dos clases, que también aparece en un sainete de D. Ramón de la Cruz. Tratando de un pliego, escribe Caro Baroja: «Aquí también aparece el ideal "agitanado" en persona que no es gitana, porque Pepilla dice:

Porque esta persona mía
se ha formao agitaná
pa un moso de caliá
y no pa nenguna usía[5].

(Pág. 270.)

Lo verdaderamente funcional, en ambos casos, es que el habla «agitanada» es la marca de una clase social, no de una raza, y precisamente en oposición con la clase superior.

Si recordamos las canciones cantadas por el «pae cura» encontramos el mismo motivo de una de ellas en un pliego, cantada ahora por «un mozo jaquetón» haciendo aspavientos ante los encantos, generalmente ocultos, de la mujer amada, con sensualidad o pura cachondez:

No te pueo yo ecir
Colasa, lo que me gusta
sobre una pierna robusta
una liga colorá.

(Pág. 234.)

La actitud del cura se identifica con la del «mozo Jaquetón» y su copla con la segunda posibilidad apuntada por Caro Baroja.

Resulta interesante constatar la coincidencia entre el autor culto y la producción vulgar en otros aspectos. En efecto, la coincidencia no se limita a detalles, sino que se amplía a la descripción y valor de los personajes, a su disposición en el conjunto de relaciones y en la situación y plano general de la estructura dramática. Por otra parte, esta coincidencia supera el marco de la acción dialogada (Escenas I y II y

discurso del viejo) para extenderse a la narración realizada directamente por el autor. Recordemos las referencias al «jaque» citadas más arriba. Además de esto, en el canto cuarto, estrofa 39, encontramos:

Y por amor a adornos y colores
Y entender que lo exige su decoro,
Bordado un marselles con mil primores
Cuelga de su hombro izquierdo con desdoro:
Charro un pañuelo de estampadas flores
Ciñe a su cuello una sortija de oro,
Calzón corto, la faja a la cintura,
Botín abierto y gran botonadura.

En el mismo canto, en la estrofa 27, leemos:

Revuelta al brazo con desdén la capa,
Con él, navaja en mano no hay quien pueda,
Que en la cárcel ahora ya no hay pillo
Que maneje mejor que él un cuchillo.

Y en la estrofa siguiente continúa:

Y a tanto va su gracia, que puntea
De modo que hace hablar una guitarra,
Y para acompañar se pinta solo
Su acento varonil cantando un polo.

Caracteres todos ellos de «jaque» o de «guapo». El atuendo recuerda a los personajes pintados por Goya.

En la misma estrofa 28 se puede leer:

Ni lo hay más suelto y ágil, ni quien sea
Más diestro a la pelota y a la barra

Cualidades que se atribuyen a los gitanos o agitanados por lo menos desde Cervantes [6].

La actitud de Salada respecto a su hombre y frente al mundo nos la presenta Espronceda así:

Y está de su pasión tan satisfecha,
Tan ancha está de su gallardo amante,
Que hasta la tierra le parece estrecha
Y no hay dicha a su dicha semejante:
Cuando a la espalda la mantilla echa,
Y las calles se lleva por delante,
Pensando en el gachón que su alma adora,
En su propia hermosura se enamora.

Corazón toda ella, y alma, y vida,
Y Gracia, y juventud, desprecio siente
Hacia la sociedad, libre y erguida,
Hollándola con planta independiente:
Dejando a su pasión franca salida
Un pues mejor, *rasgado e insolente,*
Con cara osada por respuesta arroja,
Si alguno reprendiéndola la enoja.

(Canto IV, Estr. 55/6.)

Aparte de responder a un tipo estereotipado de manola o hembra popular coincide Salada con la actitud respecto a su Pepe (paralelo de Adán); «He aquí lo que confiesa una en la "Relación andaluza. La cigarra de Sevilla"»:

¡Olé! Viva er campanario
de Alcalá de Guadaira,
que es el pueblo de mi Pepe
hombre de rumbo y valía!
La verdá, yo lo camelo,
soy su mujé o su quería,
ca mí lo mesmo me da
que una cosa u otra me digan!
Diga er mundo lo que quiera,
que yo le diré... mentira!

(Pág. 222.)

Por si no bastaban las denominaciones de manola, etc., que se encuentran en este mismo canto cuarto.

La situación de Adán en la cárcel, preso sin culpa, protegido por uno de los más conspicuos presos debía ser un lugar común; en el romance de don Luis Ramos y Coria encontramos un desarrollo semejante, aunque sin ninguna relación con el cambio de edad de Adán ni con su total ignorancia, que en éste es parcial:

Y viendo que no tenía
nada con que socorrerlos,
me agarraron al instante,
entre cuatro o cinco de ellos,
y en una pila de agua
de cabeza me metieron,
donde hice mil gorgoritos,
amigo la verdad cuento;
compadecido de verme
un alentado mancebo,
a quien todos le tenían,
y le guardaban respeto,
de un oscuro calabozo
salió cargado de hierro:
aqueste fue mi padrino,
que donde hay malos hay buenos.

(Pág. 99.)

Donde lo más interesante parece el juego de contraposiciones entre maldad legal y razón moral, entre maldad habitual y reacción positiva respecto a una persona en particular.

Este enfrentamiento se puede resumir o englobar en la oposición de la clase «gitana» ante la clase «de orden». En el texto de Espronceda es una actitud sostenida por la Salada, como representante de su clase. Es un conflicto que se ha planteado ya con toda su fuerza en los pliegos de cordel, pues *«La maja y el majo»* salen de las clases menestrales madrileñas y como los madrileños populares de nuestra niñez, tienen fe en la Lotería y tienen *orgullo de clase,* que expre-

san en seguidillas briosas; son ellas naranjeras, vendedoras de frutas y verduras, alternan con sargentos guapos, *jaques* y *chulos* (la chulada sale a relucir ya en el texto de «La maja y el sargento») y tienen cortejantes de vario pelaje: se dejan querer ellas, explotan ellos un poco el tal dejarse, hacen el gasto los petimetres y los usías, *los abates libertinos* y algún vejete adinerado. *La vida carcelaria llega a interferirse con esta vida popular un tanto libre,* porque no es raro que los majos de las tonadillas (como los de los sainetes)[7] vayan a la trena, por «mojadas» y navajazos. Cuando salen hay grandes fiestas en el barrio: *el castizo de Lavapiés.*

(Los subrayados son míos. Pág. 216.)

Parece que las coincidencias son notables entre los dos niveles literario y «sub-literario». No creo que resulte extraño que el contacto se produzca en una época en la que aristocracia y la nobleza, inútiles para otra cosa, se dedican a imitar las modas y las formas de la clase reflejada en los pliegos de cordel; se trata, hasta cierto punto, de una moda en la clase dirigente (?) y a ella responde el cuadro de Espronceda[8], aunque, como veremos, la sobrepase.

A la vista de lo expuesto, uno se siente tentado de atribuir al mismo mecanismo y al mismo gusto el orígen de «El reo de muerte», pues la segunda parte la constituye la «Oración que hizo Marianita Pineda estando en capilla, por ella y por todos los ajusticiados». Es composición en que se mezcla el espíritu liberal con un acto de contrición, que entra dentro de la línea antigua. No en balde los pliegos han divulgado también composiciones como la «Salve que se canta en la cárcel de esta corte cuando los reos se hallan en capilla», a la que sigue otra composición con los «Ultimos momentos de un reo cuando se halla en capilla».

(Pág. 295.)

Resulta divertido encontrar en *El diablo mundo,* junto a las influencias de Tasso, Shakespeare, Byron y Goethe, la de

los pliegos de cordel. Se refleja la situación de una época sobre todo de la actitud de las clases altas.

A la vista de estas relaciones, no es posible dejar de recordar a un gran escritor, posterior a Espronceda, refundidor y de textos y motivos populares. Naturalmente me refiero al Valle-Inclán de *Luces de bohemia.* Alonso Zamora Vicente ha puesto de relieve la relación de esta obra magistral con las piezas teatrales de más baja calidad, género popular como los pliegos; es también conocida la relación de Valle con Casanova y con la crónica de la rebelión de Lope de Aguirre. Es el mismo extremismo que hay en Espronceda. El paralelismo puede ser extendido al uso del mismo ambiente madrileño-flamenco, al empleo del habla gitana o delincuente y las expresiones sacadas del mundo taurino [9]. Lo que, en mi opinión, no se puede comparar es el valor de una y otra obra.

Este buscar en los temas populares motivo de inspiración artística, es algo que va desde el Romanticismo hasta nuestros días con la obra de un Camilo José Cela. Coincide el movimiento con la total vaciedad intelectual de nuestras clases dirigentes y, políticamente, con el pronunciamiento militar y la dictatura como sistema.

Teniendo presentes las coincidencias que vengo señalando y el plano en que éstas se producen, podemos ya pasar al estudio de algunas variantes.

Habíamos visto cómo Adán, en la cárcel, adoptaba las maneras de los «mozos crúos» y su forma de vestir. Le separan de ellos algunas características que faltan en nuestro personaje; en primer lugar, tenemos el hecho de que los rasgos comunes son, en Adán, algo postizo, mimético, sólo adquirido en cuanto es funcional en su circunstancia. Por otra parte, tenemos que le falta al hombre nuevo lo que Caro Baroja llama *hibris,* esto es, la jactancia malintencionada, que da como esencialmente unida al tipo de jaque, guapo o majo. Frente a esto, recordemos que Adán

En juez se erige y los insultos veda
Del fuerte al débil, y animoso arguye
Y a su modo justicia distribuye.

(Canto IV, estr. 29.)

Y por otras cualidades, poseídas en grado sumo e inherentes a su naturaleza, se separa con claridad de sus compañeros; separación que éstos notan y admiten (ver las estrofas siguientes a la que acabo de citar).

En el diálogo con Salada y en la falta de diálogo con el resto de los personajes, podemos advertir que le falta el sentimiento o clase, el sentirse formando parte de la comunidad en que se encuentra. Además le sobran aspiraciones.

Estos rasgos se pueden advertir en la Escena I, sobre todo, y en la segunda; especialmente en uno de los elementos de ellas, quizá el más revelador, como vamos a ver.

Los apartes

Los apartes en una obra teatral representada tienen una función específica y claramente definida, de la que no me voy a ocupar aquí. Otra cosa diferente ocurre cuando la obra teatral, «dramática», se publica para su lectura. En este caso se encuentran las obras escritas en forma teatral, pero no pensadas, al publicarlas, para las tablas; en ellas, el autor prescinde de los recursos escénicos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la tragicomedia de *Calixto y Melibea* o en *Rinconete y Cortadillo* [10]. En estos casos, el autor se encuentra obligado a insertar los apartes en el texto, fundiéndolos en él.

En otras ocasiones, como la que aquí nos ocupa, la obra literaria adopta la forma teatral, a pesar de no estar concebida para ser representada, sino para ser leída. En estos casos, o cuando se lee una obra teatral, los apartes no cumplen su función como creación de una física (disposición de objetos o interpretación por actores presentes), sino que se dirigen al

lector como información complementaria a la proporcionada directamente por la acción o las palabras de los personajes. De esta forma, los apartes teatrales tratan una realidad literaria fundamental y, en este sentido, constituyen un caso de metalenguaje, superior al lenguaje directo de las *dramatis personae* y separado de él. Es también un juicio o interpretación.

Al lado de los apartes, o de las digresiones, cuyo lugar se encuentra dentro del texto, tenemos otro tipo de información suplementaria: propongo la denominación de metaliteratura o procedimiento metaliterario [11]. Llamo metaliteratura a la información —escrita o no— que no se incluye en la «caja» del texto impreso que limita la obra literaria; esta información guarda relación, sin embargo, con dicha obra literaria.

El caso extremo, y por eso más claro, de metaliteratura sería la propaganda que se hace alrededor de un escrito determinado. Otros procedimientos serían la información de las llamadas «solapas» o incluida en la tapa posterior del libro, los prólogos, etc.

Pero el mismo autor puede hacer metaliteratura e incluirla en el volumen publicado, siempre que separe el texto de la información complementaria y el de la obra literaria propiamente tal. Entre estos encontramos en Espronceda dos tipos: los lemas a la iniciación de un canto o capítulo, y las notas a pie de página, separadas del resto por una raya continua como signo de que pertenecen a otro plano.

Son procedimientos que desarrollarán más tarde Valle-Inclán en los apartes, o Cortázar en el plano de su *Rayuela,* que si nada importa al desarrollo narrativo, tiñe a éste de posibilismo, que no se encuentra en el texto.

Teniendo en cuenta la diferencia entre los procedimientos metalingüísticos y los metaliterarios, creo conveniente separar su estudio dedicándoles párrafos diferentes.

A) Apartes *como procedimiento metalingüístico*

Pocos personajes resultan tan definidos como el cura. Antes habíamos visto cómo su actuación era presentada de forma desfavorable. Vamos a ver ahora cómo utiliza Espronceda los apartes referidos a este personaje.

En primer lugar es de notar que el padre cura es uno de los personajes que más actúan y al que más apartes se refieren. Esto puede indicar la importancia que le concede el autor, como veremos más tarde.

Mediante los apartes, el padre cura no sólo es definido sino también juzgado. Hay ocasiones en que la descripción del aspecto exterior del cura, de sus rasgos físicos se carga de apreciaciones subjetivas. La inserción de juicios de valor moral en una descripción que pretende ser objetiva y *física* se consigue mediante recursos directos; en estos casos se limita el autor a añadir adjetivos en tal sentido: «Chisgarabís repugnante», por ejemplo. Más frecuente es la utilización de un medio indirecto en el que el adjetivo de valor moral se aplica a cualidades físicas: «ruin de estatura», «pelo pobre».

En otros casos se juzgan sus maneras del mismo modo que su aspecto: «Con ademán salado que le sienta muy mal», o bien «... y el cura escuerzo entre millares de innobles gestos», donde se encuentra también la designación directa *escuerzo,* que no revela simpatía por parte del autor.

En todos estos casos, Espronceda no trata de proporcionar al lector los datos objetivos de la realidad del cura o de su actuación para que el lector juzgue por sí mismo; por el contrario, evita definir la realidad objetiva prefiriendo a ésta el juicio de valor: en lugar de decir cómo son los gestos, los interpreta ya como innobles; y esto es así porque no se trata de indicar una realidad, sino de definirla.

Avanzada la narración, Espronceda prescinde de los juicios de valor (bastante los ha empleado) que son sustituidos por la descripción objetiva, hasta cierto punto. De esta manera, nos encontramos con gestos: «Mirando de reojo a los guapos»; con actuaciones: «Tira la guitarra y sale a escape»,

y lo mismo ocurre en la Escena II: «Frotándose las manos», «Da un silbido, y se asoma a una reja adonde acude un chico con quien habla», «El padre cura entretanto ha estado hablado con los otros»; en todos estos casos, la realidad descrita corresponde a elaboraciones tópicas, por lo que los gestos o acciones del cura pueden ser interpretados como verdaderos juicios; juicios admitidos por la tradición como correspondiente a «frotarse las manos», por ejemplo; lo mismo ocurre con el pelo rojo, aunque en otro campo.

En la Escena II, Espronceda vuelve a insistir en sus apreciaciones directas e indirectas, con acento truhanesco, «acercándose al oído con instancia y picardihuela». No parece quedar duda de la naturaleza del padre curiana.

Adán, a su vez, no tiene muchos apartes, en comparación con el cura por lo menos, y cuando aparecen son muy cortos. Por otra parte, tampoco son variados y la característica esencial de Adán es la de *distraído,* que aparece en tres ocasiones, u otras semejantes: «con frialdad», «con calma», «entre sí»; o bien acciones reflexivas un tanto mecánicas: «se duerme», «despierta». Unicamente al final de la Escena II sale de su apatía e introversión para demostrar interés por un tema, lo que contrasta con su indiferencia anterior; «con impaciencia», «con interés»; pero, además, «sin reparar en ella» y sin embargo «conmovido», por fin «con aspereza», con lo que a base de apartes podemos seguir el proceso de Adán, sus cambios bruscos. Y todos con su lógica, como veremos.

En oposición a la actitud de Adán encontramos la de Salada —o la Salada, depende— a través de los apartes a ella referidos. Todas estas indicaciones teatrales muestran que la protagonista es una fuerza elemental: «con ternura», pero también «con desgarro» y «le entra el cuchillo junto al corazón», y otra vez «acariciándole», frente a «con gesto desabrido», «con ira celosa», vuelta a «le besa Salada con amor», etc. Hay que advertir que todas las manifestaciones de cariño y de ternura van dirigidas a Adán, mientras que las de violencia lo están a sus iguales. La doble vertiente de Salada parece clara, y en las dos posibilidades, intensa. Es la fuerza de su senti-

miento la que le lleva, al final, a desmayarse ante su impotencia, aunque lo hace sobre una silla, imitando a las malas cómicas. O para no hacerse daño.

La forma de actuar del resto de la compañía sigue la pauta marcada por Salada o por el cura. Así tenemos: «Primera manola (con desgarro)», «Primer guapo (acercándose al oído de ella)» y «(se rasca con sorna y meneos truhanescos)», o, como hará Salada, («echa mano a la navaja») y en la escena segunda: «Segundo (refregándose las manos)», frase hecha que lo mismo se aplica al cura que a los ladrones que lo acompañan.

Hemos visto que los apartes sirven para definir o presentar las acciones o los caracteres de los distintos personajes centrales; también para indicar el carácter de comparsa del resto, de pretexto de las acciones de aquéllos.

Pero además de esta finalidad individual tenemos que los apartes sirven también para indicar las relaciones que se establecen entre los distintos personajes. En este segundo aspecto encontramos que se establecen unas disposiciones o funciones perfectamente definidas. En la Escena I, el cura, los manolos y las manolas sirven como telón de fondo y como «ambiente»; así como el cura mira de reojo a los guapos, además de definir su propia cobardía es la seña del peligro inminente, y lo mismo ocurre cuando tira la guitarra y sale a escape, es también la seña de la huida general y no sólo la suya.

Más amplio es el mecanismo de otros apartes que sirven para señalarnos, si no nos habíamos dado cuenta ya, que Adán es el centro de cuadro dramático, como individuo y en su relación con Salada, y esto aunque él no haga nada para merecerlo. Esto es indicado por las actitudes de los otros: «Segunda manola (señalando a Adán y a la Salada)», «Primer guapo (señalando a Adán con el gesto)», «(a Adán y a la Salada)», «(a Adán)»; «(Quedan en observación en el rincón opuesto los dos guapos)», «(Al segundo al acecho desde el rincón opuesto)», «(continúan el acecho)». Disposición que se acentúa en la Escena II, donde Adán es ya el Jefe indiscutible:

«Tercero (al primero, señalando a Adán)», «Quinto (señalando a Adán)», incluso Salada forma ahora parte de los comparsas y, por lo tanto, ha desaparecido del grupo central: «Salada (se adelanta con energía a Adán)»; «El cura (con intención a Adán)», «Dándole a Adán en el hombro)», «Salada (arrojándose en sus brazos)».

Es un sistema indirecto, pero que puede ser muy eficaz en cuanto a posibilidad de convencer. En efecto, la acción resulta más creíble si fuera de ella, y desde el primer momento se ha presentado ya a Adán provisto de las cualidades que desplegará más tarde; la actuación se encuentra justificada y explicada en los apartes. Se trata del mismo cambio de plano, aunque ahora más intenso, que veíamos en el capítulo anterior (párrafo 4).

Creo que es tiempo de interpretar el material recogido hasta el momento, de encontrar una función agrupadora a las funciones parciales que he descrito en el aparte como procedimiento metalingüístico.

El primer lugar correspondería al cura, pero me conviene más dejarlo para después. Eliminado, por el momento, el «pae cura», pasa a primera posición Adán. Esta disposición está justificada, por otra parte, a causa de ser Adán el centro de la obra y de referirse a él la disposición general de las dos escenas.

Frente a los jaques y mozos crúos, Adán no pertenece al mundo de la majeza agitanada, del desgarro, a pesar de haberse criado en él. Adán es un ser aparte que destaca sobre los demás, hombres vulgares, por una posesión en grado máximo de todas las cualidades que definen a aquéllos, excluidas las negativas, como se demostró ya en el canto cuarto al describir sus rápidos progresos y sus excelencias en todo. Ahora se sigue por el mismo camino, pero se llega a cambiar totalmente la naturaleza de nuestro héroe, cambio que antes sólo se había apuntado. En efecto, en los cuadros dramáticos no se resalta su superioridad, sino su desinterés: no se interesa por el mundo en que se educa, del que por ahora forma parte, ya que vive en él; por esto aparece distraído. Además no ac-

túa como jaque, pues el hecho de «Adán se levanta y lo coge con fuerza del brazo (le separa sujetándole sin trabajo y vuelve a sentarse)», lo que indica, además de la superioridad, es el desprecio por el otro, la falta de lo que, con Caro Baroja, hemos llamado *Hybris* pone de manifiesto que no hace el juego de los demás guapos y se limita a separarlos de sí, pero sin aceptar sus normas.

En oposición a Adán, como también señalé más arriba, la Salada pertenece por completo al mundo en que vive. Dentro de este mundo es un ser privilegiado, representa el ideal, purificado por la actitud del autor, del grupo al que pertenece; posee las cualidades en grado superlativo, tanto en el manejo de la navaja como en el amor, como hembra; pero son cualidades que pertenecen y son apreciadas en su medio social, no le ocurre a Salada como a Adán que se remonta por encima de su clase. Salada mata (casi) a su antiguo novio, con lo que demuestra una perfecta adecuación al medio, al mismo tiempo que su dependencia, manifestada al aceptar sus normas. Recordemos que Adán, por su parte, deplora que Salada se haya manchado las manos de sangre, demostrando así estar fuera del sistema de valores que rige la clase menestral.

En el mismo sentido tenemos que Salada tiene orgullo, y sentimiento, de clase, como lo demuestra:

Entre esas gentes altivas
Quien más de nosotros vale
No alcanza sino desprecios
En premio de su donaire.
Nuestros enemigos son,
Y el modo de ser iguales,
Es en la misma moneda
En que nos pagan, pagarles.

Sólo después de esto se le ocurre a Salada la posibilidad de que Adán se enamore de una de «esas damas». Así, pues, no es una reacción celosa, sino un planteamiento de lucha de clases. Antes ya había mostrado que para ella la diferen-

cia era falsa, en cuanto artificial, con lo que se establece la lucha como efectiva lucha de clases:

Dueño mío, somos hijas
Toditas de un mismo padre,
Y la mejor es tan buena
Como yo, y ¡Gracias!...
.....
Son de carne
Y hueso como tú y yo.

Naturalmente, la Salada se equivoca, pues Adán piensa otra cosa y en esto coincide con el autor.

Adán, por encima del resto, como hemos visto, es el centro de todas las miradas y de todos los intereses. Da la impresión de que el robo en casa de la dama noble no se pudiera realizar sin el concurso de Adán. Este, en la empresa, se constituye, naturalmente como si le correspondiera desde siempre, en jefe de toda la canalla, pero no forma parte de ella como lo señala Espronceda con claridad en este aparte: «(Salen los bandidos, y Adán el primero)», donde se ha separado tanto en la construcción gramatical como en la entonación con la pausa marcada por la coma; esto, por si no bastaba el sentido por sí solo.

En la relación de nuestros dos personajes principales hemos señalado las diferencias. Pero la relación se encuentra englobada en otra más amplia. Adán pasa de un amor intenso por Salada a su abandono, y el amor de ella es sustituido por el de la otra clase, como oposición de contrarios (de enemigos, dice Salada). A este cambio de afición corresponde el de la actitud de Adán, que de estar indiferente y despectivo, en la Escena I, ante el mundo rufianesco, pasa a interesarse con la misma intensidad, en la Escena II, por la clase dirigente hacia la que desde el primer momento se ha sentido atraído e identificado. A este cambio de actitud de Adán corresponde otro paralelo en Salada, evidenciando su adecuación a aquél. Salada, al final de la Escena I, había llevado al máximo su autosuficiencia al matar al guapo.

Es cierto que en realidad no lo mata; en el momento de asestarle la puñalada ya se dice que «le entra el cuchillo junto al corazón», aunque una lectura apresurada apoyada por el grito del tercer guapo: «¡La unción!», «¡Favor!, ¡me han herido!» pueda hacer olvidar que es una sola herida. Que la impresión es de muerte nos lo demuestra Casalduero, que escribe: «Salada ha matado a su antiguo amante, Adán abandona a la mujer que le libró de la cárcel» (*Espronceda,* página 245, Madrid, 1967). Sin embargo, en la Escena II resucita el guapo, y para que no quede ninguna duda de que no murió se aclara, no con mucha oportunidad, que sólo fue una herida, por si quedaban dudas o por si se había interpretado, como Casalduero, que el guapo había muerto:

¡Albricias! ¡no hemos salido
De mala! por la tetilla
Derecha le entró, y si acierta
A entrarle más una línea,
Pax Christi.

El mismo Espronceda, en la Escena I, no estaba muy lejos de creer muerto al guapo; lo demuestra la detallada explicación que se encuentra obligado a dar ahora y el cambio, un tanto ingenuo, del lugar de la puñalada, pues si antes era junto al corazón, ahora es por la tetilla derecha, lo que no casa muy bien. Notemos de pasada que a pesar de resucitar al guapo no disminuye en un ápice la habilidad de Salada, que falla sólo por una línea.

Otro cambio de Salada es que si antes aparecía como hembra bravía, ahora se carga de sentido maternal. Casalduero refiere este carácter a recuerdo efectivo de Espronceda de su madre, aunque sin que haya nada perverso, como nos advierte el crítico. No creo yo que sea necesario recurrir a este motivo para explicar el carácter de Salada, esto sin negar que se pueda encontrar un recuerdo de la madre, pues está, en mi opinión, bastante justificado sin salir del texto.

Tenemos, en primer lugar, que los caracteres maternales se acentúan, prácticamente aparecen, precisamente cuando

Adán muestra síntomas de que Salada no le basta; en la Escena I del Cuadro II, esto es, después de herir al guapo y antes de ser abandonada definitivamente, pues entonces vuelve a reaccionar como hembra celosa y herida.

En mi opinión, el personaje de Salada debe ser referido al de Adán. De esta manera, el aumento de los rasgos maternales en el carácter de Salada, lo mismo que la «resurrección» del guapo son dos actos purificadores que preparan la víctima para el sacrificio: si antes, en su papel de hembra de rompe y rasga, le sentaba bien la carga de desgarro y el *mojar* al que le ataca, ahora, haciendo el papel de víctima, no le sienta bien su acción criminal ni su autosuficiencia agresiva. Espronceda busca con la atenuación de esos rasgos que el lector sienta con mayor intensidad el abandono de la mujer y para ello prepara a la abandonada presentándola con rasgos maternales e inocente.

Hay que tener en cuenta que toda la transformación de Salada es paralela a otra que sufre Adán. Este pasa de una situación de dependencia respecto de su hembra y de su desinterés por su mundo a ser el jefe de una partida de bandidos y al entusiasmo por el futuro. Es una transformación que se produce en la misma dirección y en sentido contrario que la de Salada.

B) *Procedimientos metaliterarios.*

Al tratar de los procedimientos metaliterarios habría que tener en cuenta, entre otras muchas, el aura que rodea la personalidad de nuestro autor y la que rodea el Romanticismo, la figura de rebelde que ha dado la biografía de Espronceda, etc. Me limitaré al texto de su obra.

En el capítulo anterior planteaba el problema de la paternidad de las notas explicativas del argot; es muy difícil dar una opinión segura, pero dado que estas notas aparecen desde la primera edición, podemos admitir que perte-

necen al autor. Indudablemente, la nota a la figura del padre cura es de Espronceda.

La nota a la figura del padre cura es muy significativa. No me interesa ahora lo que tiene de insistencia en los rasgos de un personaje del cuadro, esto es, lo que se dirige por medios directos o indirectos al texto mismo: «el mezquino ente que aquí tratamos de describir». Me interesa como juicio, que del personaje ofrece Espronceda al lector, y como aclaración de la elección de dicho tipo. En el mismo sentido me interesan las notas que aclaran las palabras carcelarias o gitanas.

Lo primero que sorprende es que Espronceda sienta la necesidad de poner notas, pues, por ejemplo, Valle-Inclán o Camilo José Cela no la sienten [12]. Casalduero lanza una interpretación que no me convence demasiado, pues ve en el personaje y en la anotación el síntoma de una rebeldía política. Sin embargo, a mí, me parece el síntoma de una total aceptación de la moral burguesa en la que se sustituye la rebeldía por su signo. Espronceda acepta entrar en el mecanismo que hace la obra literaria un objeto de consumo y, en consecuencia, debe renunciar a la rebeldía. En este sentido se encuentra obligado, como poeta oficial romántico, a hacer de su producción algo asequible para la burguesía, que es, en definitiva, la que compra sus libros y la que emite un juicio socialmente válido. Lo que va a darnos en *El diablo mundo* no es una obra revolucionaria, sino su apariencia.

El cura jaranero y rufián podía haber sido un símbolo o por lo menos un tipo crítico como ataque al poder eclesiástico ochocentista; así le ha parecido a Casalduero. Pero esta posibilidad se deshace con la nota a pie de página: no se trata de un «caso» ni de un símbolo, sino de un individuo aislado, con lo que pierde toda su posible fuerza. Máxime, teniendo en cuenta que tras la Desamortización, el poder eclesiástico parecía definitivamente desaparecido.

Lo mismo ocurre con el argot: no es una elevación de los temas populares y del mundo que representan, sino una curiosidad para el burgués, mantenida en su sitio, mostrada

y explicada como caso fuera de la cotidianeidad de la clase superior; se trata de crear un distanciamiento que rompa toda relación dialéctica entre una y otra clase. En este sentido es un objeto *exótico,* esotérico, que debe ser explicado como si fuera un caso de ciencias naturales. Los hombres de ese mundo son también distintos y la distinción lingüística es el síntoma que se encuentra también en su físico y en la pertenencia a una determinada clase opuesta a la ciudadana noble: «Poco después hasta seis hombres de malas cataduras y modales *rústicos*» [13].

Las notas, dirigidas al lector, señalan también que el escritor aunque refleje el mundo hampón, no pertenece a él; son una marca de la distancia y de la superioridad que separan al individuo que escribe del tema tratado. El cura no representa a su clase, estamento funcional en la sociedad española, sino que es la excepción y señala los desastrosos resultados a que puede llevar el abandono del recto camino que es el que sigue «el mayor número de nuestros sacerdotes» que son «modelo y dechado de todas las virtudes». Pero el individuo que sale de su lugar y se introduce en la clase menestral, no sólo es definido y juzgado como lo hace Espronceda, sino que, además, conduce a la perdición a las personas que tienen contacto con él, es un motivo de desorden social.

Así, pues, las notas se dirigen directamente al lector para ponerse en paz con él y dar su exacto sentido, anulándola, a la rebelión del texto.

CONCLUSION

El estímulo que provoca la reacción de Adán es el planteamiento clasista de la sociedad; es un estímulo clasista y, en consecuencia, lo es también la reacción. Adán aspira a formar parte de la clase superior en cuanto la conoce. En

vano intenta Espronceda disimularlo mediante la intercalación de seis octavas líricas y mediante los parlamentos líricos de Adán.

Casalduero ha visto muy justamente que las seis octavas son un pequeño canto a Teresa. Esto es cierto y podría ser ampliada la idea diciendo que los cuadros incluyen también una pequeña introducción. Basta comparar:

Cuando de pronto a la azulada cumbre
De un monte lejos me sentí volar,
Y un hilo al aire en viva lumbre
Vi ante mis ojos fúlgido ondear.
Yo asido al hilo trepo a la montaña.
¡Oh! ¡Cuánto entonces a mis plantas vi!
¡Cuántos acentos y algazara extraña
Alzarse alegre de repente oí!

Con las subidas de las voces de la introducción, subidas que en defintiva fracasan, como le ocurrirá a Adán [14].

En las seis octavas líricas Espronceda desarrolla un hecho que se da como general: la inconstancia del alma humana:

El viento en remolinos sacudida
Acá y allá inconstante el alma lleva
Del hombre, y pasajero devaneo
Eres no más de su primer deseo.

Alessandro Martinengo en el mejor libro que conozco sobre la obra de Espronceda, *Polimorfismo nel "Diablo mundo» d'Espronceda* [15], escribe:

> «Lo stesso *sainete* che prende il nome di canto quinto vede interrotta ad un certo punto la serie dei suoi versi brevi e l'andamento dialogato per l'introduzione di un «coro» lírico, in ottave, nel quale è ripreso il motivo di origine goethiano-byroniana, del diverso impegno sentimentale che pongono nell'amore l'uomo e la donna.»

Sin dudar de los antecedentes que señala el crítico italiano —antecedentes que podrían remontarse al Don Juan o al Don Félix— hay que señalar que el amor en estas octavas es una de las potencias del alma, la que interesa en relación con Salada, pero lo que se afirma es el carácter del alma entera, como un todo y no sólo del amor.

La misma función que las octavas tienen las efusiones líricas de Adán; es una maniobra de distracción mediante la cual se intenta enmascarar la realidad dirigiendo la atención del lector hacia una pista falsa y sin consecuencias. Que la maniobra tiene éxito lo demuestra el comentario de Casalduero:

> «Del corazón del hombre emana ese impulso que le lleva hacia lo eterno o infinito y aunque sea cruel tiene que abandonar todo lo relativo y temporal, representado por la mujer sin fuerza para retenerle más allá del momento; siendo la causa de la desgracia y desesperación del hombre aquello precisamente que constituye su grandeza. Es su capacidad de sentir lo eterno lo que le hace ser infiel a lo temporal y rebelarse contra todo —grande o pequeño, conocido o ignorado— lo que se oponga a sus ansias de absoluto. Y se rebela contra lo absoluto, porque en él hay una fuerza que le exige ser absoluto también, y le parece humillante e indigno recibir como un don lo que él quiere ganar por sus propios méritos y con su propio esfuerzo.» [16].

Por su parte, Martinengo ya no se deja engañar y escribe:

> «Adán, agitato da una nuova inquietudine, sedotto del richiamo della richezza e della potenza, animato da un titanico impulso di cui non si rende ancora piena regione, prova, un disagio crescente nell'amore della Salada, dal quale sente circosscrita... la situazione si complica, al solito, per la necessità in cui si trova Adán di liberarsi dall'ambiente di malavita in cui si è impigliato. Nel corso del canto sesto egli si lascerà ancora

convincere, attratto dal miraggio della ricchezza e del lusso, a partecipare alla rapina organizzata in un palazzo signorile; ma non sarà se non un compromesso momentaneo fra le forze della malavita e il suo nuovo impulso di grandezza e di bene.» [17].

La crítica de *El diablo mundo* se ha hecho desde posiciones apriorísticas. Parten estos análisis de la biografía del autor —y de su leyenda— y, sobre todo, del Romanticismo europeo. A través de Goethe y Byron, buscando coincidencias y diferencias, se ha emprendido la obra de nuestro autor. Esto ha llevado a proyectar en los análisis, como acabamos de ver, conceptos tomados de otros lugares y aplicados al texto del español por puras coincidencias de detalle o superficiales.

En la actuación de Adán, en sus declaraciones no encontramos ninguna tendencia al absoluto o al infinito, y, mucho menos, el desplazamiento en círculo propio del remolino. Adán es seducido por la riqueza y por el lujo y por el poder; y esto es lo que va a buscar, y sin reparar en medios. Es cierto que el amor de Salada le resulta estrecho, lo mismo que toda la sociedad a la que ella pertenece, pero no porque busque lo eterno o absoluto, sino porque Adán pertenece por naturaleza a la clase superior y es, pues, lógico que se ahogue en la pecera que para él es la sociedad del Avapiés. Salada cree que salir supone la muerte, porque Salada pertenece a la clase que por naturaleza vive en el agua frente a Adán que puede vivir fuera de ella; son dos razas, dos naturalezas. Adán es un inadaptado que busca otro mundo mejor, sin importarle la situación en que queda el que abandona; es una inadaptación a una clase social que no es la suya.

Que Adán pertenece al mundo superior es algo evidente en su reacción ante la condena de Alcira al lado de la cual se coloca y, además, frente a los «suyos».

El hecho de despreciar el dinero, representado por las joyas, no es sino la actitud de la clase que lo posee, en con-

secuencia es señal inequívoca de pertenecer a esa clase privilegiada, como ocurre en la tradición «noble» española. Se trata de un procedimiento mediante el cual la clase trata de aparentar que su posición se debe a cualidades esenciales de superioridad que nada tienen que ver con la material del dinero. Pero la verdad aparece en la ostentación de bienes que sólo proporciona el dinero, y esto es lo que desea Adán: ropas, carrozas, caballos y sobre todo distinción y mirada altanera de superioridad. Pero el desprecio por el dinero representa el ideal romántico que consiste en conseguir el poder, el mando, por la superioridad personal, sin necesidad de contaminarse con el dinero, como si no hubiera relación entre ellos. La superioridad romántica no tiene ninguna prueba objetiva, únicamente el sentir propio que así lo impone al individuo.

La relación con los compañeros de clase baja es muy curiosa. Como hemos visto, Martinengo advierte que el compromiso dura muy poco y Casalduero cree que el hombre romántico necesita imponerse por sí solo, pues la sociedad le impide el desarrollo pleno de la individualidad [18]. Esto es cierto si concreta señalando que el imponerse por sí mismo quiere decir él solo y que la sociedad que le impide desarrollarse es precisamente la sociedad proletaria. Porque en realidad, Adán, para lograr el acceso a la clase superior, utiliza la inferior y al mismo tiempo la desprecia.

Parece que el proceso mecanicista que lleva a la industrialización del libro produce la pérdida de contacto entre el autor y el lector; aquél, como escritor y como individuo, teme a su comprador y se encuentra inadapatado frente a los nuevos planteamientos del mercado. Como individuo, Espronceda se encuentra inadaptado a la naciente sociedad capitalista de la que no forma parte por su falta de dinero, pero a la que cree pertenecer por familia y por su «natural cualidad». Tiende a introducirse en ella como sea, y a sus protestas revolucionarias corresponde la aceptación de una embajada a la que no piensa ir, y a la que tampoco hubiera dedicado atención, pues no es más que un pretexto. Esta pér-

dida de las prerrogativas de «clase», sustituidas por las del dinero, produce el desequilibrio que se refleja en el personaje literario, uno de cuyos rasgos principales es el desprecio por el dinero como moneda, la no aceptación de una norma dineraria.

El poeta de casa seminoble cree que el puesto se le debe por su superioridad, tal como él la siente en su interior. A esta superioridad innata y cuya causa nadie conoce, salvo el interesado, responde el nacimiento mágico de Adán, hombre nuevo, desarraigado, pero con valores absolutos que deben ser reconocidos.

La insolidaridad de Adán respecto a sus compañeros de clase, su intento de subida en solitario y, una vez arriba, enfrentado a sus compañeros, son rasgos típicamente románticos. Es una creencia reaccionaria que encontramos, por ejemplo, en Baroja, mientras Valle-Inclán refleja ya la solidaridad de la bohemia.

El personaje Adán, o Espronceda, representan la prisa por llegar a la clase superior; es un impulso que se encuentra en las familias venidas a menos, pero que siguen confiando en sus valores de clase, agotados ya, y pensando en su revalorización, son los cursis del XIX. O es la pequeña burguesía del XX. En ambos casos tanto como subir se desea reforzar las fronteras que los separan del proletariado, del que cada vez se diferencia menos. Este tipo de individuos encuentra como único camino, y camino rápido, el constituirse en dirigentes o representantes de los únicos que están por debajo de ellos, utilizarlos como instrumentos para lograr precisamente mantenerlos en *su sitio*. No se toma partido incluyéndose en la clase baja como miembro de ella, sino que se establece una diferencia de director/dirigido (*y Adán el primero*). En la historia no es un caso único ni nuevo. Se sabe perfectamente que es la táctica utilizada por el representante de una causa en decadencia. La dirección del partido popular como medio de subida personal la encontramos desde César hasta sus émulos, los fascismos actuales apoyados en la pe-

queña burguesía. Movimientos que ve muy bien la plutocracia, pues les ayuda a mantener al proletariado en su situación.

[1] *Coartada* es un concepto que pone en circulación Roland Barthes. Puede verse en *Mythologies.* Se aplica en este trabajo a los medios que el autor pone en juego para justificar a nivel de superestructura cuando la función real es otra.

[2] El segundo término de la comparación está en la mente del lector, es su juicio, que compara la realidad de la obra con la realidad real.

[3] Como veremos, el guapo no muere, pero lo parece.

[4] Ediciones de la *Revista de Occidente,* Madrid 1969.

[4] bis Por supuesto, hay más amplia información sobre el caló en G. Borrow, *The Zincali,* 2 vols. London, 1843 (3.ª ed.); y en C. Claveríe, *Sobre los gitanismos en español,* anejo LIII de RFE. Madrid, 1951,

[5] Es la última degradación del «más quiero yo a Peribáñez», que a su vez cuenta con una buena tradición anterior.

[6] Andrés, protagonista de *La gitanilla,* se hace gitano por amor de Preciosa (¿Salada?), y los hombres de la tribu se la entregan «ya por esposa, ya por amiga;». Andrés, por su cuna seguramente, destaca como Adán del resto de los gitanos: «A doquier que llegaban, él se llevaba el precio y las apuestas de corredor y de saltar más que ninguno; jugaba a los bolos y a la pelota extremadamente, tiraba la barra con mucha fuerza y singular destreza.»

[7] La relación entre los cuadros dramáticos y los sainetes ha sido señalada por Martinengo en *Polimorfismo nel «Diablo mundo» d'Espronceda,* Torino, 1962; págs. 116 y sigs. Sin excluir esta posibilidad, no la creo tan importante como los pliegos de cordel señalados; me figuro, por otra parte, que el sainete se inspira también en los pliegos. La doble influencia es algo que merece la pena ser estudiado, pues puede dar lugar a un interesante estudio comparativo entre el artificio dramático de *El diablo mundo* y el de los sainetes.

[8] En este sentido se trata de un tema exótico, en cuanto incluido en una obra «filosófica»; no lo es en realidad, pues el rey y toda la corte rivalizan con los majos en atuendos y maneras; por ejemplo, en los toros.

[9] En Espronceda encontramos el germen en el cuadro I: «Tercer guapo (se acerca al primero con el jarro de vino). Ve y dales la cambiada/Y brinda tú por los dos.»

[10] Ver el estudio de Marcel Bataillon *La Celestine selon Fernando de Rojas,* París, 1961; también María Rosa Lida de Malkiel, *Dos*

obras maestras españolas, Buenos Aires, 1966, especialmente el párrafo «La Acotación», pág. 82 y sigs.

[11] Creo que la denominación puede ser aceptada, en este capítulo al menos, como denominación utilitaria creada de forma paralela a «metalingüística».

[12] Camilo José Cela hace un alarde cuasi-científico al poner la nota al final del cuento *La lata de galletas del Chirlerín Marcial, Randa de Parlos,* incluido en *El gallego y su cuadrilla,* Barcelona, 1958; pág. 199. El efecto distanciador o científico que dan las notas es claro. Así Puigblanch edita sus *Opúsculos* «no sólo sin erratas, sino que presenta un índice de nombres meticuloso y perfecto, con todo el aire de obra erudita hecha a conciencia». Es el juicio de Vicente Llorens en *Liberales y románticos,* Valencia, 1968; pág. 204. El mismo sentido tiene la lista de nombres que las notas a pie de página.

[13] En el canto III se puede leer: (Adán) «Que sin duda andaría/Solo y sin mujer el primer día,/O como van aún en las aldeas,/ Sucias las caras feas/Y el cuerpo del color de la morcilla,/Los chicos de la Mancha y de Castilla» (vs. 340/5).

[14] Adán fracasa después de tocar el cielo con la mano, como aquella voz de la introducción. El fracaso de Adán es relativo, pues demuestra la nobleza de sus sentimientos al defender, con éxito, a la de Alcira. Su desprecio por el dinero es otro éxito.

[15] *Op. cit.,* pág. 117.

[16] *Forma y visión de «El diablo mundo», de Espronceda,* Madrid, 1951 pág. 111.

[17] *Op. cit.,* pág. 117.

[18] Loc. cit.