

Estructuras mnemónicas en la poesía de Espronceda

En su búsqueda de influjos y modelos, algunas voces críticas se han detenido ante el soneto juvenil de Espronceda «Fresca, lozana, pura y olorosa», y con atención exclusiva —tal vez excesiva— a los contenidos, han creído advertir indudables ecos de la conocida silva de Francisco de Rioja «A la rosa»:

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo? (1)

Claro está que, si se tiene en cuenta únicamente el tema de la flor como símbolo de la fugacidad, puede trazarse un largo recorrido histórico en el que se situarían multitud de poetas (2), y, naturalmente, Rioja, en el que, como señalaba Pedro Henríquez Ureña ya en 1914, «el amor de las flores se vuelve pasión y le inspira sus mejores versos, los más originales» (3).

Parece indudable que Espronceda había leído detenidamente a Rioja, pero no por la coincidencia del tema señalado, que es bastante común, sino por razones que podemos llamar de «memoria rítmica». En efecto: en la silva de Rioja se prevé que esa rosa «émula de la llama» acabará marchitándose pronto; con palabras del propio poeta, la flor será

presto despojo de la llama ardiente.

Como sucede muchas veces, el verso logra una expresión condensada de la noción que se pretende transmitir, y se convierte,

por así decirlo, en fórmula arquetípica y citable. Casi tres siglos más tarde, Espronceda, en su poema «Oscar y Malvina», publicado en junio de 1837, describe el yelmo de Cairvar, que relumbra

claro a la llamarada reluciente
de un tronco carcomido,
casi despojo de la llama ardiente.

Es evidente que se trata de contextos dispares. En Rioja, la flor, vista metafóricamente como una llama, tendrá que soportar, al igual que ésta, su pronta e inevitable extinción; en el texto de Espronceda, por el contrario, se habla de una llama real que ha consumido casi por completo un tronco. El tema es otro, y, sin embargo, el poeta sevillano ha dejado en Espronceda una huella que no es exactamente nocional, o que sólo muy tangencialmente afecta a la sustancia del contenido; es, sobre todo, una abstracción, un modelo rítmico, que podría haberse aplicado con igual propiedad a cualquier objeto real o imaginativamente relacionado con el fuego y la destrucción.

Apenas existen indicaciones ni estudios que hayan tratado de investigar con la profundidad deseable estas estructuras mnemónicas que se fijan en la tradición literaria. Puede señalarse, no obstante, un punto de partida riguroso en el memorable trabajo que Gianfranco Contini dedicó en 1965 a Dante (4), artículo cuyos puntos de vista ha aplicado luego agudamente Roberto Paoli, ya en el ámbito del hispanismo, a la poesía de Antonio Machado (5). Las conclusiones de ambos notables investigadores coinciden en afirmar que la memoria del poeta se organiza en «figuras rítmicas» que se asocian al esquema mental del enunciado. Por otra parte, y según todos los indicios, se tiene la impresión de que, en contextos elaborados a partir de motivos semejantes, el poeta tiende a *reproducir* de algún modo —tal vez inconscientemente— figuras, fórmulas o estructuras similares (rítmicas, fónicas, sintácticas, etc.). Contini sugiere que tales adecuaciones rítmico-accentuales llegan a constituirse porque, una vez hallada, la fórmula aparece como imitable aun a su mismo inventor, y puede igualmente pasar de unos poetas a otros (6), desplazando incluso el valor del significado en beneficio del significante, porque lo que se repite es, en definitiva, una figura rítmica. Es evidente que las concordancias forma-

les pueden generarse a partir de concordancias temáticas o de pensamiento —que pertenecen a la estructura profunda y no siempre son fáciles de descubrir—, y que se producen mediante estímulos verbales, fónicos o rítmicos que configuran los módulos expresivos a que el poeta se ciñe.

El examen de la poesía de Espronceda descubre ciertos datos internos que aguardan todavía un detallado análisis (7) y que se inscriben, sin duda, en ese mecanismo de la «memoria» del poeta. Nos detendremos en algunos casos, sin pretender agotar todas las posibilidades que ofrece la obra del autor.

Hacia 1828 (8) escribe Espronceda:

Desterrados, ¡oh Dios!, de nuestros lares,
lloremos duelo tanto:
¿quién calmará, ¡oh España!, tus pesares?

Y dos años más tarde, en una composición elegíaca:

Vuelto otra vez a los paternos lares,
daba lecciones de virtud piadosa.
Ya calmaba del triste los pesares...

Obsérvense los dos versos finales de ambos fragmentos. Las nociones complementarias de 'destierro' y 'retorno' se organizan alrededor del término *lares*, que aparece en los dos casos en posición final, en rima con *pesares* e incluido en un esquema rítmico similar: *de nuestros lares / paternos lares*. En el tercer verso, la distribución rítmica es también semejante: *quién calmará / ya calmaba* [semejanza léxica]; *oh España / del triste* [analogía silábica]; *tus pesares / los pesares* [coincidencias léxicas y rítmicas]. Resulta evidente que la semejanza temática inicial ha desencadenado la repetición de unas fórmulas análogas. Situado en la misma tonalidad sentimental, el poeta ha recurrido a esquemas rítmicos y verbales afines.

En otra ocasión (1840), Espronceda escribe:

Los ojos vuelvo en incesante anhelo,
y gira en torno indiferente el mundo
y en torno gira indiferente el cielo. (9)

Como es obvio, se contraponen aquí la angustia del poeta y la indiferencia del entorno, y este planteamiento permite destacar la pequeñez del ser humano. incapaz de cambiar el curso de las cosas. Un año más tarde hallamos estos versos en un contexto necrológico:

Los ojos vuelve a nuestro amargo duelo,
tributo merecido a tu memoria...

La situación anímica es similar, y se concreta en el sentimiento de impotencia del hombre ante la muerte. Una vez más, la concordancia psicológica facilita la aparición de un esquema rítmico similar, en el que, si las repeticiones verbales estrictas alcanzan sólo a la primera mitad del verso, hay elementos acentuales y fónicos que garantizan la analogía del resto (*incesante anhelo / nuestro amargo duelo*) con absoluta seguridad.

Casos análogos aparecen con frecuencia. He aquí un ejemplo diferente. Se trata de ponderar algo en dos textos distintos, el primero de 1831 y el segundo de hacia 1837 (*El estudiante de Salamanca*, IV). En ambos casos aparece primero un sustantivo calificado: «enseña relumbrante», «alma rebelde». A continuación se establecen otras relaciones:

[I] ... enseña relumbrante,
verla podremos en la lid reñida,
rasgada sí, pero jamás vencida.

[II] Alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida.

Además de las isotopías en el plano de la expresión entre *rebelde* y *relumbrante*, el segundo verso de [I] desarrolla una noción de 'pugna' —y consiguientemente de 'audacia'— afín al segmento que sigue a «alma rebelde» en [II]: «que el temor no espanta». Estas analogías cristalizan en el endecasílabo final, cuyo modelo es en ambos casos estructuralmente idéntico. Seis o siete años separan los textos. Pero, hasta llegar a la fórmula definitiva —la segunda de las citadas—, se advierten ciertos tanteos previos. Por ejemplo, en un texto anterior a los señalados —de hacia 1829— hallamos una aproximación de términos que anuncian el camino posterior:

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

En un contexto bélico, la presencia de *pendones* —claro antecedente de la *enseña* posterior— y la contraposición, en los extremos de la cláusula, entre *hollados* y *vencidos*, son factores que delatan una organización primitiva similar. La formulación definitiva será la última, más sintética y abstracta y liberada ya del contexto específicamente bélico: los «pendones» y la «enseña» han dado paso al «alma rebelde». No importa ya tanto el significado original como el hallazgo de una figura rítmica repetible.

Parece claro, pues, que necesidades expresivas de naturaleza análoga pueden acarrear formulaciones similares si el escritor ha tropezado ya con ellas y las ha incorporado a su «memoria» particular. Probablemente este hecho es más frecuente en textos poéticos, más sometidos a restricciones que otros y más alejados de las normas del lenguaje estándar (10). No obstante, el estudio de textos en prosa ofrecería ejemplos sorprendentes acerca de los rasgos formales, de los actos selectivos y los esquemas que singularizan la obra de un autor (11).

Volvamos a la poesía de Espronceda. Una idea bastante repetida en la literatura de todos los tiempos es la de la mutación de la fortuna. En el caso del poeta romántico, la vemos expresada así en un texto de 1834:

Mas ¡ay! que el bien trocóse en amargura,
y deshojada por los aires sube
la dulce flor de la esperanza mía.

Seis años más tarde reaparece la idea con una expresión amplificada, pero manteniendo inalterados ciertos rasgos estructurales:

Mas ¡ay! que luego el bien y la alegría
en llanto y desventura se trocó.

Aunque «el bien» se ha disociado en «el bien y la alegría», psicológicamente se mantienen ambos términos como una unidad, como prueba el uso del verbo en singular; por otra parte, la desaparición de «amargura» ha dejado una huella clara, puesto que el poeta ha seleccionado ahora el término «desven-

tura», isosilábico y con homofonía parcial; se mantienen el encabezamiento («mas ¡ay! que...») y la identidad de la forma verbal, con diferente distribución del pronombre (*trocóse / se trocó*), exigida por razones métricas. Una vez más, la organización originaria ha pesado en la elaboración del segundo texto, seis años después.

El tema de la frustración ante una esperanza que se desvanece produce en Espronceda una expresión que pronto se convierte en citable. Así, en el acto IV de *Blanca de Borbón*, drama compuesto hacia 1832-1833, se lee:

... La esperanza
era el único bien que en tanto duelo
yo conservaba aún; era la rosa
que derramaba aroma en el desierto.
¡Voló cual humo la esperanza mía!

Poco más tarde, hacia 1834, compone el poeta el soneto «Fresca, lozana, pura y olorosa», en el que compara la brevedad de la rosa agostada por el sol —imagen que resurge otras veces en Espronceda— con el desvanecimiento de su propia esperanza. Y concluye:

... y deshojada por los aires sube
la dulce flor de la esperanza mía.

No es difícil notar que, además de las coincidencias rítmico-accentuales, existen otras concomitancias que aproximan ambos textos: la metáfora inicial, que hace de la esperanza una flor; la imagen de algo que se esfuma... Pues bien: seis años más tarde, Espronceda estampó un soneto, como dedicatoria, al frente de la única edición de sus poesías impresa en vida del autor, que se inicia así:

Marchitas ya las juveniles flores,
nublado el sol de la esperanza mía...

Como puede advertirse, se conservan los mismos elementos que en los pasajes recogidos antes y, además, la aproximación rítmica se ha intensificado con respecto al ejemplo anterior, ya que, manteniendo la igualdad absoluta del segundo hemistiquio, se igualan

los primeros mediante una isotopía fónica parcial: *La dulce flor / nublado el sol*. Si reconstruimos el proceso en su totalidad, resulta ser más complejo. En un texto anterior a todos los citados (1830) había escrito el poeta:

Allí la palma del valor sombría
marchitase, y allí la rosa pura
pierde el color y fresca lozanía.

Compárense ahora estos esquemas, ordenados cronológicamente:

- [1] Pierde el color y fresca lozanía
- [2] Voló cual humo la esperanza mía
- [3] La dulce flor de la esperanza mía
- [4] Nublado el sol de la esperanza mía

En [1], el sujeto es todavía la flor; en [2], esta función corresponde a «la esperanza mía», pero, como se recordará, en el contexto se habla de la esperanza como «el único bien» y «la rosa/ que derramaba aroma en el desierto»; en [3], la fusión metafórica ha hallado ya su forma definitiva; se convierte en fórmula rítmico-verbal que se incorpora al acervo de los módulos expresivos del poeta y puede utilizarse ya desgajada de sus referencias iniciales, como sucede en [4]: la rosa que se marchita y la esperanza que se desvanece generan la idea más abstracta de 'pérdida', y ello permite el uso del esquema en el último ejemplo. Dejando aparte el verso [2], verdadero gozne entre los dos contiguos, que ayuda a consolidar la identidad metafórica, las semejanzas de estructura rítmica en los primeros hemistiquios refuerzan la impresión de fórmula mnemónica: *pierde el color / la dulce flor / nublado el sol*.

Examinemos otros casos. En 1834, y refiriéndose a la rosa deshojada, había escrito el poeta:

El dulce aroma y el color perdido,
sus hojas lleva el aura presurosa.

Seis años más tarde, el famoso «Canto a Teresa» del poema *El diablo mundo* se inicia con los conocidos versos:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido...?

Ambos pasajes tienen en común el sentimiento del poeta ante la pérdida de algo que se ha desvanecido: el aroma y el color de la rosa o el tiempo pasado (secundariamente puede señalarse una isotopía de contenido en la noción de 'fugacidad'). Se evoca, pues, lo que no existe ya. Más adelante, también en *El diablo mundo*, se recuerda a una mujer en una escena onírica:

Mujer que amor en su ilusión figura,
mujer que nada dice a los sentidos...

De amor la llama generosa y pura,
los goces dulces del placer cumplidos.

Se trata, una vez más, de una figura inexistente, evocada. De nuevo surgen las connotaciones de 'tiempo pasado' y de 'fugacidad', amalgamadas en una estructura rítmica similar. Basta comparar las formas:

dulce aroma / tristes recuerdos / goces dulces
el color perdido/ del placer perdido/ del placer cumplidos

En 1827, desde el destierro, escribe Espronceda estos versos:

Recostado en la arena
do se estrella feroz la mar bravía,
clamo en mi triste pena:
«Allí está el suelo de la Patria mía».

Trece años más tarde, al incluir algunos recuerdos personales en el poema *El diablo mundo*, encontramos una idea similar, cuya formulación es la siguiente:

Yo, desterrado en extranjera playa,
con los ojos extático seguía
la nave audaz que, argentada raya,
volaba al puerto de la patria mía.

Obsérvese el último verso de cada fragmento. A una situación análoga —la primera real, y la segunda evocada— corresponden de nuevo expresiones semejantes. Cabe advertir que, como en otros casos, la vecindad psicológica promueve no sólo la aparición de

una estructura paralela –perceptible en ese último verso, donde a la identidad total del segundo hemistiquio se añade la semejanza del primero, gracias a la equivalencia rítmica y fónica *suelo / puerto* –, sino también de otros rasgos relacionados entre sí que invaden ambos contextos. Es palmaria la similitud fónica *recostado / desterrado* y la contigüidad semántica que se establece entre los términos *arena, mar* del primer ejemplo, y *playa, nave* del segundo.

Al bucear en las estructuras recurrentes de un autor se advierte cómo éste indaga, tantea, experimenta con fórmulas afines hasta que, a veces, parece tropezar con la expresión insustituible. Recuerdese, por ejemplo, estos versos del acto I de *Blanca de Borbón*, drama inconcluso y juvenil que Espronceda debió de componer, como ya quedó indicado, hacia 1832-1833:

Si acaso busco,
durante el curso de mi corta vida,
momentos de placer, sólo me quedan
tristes memorias de los breves días
de mi infancia feliz...

Retengamos que el texto habla de recordar «momentos de placer» que ya no existen y en cuyo lugar sólo quedan recuerdos, «tristes memorias». Tres o cuatro años más tarde, en *El estudiante de Salamanca* (parte II), escribe el poeta:

Mi mente aún goza la ilusión querida
que para siempre, imiseria, perdí.

Se mantiene el tema del recuerdo y de los placeres pasados y se añade explícitamente la noción de 'pérdida'. En la parte IV de la misma obra leemos:

¡Ayl, quien ha contado las horas que fueron,
horas otro tiempo que abrevió el placer,
y hoy solo y llorando piensa cómo huyeron
con ellas por siempre las dichas de ayer,
y aquellos placeres, que el triste ha perdido...

La aproximación de los términos *placeres* y *triste* revela que continúa operando y concretándose el modelo inicial de *Blanca de Borbón*. La síntesis de estos tanteos, la forma definitiva, aparecerá

tres años después, en el segundo de los versos con que se inicia el ya citado «Canto a Teresa» de *El diablo mundo*:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido,
a aumentar la ansiedad y la agonía
de este desierto corazón herido?

Como puede verse, perdura el contexto básico del recuerdo y se recopilan los elementos lingüísticos esenciales de las dos versiones anteriores: *memoria*, *triste*, *placer* y *perdido*. De este modo, el verso segundo del «Canto a Teresa» se convierte en modelo, hasta el punto de que puede servir de base para la organización de versos posteriores del autor, progresivamente segregados, incluso, del contexto que originó las primeras tentativas, y convertidos en meras estructuras rítmicas, en fórmulas mnemónicas. Así, por ejemplo, en *El diablo mundo* (canto III):

Y un triste adiós mi corazón sentido
daba a mi juventud, mientras la historia
corría mi memoria
del tiempo alegre por mi mal perdido (12).

Aquí, el contexto mantiene todavía términos como *triste*, *memoria* o *perdido*, claros indicios de que continúa presente la fórmula anterior, resuelta ahora en el verso «del tiempo alegre por mi mal perdido». Pero en el canto IV, y en un pasaje referido a una mujer, brota de nuevo la estructura rítmica, ya liberada de afinidades contextuales:

Respira en ella un codicioso ambiente
que mágico embelesa sus sentidos
tras la ilusión de su placer perdidos.

Por otra parte, en diversos pasajes de *El diablo mundo* resurge el modelo, que aparentemente había sido desechado, de *El estudiante de Salamanca*: «Mi mente aún goza la ilusión querida / que para siempre, ¡misera!, perdí.» Examinemos los ejemplos siguiendo el orden en que aparecen en el poema (que no tiene por qué ser forzosamente el de su elaboración):

Voz que recuerda al alma conmovida
el bien pasado y la ilusión perdida.

(Introducción)

¿Quién de nosotros la ilusión primera
recuerda acaso en su niñez perdida?

(Canto III)

Obsérvense las analogías rítmicas y fónicas (*el bien pasado* / *recuerda acaso*) e incluso léxicas (*la ilusión perdida* / *su niñez perdida*) y no se olvide que, en el segundo ejemplo, el sustantivo *ilusión* se halla también cercano; además, el sentido es claro: *perdida* afecta tanto a *su niñez* como a *la ilusión primera*. El sintagma subyacente es, pues, como en el caso anterior, *ilusión perdida*, verdadero núcleo del esquema rítmico que, ya fijado en la «memoria» del poeta, reaparecerá de nuevo en otro pasaje de la misma obra:

Es cada frase suya una sentencia,
cada palabra una ilusión perdida.

(Canto IV)

De todo lo expuesto se deduce que no existe una solución única para la noción 'placer perdido' y que los diversos tanteos del poeta han generado dos tipos de fórmulas rítmicas que, aun siendo diferentes, ostentan un indudable parentesco.

Los ejemplos de organizaciones rítmico-acentuales análogas abundan, y, en general, se producen —o esta es la impresión que se obtiene— cuando existe un vínculo temático o animico que aproxima los contextos en que surgen las expresiones. Compárense, por ejemplo, junto a los textos ya aducidos, el verso «Se agosta ya mi juventud florida», del poema «A una estrella», y «Vano es llorar la juventud perdida», en el canto I de *El diablo mundo*. Después de todo lo dicho, no son necesarias más consideraciones para advertir la razón de su semejanza estructural.

En ocasiones, el lector tropieza con analogías que son exclusivamente rítmicas y carecen de la apoyatura prestada por identidades verbales. Es arriesgado, por ejemplo, establecer relación entre dos versos del *Pelayo* que aparecen muy distantes entre sí:

- [1] Blande a su lado y rige la aspezeza.
 [2] Torna al asalto y dobla la pelea.

Aislándolos se advierten, sin embargo, ciertas semejanzas: análoga distribución sintáctica de sus dos miembros, unidos por una conjunción copulativa; isosilabismo en los hemistiquios, reforzado por equivalencias parciales (*blande a / torna al; y rige / y dobla*), asonancias (*lado / asalto; aspezeza / pelea*) y semejanzas acentuales y rítmicas (*blánde / tórna; ríge / dóbla*, etc.). Parecen similitudes fortuitas, a pesar de que, dada la gran cantidad de combinaciones fonemáticas y acentuales posibles, hay que asignar a los hechos casuales un escasísimo índice de probabilidad. No es sencillo, ante un caso como éste, pronunciarse con seguridad. Pero sí existen circunstancias destacables que se revelan al considerar los versos en sus contextos respectivos. El primero de ellos describe la marcha de unos guerreros hacia la batalla del Guadalete bajo el mando del rey don Rodrigo. El poeta habla del hijo del rey:

Sancho, su hijo, el hierro vengativo
 blande a su lado y rige la aspezeza
 de un gallardo trotón con diestra mano.

El otro pasaje pertenece a la descripción de la batalla de Covadonga, librada entre el ejército de don Pelayo y el musulmán:

En las cristianas lanzas recibida
 fue su improvisa cólera estrellada.
 Torna al asalto y dobla la pelea:
 el tercio ibero resistiendo ondea.

Los únicos puntos de contacto entre ambos ejemplos parecen ser el contexto bélico y la referencia a las lanzas (el «hierro vengativo» en el primer caso). Resulta problemático decidir si estas coincidencias se han convertido en factores determinantes de la analogía; pero lo cierto es que tal analogía existe en forma de unidad rítmica, y que únicamente la investigación detenida de otros presuntos esquemas similares en la obra del autor podría acaso proporcionar datos concluyentes. Un análisis literario de esta naturaleza permite conocer el tipo de fórmulas que seleccio-

na un escritor y el modo de operar de su «memoria» —hay casos en que predominan las estructuras mnemónicas rítmicas, frente a otros en que lo decisivo son fórmulas léxicas o gramaticales—, al mismo tiempo que muestra cómo algunas construcciones se convierten en modelos repetibles y perduran, incluso más allá de la época y del autor en que cristalizaron. Secundariamente, el establecimiento de influjos y dependencias puede verse así reforzado por criterios menos inseguros que el de las simples coincidencias temáticas. Aunque en páginas anteriores se ha hecho ya referencia a este aspecto, puede examinarse ahora, a título de ejemplo, un caso concreto. Una de las anacreónticas de Esteban Manuel de Villegas contiene la siguiente estrofa:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando.

Hay indicios de que Espronceda había leído a Villegas —basta recordar que una composición como «A la luna» contiene abundantes huellas léxicas, temáticas y estróficas del poeta riojano—, pero estas pistas pueden reforzarse si aislamos el segundo verso del texto citado de Villegas y lo cotejamos con otro del Espronceda juvenil de 1827, que redacta el poema «La entrada del invierno en Londres», donde las remembranzas se mezclan con expresiones convencionales de claro corte bucólico:

Así árbol tierno en el abril florido
libre de la segur, sus tiernas ramas
ostenta al margen del arroyo undoso.

Es inequívoca la semejanza entre los versos «huésped eterno del abril florido», de Villegas, y «Así árbol tierno en el abril florido», y no sólo por la coincidencia del segundo hemistiquio, sino por la homofonía *tierno* / *eterno*. ¿Se esfuma luego en la obra de Espronceda el influjo de Villegas? Es posible, aunque para asegurarlo sería necesario perseguir el rastro de las estructuras mnemónicas que perduran o se modifican a lo largo de su obra posterior. Por ejemplo, y para no salir del caso citado, varios años después —en 1834— parece subsistir cierto esquema rítmico, pero indepen-

dizado ya en gran medida del modelo inicial, en el comienzo del soneto a la rosa:

Fresca, lozana, pura y olorosa,
gala y adorno del pensil florido...

Nos hallamos en otro terreno y, sin embargo, es indiscutible la pervivencia de la figura rítmica proporcionada por Villegas, palpable no sólo en los sintagmas (*del abril florido / en el abril florido / del pensil florido*), sino en la análoga composición fonológica de la palabra anterior –*eterno / tierno / adorno*– y en la acentuación de la sílaba cuarta en todos los casos. Una vez más, parecen demasiadas coincidencias para atribuir las al puro azar. El escritor opera bajo el peso de una tradición, de un conjunto de estímulos que rechaza, acepta o reelabora. El propio Espronceda escribe humorísticamente en *En el diablo mundo*:

¿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?

No es difícil anular el carácter retórico de esta interrogación formulando una respuesta: sí, Espronceda –como todos los demás escritores– se repite a veces, pero no por incapacidad expresiva, sino en virtud de mecanismos que acaban por crear modelos repetibles y configurar un sistema peculiar, hecho de acarreo e innovaciones, que aguarda todavía –y no sólo, claro está, en el caso de Espronceda– análisis adecuados.

RICARDO SENABRE.

NOTAS

(1) «En el Romanticismo leeremos un soneto de Espronceda, que nos recuerda siempre la silva de Rioja, sobre todo en los cuartetos.» [(A. Sánchez, en su edición *Poesía sevillana de la Edad de Oro*, Madrid, Castilla, 1948, pág. 484.)

(2) Puede comprobarse, por ejemplo, en el libro de Blanca González de Escandón, *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad, 1943.

(3) En el artículo «Rioja y el sentimiento de las flores», incorporado al libro *Plenitud de España*, Buenos Aires, Losada, 2.^a edic., 1945; la cita corresponde a la página 21.

(4) «Un' interpretazione di Dante», publicado en la revista *Paragone* en 1965 e incorporado más tarde al libro *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, páginas 369-405; existe, además, una traducción francesa, con el título «Dante et la mémoire poétique» en *Poétique*, 27, 1976, págs. 297-316.

(5) «Strutture mnemoniche nella poesia di Antonio Machado», en *II Bimestre*, I, 1969, págs. 16-18.

(6) Ya en 1947 mostró José Manuel Blecua diversos «ecos de las lecturas garcilasistas» en la obra de Cervantes, («Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, Madrid, Insula, 1947, págs. 142-150). El trabajo ha sido incluido también en el vol. *Sobre poesía española de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, páginas 151-160.

(7) Nada de lo que aquí se propone aparece en el libro, por otra parte útil, de D. Ynduráin, *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus, 1971, a pesar de que el autor roza intuiciones valiosas. Así, por ejemplo, en la pág. 183: «No conozco ningún estudio sobre la correspondencia entre ritmo acentual y tono o nivel significativo [...]. Algunos de los tipos rítmicos señalados parecen corresponder a situaciones anímicas determinadas; en esto veo una tendencia, pero me faltan los datos precisos para ir más lejos.»

(8) Las fechas, exactas o aproximadas, de las composiciones, son en todos los casos las determinadas por los estudios de R. Marrast, especialmente en su libro *José de Espronceda et son temps*, París, Klincksieck, 1974, y en su edic. de *Poésías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, 1970. Los textos se citan por la edición de la B. A. E., LXXII.

(9) Incidenta]mente, y a propósito de este verso, puede recordarse que en la

composición «El ángel y el poeta», escrita para *El diablo mundo* y publicada en *El Iris* en 1841, se lee: «Ya apostrofaba al mundo en su carrera,/ giraba el mundo indiferente en torno» (B. A. E., LXXII, p. 149 b.)

(10) No es ocasión de comentar ahora la insuficiencia de las caracterizaciones habituales del lenguaje literario. Remito al lúcido planteamiento reciente de F. Lázaro Carreter, «The Literal Message», *Critical Inquiry*, 3, 1976, págs. 315-332, donde, entre otras cosas, se afirma: «It is not surprising, therefore, that verse is the type of literary discourse that especially lends itself to the perception of literal language because it is the farthest from standard language» (p. 332).

(11) Ofreceré esquemáticamente un caso. En uno de los primeros relatos de Gabriel Miró (*Del vivir*, 1904) describe el autor «un maizal alto, de cuyas mazorcas colgaban azafranadas vedijas». Y añade: «Arriba se estremecía mansamente el oro de los penachos.» Seis años más tarde (en *Las cerezas del cementerio*) hay una descripción de un paisaje con dos chopos que se elevan, rematada con la frase: «Arriba, sobre el azul, se estremecían jovialmente las hojas.» Son evidentes los rasgos comunes: la visión desde abajo, a ras del suelo; la contemplación en ambos casos de elementos vegetales verticales (*maizales / chopos*); la mención de lo que hay en los extremos (*penachos / hojas*); el encabezamiento de ambos períodos con la misma palabra (*arriba*); la reiteración de la forma verbal *se estremecía(n)*; el mismo esquema predicativo (verbo + adverbio en *-mente*). También aquí, tantas evidencias agrupadas hacen pensar en módulo expresivo, en un esquema casi abstracto que, una vez hallado, ha reaparecido en la «memoria» del autor.

(12) D. Ynduráin (*ob. cit.* p. 583) afirma que este verso es una reelaboración del famoso «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!», de Garcilaso. Pienso, sin embargo, que lo significativo del verso reside en su inserción en un modelo estructural al que Espronceda llega mediante sucesivos intentos.

Estructuras mnemónicas en la poesía de Espronceda

En su búsqueda de influjos y modelos, algunas voces críticas se han detenido ante el soneto juvenil de Espronceda «Fresca, lozana, pura y olorosa», y con atención exclusiva —tal vez excesiva— a los contenidos, han creído advertir indudables ecos de la conocida silva de Francisco de Rioja «A la rosa»:

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo? (1)

Claro está que, si se tiene en cuenta únicamente el tema de la flor como símbolo de la fugacidad, puede trazarse un largo recorrido histórico en el que se situarían multitud de poetas (2), y, naturalmente, Rioja, en el que, como señalaba Pedro Henríquez Ureña ya en 1914, «el amor de las flores se vuelve pasión y le inspira sus mejores versos, los más originales» (3).

Parece indudable que Espronceda había leído detenidamente a Rioja, pero no por la coincidencia del tema señalado, que es bastante común, sino por razones que podemos llamar de «memoria rítmica». En efecto: en la silva de Rioja se prevé que esa rosa «émula de la llama» acabará marchitándose pronto; con palabras del propio poeta, la flor será

presto despojo de la llama ardiente.

Como sucede muchas veces, el verso logra una expresión condensada de la noción que se pretende transmitir, y se convierte,

por así decirlo, en fórmula arquetípica y citable. Casi tres siglos más tarde, Espronceda, en su poema «Oscar y Malvina», publicado en junio de 1837, describe el yelmo de Cairvar, que relumbra

claro a la llamarada reluciente
de un tronco carcomido,
casi despojo de la llama ardiente.

Es evidente que se trata de contextos dispares. En Rioja, la flor, vista metafóricamente como una llama, tendrá que soportar, al igual que ésta, su pronta e inevitable extinción; en el texto de Espronceda, por el contrario, se habla de una llama real que ha consumido casi por completo un tronco. El tema es otro, y, sin embargo, el poeta sevillano ha dejado en Espronceda una huella que no es exactamente nocional, o que sólo muy tangencialmente afecta a la sustancia del contenido; es, sobre todo, una abstracción, un modelo rítmico, que podría haberse aplicado con igual propiedad a cualquier objeto real o imaginativamente relacionado con el fuego y la destrucción.

Apenas existen indicaciones ni estudios que hayan tratado de investigar con la profundidad deseable estas estructuras mnemónicas que se fijan en la tradición literaria. Puede señalarse, no obstante, un punto de partida riguroso en el memorable trabajo que Gianfranco Contini dedicó en 1965 a Dante (4), artículo cuyos puntos de vista ha aplicado luego agudamente Roberto Paoli, ya en el ámbito del hispanismo, a la poesía de Antonio Machado (5). Las conclusiones de ambos notables investigadores coinciden en afirmar que la memoria del poeta se organiza en «figuras rítmicas» que se asocian al esquema mental del enunciado. Por otra parte, y según todos los indicios, se tiene la impresión de que, en contextos elaborados a partir de motivos semejantes, el poeta tiende a *reproducir* de algún modo —tal vez inconscientemente— figuras, fórmulas o estructuras similares (rítmicas, fónicas, sintácticas, etc.). Contini sugiere que tales adecuaciones rítmico-accentuales llegan a constituirse porque, una vez hallada, la fórmula aparece como imitable aun a su mismo inventor, y puede igualmente pasar de unos poetas a otros (6), desplazando incluso el valor del significado en beneficio del significante, porque lo que se repite es, en definitiva, una figura rítmica. Es evidente que las concordancias forma-

les pueden generarse a partir de concordancias temáticas o de pensamiento —que pertenecen a la estructura profunda y no siempre son fáciles de descubrir—, y que se producen mediante estímulos verbales, fónicos o rítmicos que configuran los módulos expresivos a que el poeta se ciñe.

El examen de la poesía de Espronceda descubre ciertos datos internos que aguardan todavía un detallado análisis (7) y que se inscriben, sin duda, en ese mecanismo de la «memoria» del poeta. Nos detendremos en algunos casos, sin pretender agotar todas las posibilidades que ofrece la obra del autor.

Hacia 1828 (8) escribe Espronceda:

Desterrados, ¡oh Dios!, de nuestros lares,
lloremos duelo tanto:
¿quién calmará, ¡oh España!, tus pesares?

Y dos años más tarde, en una composición elegíaca:

Vuelto otra vez a los paternos lares,
daba lecciones de virtud piadosa.
Ya calmaba del triste los pesares...

Obsérvense los dos versos finales de ambos fragmentos. Las nociones complementarias de 'destierro' y 'retorno' se organizan alrededor del término *lares*, que aparece en los dos casos en posición final, en rima con *pesares* e incluido en un esquema rítmico similar: *de nuestros lares / paternos lares*. En el tercer verso, la distribución rítmica es también semejante: *quién calmará / ya calmaba* [semejanza léxica]; *oh España / del triste* [analogía silábica]; *tus pesares / los pesares* [coincidencias léxicas y rítmicas]. Resulta evidente que la semejanza temática inicial ha desencadenado la repetición de unas fórmulas análogas. Situado en la misma tonalidad sentimental, el poeta ha recurrido a esquemas rítmicos y verbales afines.

En otra ocasión (1840), Espronceda escribe:

Los ojos vuelvo en incesante anhelo,
y gira en torno indiferente el mundo
y en torno gira indiferente el cielo. (9)

Como es obvio, se contraponen aquí la angustia del poeta y la indiferencia del entorno, y este planteamiento permite destacar la pequeñez del ser humano. incapaz de cambiar el curso de las cosas. Un año más tarde hallamos estos versos en un contexto necrológico:

Los ojos vuelve a nuestro amargo duelo,
tributo merecido a tu memoria...

La situación anímica es similar, y se concreta en el sentimiento de impotencia del hombre ante la muerte. Una vez más, la concordancia psicológica facilita la aparición de un esquema rítmico similar, en el que, si las repeticiones verbales estrictas alcanzan sólo a la primera mitad del verso, hay elementos acentuales y fónicos que garantizan la analogía del resto (*incesante anhelo / nuestro amargo duelo*) con absoluta seguridad.

Casos análogos aparecen con frecuencia. He aquí un ejemplo diferente. Se trata de ponderar algo en dos textos distintos, el primero de 1831 y el segundo de hacia 1837 (*El estudiante de Salamanca*, IV). En ambos casos aparece primero un sustantivo calificado: «enseña relumbrante», «alma rebelde». A continuación se establecen otras relaciones:

[I] ... enseña relumbrante,
verla podremos en la lid reñida,
rasgada sí, pero jamás vencida.

[II] Alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida.

Además de las isotopías en el plano de la expresión entre *rebelde* y *relumbrante*, el segundo verso de [I] desarrolla una noción de 'pugna' —y consiguientemente de 'audacia'— afín al segmento que sigue a «alma rebelde» en [II]: «que el temor no espanta». Estas analogías cristalizan en el endecasílabo final, cuyo modelo es en ambos casos estructuralmente idéntico. Seis o siete años separan los textos. Pero, hasta llegar a la fórmula definitiva —la segunda de las citadas—, se advierten ciertos tanteos previos. Por ejemplo, en un texto anterior a los señalados —de hacia 1829— hallamos una aproximación de términos que anuncian el camino posterior:

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

En un contexto bélico, la presencia de *pendones* —claro antecedente de la *enseña* posterior— y la contraposición, en los extremos de la cláusula, entre *hollados* y *vencidos*, son factores que delatan una organización primitiva similar. La formulación definitiva será la última, más sintética y abstracta y liberada ya del contexto específicamente bélico: los «pendones» y la «enseña» han dado paso al «alma rebelde». No importa ya tanto el significado original como el hallazgo de una figura rítmica repetible.

Parece claro, pues, que necesidades expresivas de naturaleza análoga pueden acarrear formulaciones similares si el escritor ha tropezado ya con ellas y las ha incorporado a su «memoria» particular. Probablemente este hecho es más frecuente en textos poéticos, más sometidos a restricciones que otros y más alejados de las normas del lenguaje estándar (10). No obstante, el estudio de textos en prosa ofrecería ejemplos sorprendentes acerca de los rasgos formales, de los actos selectivos y los esquemas que singularizan la obra de un autor (11).

Volvamos a la poesía de Espronceda. Una idea bastante repetida en la literatura de todos los tiempos es la de la mutación de la fortuna. En el caso del poeta romántico, la vemos expresada así en un texto de 1834:

Mas ¡ay! que el bien trocóse en amargura,
y deshojada por los aires sube
la dulce flor de la esperanza mía.

Seis años más tarde reaparece la idea con una expresión ampliada, pero manteniendo inalterados ciertos rasgos estructurales:

Mas ¡ay! que luego el bien y la alegría
en llanto y desventura se trocó.

Aunque «el bien» se ha disociado en «el bien y la alegría», psicológicamente se mantienen ambos términos como una unidad, como prueba el uso del verbo en singular; por otra parte, la desaparición de «amargura» ha dejado una huella clara, puesto que el poeta ha seleccionado ahora el término «desven-

tura», isosilábico y con homofonía parcial; se mantienen el encabezamiento («mas ¡ay! que...») y la identidad de la forma verbal, con diferente distribución del pronombre (*trocóse / se trocó*), exigida por razones métricas. Una vez más, la organización originaria ha pesado en la elaboración del segundo texto, seis años después.

El tema de la frustración ante una esperanza que se desvanece produce en Espronceda una expresión que pronto se convierte en citable. Así, en el acto IV de *Blanca de Borbón*, drama compuesto hacia 1832-1833, se lee:

... La esperanza
era el único bien que en tanto duelo
yo conservaba aún; era la rosa
que derramaba aroma en el desierto.
¡Voló cual humo la esperanza mía!

Poco más tarde, hacia 1834, compone el poeta el soneto «Fresca, lozana, pura y olorosa», en el que compara la brevedad de la rosa agostada por el sol —imagen que resurge otras veces en Espronceda— con el desvanecimiento de su propia esperanza. Y concluye:

... y deshojada por los aires sube
la dulce flor de la esperanza mía.

No es difícil notar que, además de las coincidencias rítmico-accentuales, existen otras concomitancias que aproximan ambos textos: la metáfora inicial, que hace de la esperanza una flor; la imagen de algo que se esfuma... Pues bien: seis años más tarde, Espronceda estampó un soneto, como dedicatoria, al frente de la única edición de sus poesías impresa en vida del autor, que se inicia así:

Marchitas ya las juveniles flores,
nublado el sol de la esperanza mía...

Como puede advertirse, se conservan los mismos elementos que en los pasajes recogidos antes y, además, la aproximación rítmica se ha intensificado con respecto al ejemplo anterior, ya que, manteniendo la igualdad absoluta del segundo hemistiquio, se igualan

los primeros mediante una isotopía fónica parcial: *La dulce flor / nublado el sol*. Si reconstruimos el proceso en su totalidad, resulta ser más complejo. En un texto anterior a todos los citados (1830) había escrito el poeta:

Allí la palma del valor sombría
marchitase, y allí la rosa pura
pierde el color y fresca lozanía.

Compárense ahora estos esquemas, ordenados cronológicamente:

- [1] Pierde el color y fresca lozanía
- [2] Voló cual humo la esperanza mía
- [3] La dulce flor de la esperanza mía
- [4] Nublado el sol de la esperanza mía

En [1], el sujeto es todavía la flor; en [2], esta función corresponde a «la esperanza mía», pero, como se recordará, en el contexto se habla de la esperanza como «el único bien» y «la rosa/ que derramaba aroma en el desierto»; en [3], la fusión metafórica ha hallado ya su forma definitiva; se convierte en fórmula rítmico-verbal que se incorpora al acervo de los módulos expresivos del poeta y puede utilizarse ya desgajada de sus referencias iniciales, como sucede en [4]: la rosa que se marchita y la esperanza que se desvanece generan la idea más abstracta de 'pérdida', y ello permite el uso del esquema en el último ejemplo. Dejando aparte el verso [2], verdadero gozne entre los dos contiguos, que ayuda a consolidar la identidad metafórica, las semejanzas de estructura rítmica en los primeros hemistiquios refuerzan la impresión de fórmula mnemónica: *pierde el color / la dulce flor / nublado el sol*.

Examinemos otros casos. En 1834, y refiriéndose a la rosa deshojada, había escrito el poeta:

El dulce aroma y el color perdido,
sus hojas lleva el aura presurosa.

Seis años más tarde, el famoso «Canto a Teresa» del poema *El diablo mundo* se inicia con los conocidos versos:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido...?

Ambos pasajes tienen en común el sentimiento del poeta ante la pérdida de algo que se ha desvanecido: el aroma y el color de la rosa o el tiempo pasado (secundariamente puede señalarse una isotopía de contenido en la noción de 'fugacidad'). Se evoca, pues, lo que no existe ya. Más adelante, también en *El diablo mundo*, se recuerda a una mujer en una escena onírica:

Mujer que amor en su ilusión figura,
mujer que nada dice a los sentidos...

De amor la llama generosa y pura,
los goces dulces del placer cumplidos.

Se trata, una vez más, de una figura inexistente, evocada. De nuevo surgen las connotaciones de 'tiempo pasado' y de 'fugacidad', amalgamadas en una estructura rítmica similar. Basta comparar las formas:

dulce aroma / tristes recuerdos / goces dulces
el color perdido/ del placer perdido/ del placer cumplidos

En 1827, desde el destierro, escribe Espronceda estos versos:

Recostado en la arena
do se estrella feroz la mar bravía,
clamo en mi triste pena:
«Allí está el suelo de la Patria mía».

Trece años más tarde, al incluir algunos recuerdos personales en el poema *El diablo mundo*, encontramos una idea similar, cuya formulación es la siguiente:

Yo, desterrado en extranjera playa,
con los ojos extático seguía
la nave audaz que, argentada raya,
volaba al puerto de la patria mía.

Obsérvese el último verso de cada fragmento. A una situación análoga —la primera real, y la segunda evocada— corresponden de nuevo expresiones semejantes. Cabe advertir que, como en otros casos, la vecindad psicológica promueve no sólo la aparición de

una estructura paralela –perceptible en ese último verso, donde a la identidad total del segundo hemistiquio se añade la semejanza del primero, gracias a la equivalencia rítmica y fónica *suelo / puerto* –, sino también de otros rasgos relacionados entre sí que invaden ambos contextos. Es palmaria la similitud fónica *recostado / desterrado* y la contigüidad semántica que se establece entre los términos *arena, mar* del primer ejemplo, y *playa, nave* del segundo.

Al bucear en las estructuras recurrentes de un autor se advierte cómo éste indaga, tantea, experimenta con fórmulas afines hasta que, a veces, parece tropezar con la expresión insustituible. Recuerdese, por ejemplo, estos versos del acto I de *Blanca de Borbón*, drama inconcluso y juvenil que Espronceda debió de componer, como ya quedó indicado, hacia 1832-1833:

Si acaso busco,
durante el curso de mi corta vida,
momentos de placer, sólo me quedan
tristes memorias de los breves días
de mi infancia feliz...

Retengamos que el texto habla de recordar «momentos de placer» que ya no existen y en cuyo lugar sólo quedan recuerdos, «tristes memorias». Tres o cuatro años más tarde, en *El estudiante de Salamanca* (parte II), escribe el poeta:

Mi mente aún goza la ilusión querida
que para siempre, imfóseral, perdí.

Se mantiene el tema del recuerdo y de los placeres pasados y se añade explícitamente la noción de 'pérdida'. En la parte IV de la misma obra leemos:

¡Ayl, quien ha contado las horas que fueron,
horas otro tiempo que abrevió el placer,
y hoy solo y llorando piensa cómo huyeron
con ellas por siempre las dichas de ayer,
y aquellos placeres, que el triste ha perdido...

La aproximación de los términos *placeres* y *triste* revela que continúa operando y concretándose el modelo inicial de *Blanca de Borbón*. La síntesis de estos tanteos, la forma definitiva, aparecerá

tres años después, en el segundo de los versos con que se inicia el ya citado «Canto a Teresa» de *El diablo mundo*:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido,
a aumentar la ansiedad y la agonía
de este desierto corazón herido?

Como puede verse, perdura el contexto básico del recuerdo y se recopilan los elementos lingüísticos esenciales de las dos versiones anteriores: *memoria*, *triste*, *placer* y *perdido*. De este modo, el verso segundo del «Canto a Teresa» se convierte en modelo, hasta el punto de que puede servir de base para la organización de versos posteriores del autor, progresivamente segregados, incluso, del contexto que originó las primeras tentativas, y convertidos en meras estructuras rítmicas, en fórmulas mnemónicas. Así, por ejemplo, en *El diablo mundo* (canto III):

Y un triste adiós mi corazón sentido
daba a mi juventud, mientras la historia
corría mi memoria
del tiempo alegre por mi mal perdido (12).

Aquí, el contexto mantiene todavía términos como *triste*, *memoria* o *perdido*, claros indicios de que continúa presente la fórmula anterior, resuelta ahora en el verso «del tiempo alegre por mi mal perdido». Pero en el canto IV, y en un pasaje referido a una mujer, brota de nuevo la estructura rítmica, ya liberada de afinidades contextuales:

Respira en ella un codicioso ambiente
que mágico embelesa sus sentidos
tras la ilusión de su placer perdidos.

Por otra parte, en diversos pasajes de *El diablo mundo* resurge el modelo, que aparentemente había sido desechado, de *El estudiante de Salamanca*: «Mi mente aún goza la ilusión querida / que para siempre, ¡misera!, perdí.» Examinemos los ejemplos siguiendo el orden en que aparecen en el poema (que no tiene por qué ser forzosamente el de su elaboración):

Voz que recuerda al alma conmovida
el bien pasado y la ilusión perdida.

(Introducción)

¿Quién de nosotros la ilusión primera
recuerda acaso en su niñez perdida?

(Canto III)

Obsérvense las analogías rítmicas y fónicas (*el bien pasado / recuerda acaso*) e incluso léxicas (*la ilusión perdida / su niñez perdida*) y no se olvide que, en el segundo ejemplo, el sustantivo *ilusión* se halla también cercano; además, el sentido es claro: *perdida* afecta tanto a *su niñez* como a *la ilusión primera*. El sintagma subyacente es, pues, como en el caso anterior, *ilusión perdida*, verdadero núcleo del esquema rítmico que, ya fijado en la «memoria» del poeta, reaparecerá de nuevo en otro pasaje de la misma obra:

Es cada frase suya una sentencia,
cada palabra una ilusión perdida.

(Canto IV)

De todo lo expuesto se deduce que no existe una solución única para la noción 'placer perdido' y que los diversos tanteos del poeta han generado dos tipos de fórmulas rítmicas que, aun siendo diferentes, ostentan un indudable parentesco.

Los ejemplos de organizaciones rítmico-accentuales análogas abundan, y, en general, se producen —o esta es la impresión que se obtiene— cuando existe un vínculo temático o animico que aproxima los contextos en que surgen las expresiones. Compárense, por ejemplo, junto a los textos ya aducidos, el verso «Se agosta ya mi juventud florida», del poema «A una estrella», y «Vano es llorar la juventud perdida», en el canto I de *El diablo mundo*. Después de todo lo dicho, no son necesarias más consideraciones para advertir la razón de su semejanza estructural.

En ocasiones, el lector tropieza con analogías que son exclusivamente rítmicas y carecen de la apoyatura prestada por identidades verbales. Es arriesgado, por ejemplo, establecer relación entre dos versos del *Pelayo* que aparecen muy distantes entre sí:

- [1] Blande a su lado y rige la aspereza.
 [2] Torna al asalto y dobla la pelea.

Aislándolos se advierten, sin embargo, ciertas semejanzas: análoga distribución sintáctica de sus dos miembros, unidos por una conjunción copulativa; isosilabismo en los hemistiquios, reforzado por equivalencias parciales (*blande a / torna al; y rige / y dobla*), asonancias (*lado / asalto; aspereza / pelea*) y semejanzas acentuales y rítmicas (*blánde / tórna; ríge / dóbla*, etc.). Parecen similitudes fortuitas, a pesar de que, dada la gran cantidad de combinaciones fonemáticas y acentuales posibles, hay que asignar a los hechos casuales un escasísimo índice de probabilidad. No es sencillo, ante un caso como éste, pronunciarse con seguridad. Pero sí existen circunstancias destacables que se revelan al considerar los versos en sus contextos respectivos. El primero de ellos describe la marcha de unos guerreros hacia la batalla del Guadalete bajo el mando del rey don Rodrigo. El poeta habla del hijo del rey:

Sancho, su hijo, el hierro vengativo
 blande a su lado y rige la aspereza
 de un gallardo trotón con diestra mano.

El otro pasaje pertenece a la descripción de la batalla de Covadonga, librada entre el ejército de don Pelayo y el musulmán:

En las cristianas lanzas recibida
 fue su improvisa cólera estrellada.
 Torna al asalto y dobla la pelea:
 el tercio ibero resistiendo ondea.

Los únicos puntos de contacto entre ambos ejemplos parecen ser el contexto bélico y la referencia a las lanzas (el «hierro vengativo» en el primer caso). Resulta problemático decidir si estas coincidencias se han convertido en factores determinantes de la analogía; pero lo cierto es que tal analogía existe en forma de unidad rítmica, y que únicamente la investigación detenida de otros presuntos esquemas similares en la obra del autor podría acaso proporcionar datos concluyentes. Un análisis literario de esta naturaleza permite conocer el tipo de fórmulas que seleccio-

na un escritor y el modo de operar de su «memoria» —hay casos en que predominan las estructuras mnemónicas rítmicas, frente a otros en que lo decisivo son fórmulas léxicas o gramaticales—, al mismo tiempo que muestra cómo algunas construcciones se convierten en modelos repetibles y perduran, incluso más allá de la época y del autor en que cristalizaron. Secundariamente, el establecimiento de influjos y dependencias puede verse así reforzado por criterios menos inseguros que el de las simples coincidencias temáticas. Aunque en páginas anteriores se ha hecho ya referencia a este aspecto, puede examinarse ahora, a título de ejemplo, un caso concreto. Una de las anacreónticas de Esteban Manuel de Villegas contiene la siguiente estrofa:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando.

Hay indicios de que Espronceda había leído a Villegas —basta recordar que una composición como «A la luna» contiene abundantes huellas léxicas, temáticas y estróficas del poeta riojano—, pero estas pistas pueden reforzarse si aislamos el segundo verso del texto citado de Villegas y lo cotejamos con otro del Espronceda juvenil de 1827, que redacta el poema «La entrada del invierno en Londres», donde las remembranzas se mezclan con expresiones convencionales de claro corte bucólico:

Así árbol tierno en el abril florido
libre de la segur, sus tiernas ramas
ostenta al margen del arroyo undoso.

Es inequívoca la semejanza entre los versos «huésped eterno del abril florido», de Villegas, y «Así árbol tierno en el abril florido», y no sólo por la coincidencia del segundo hemistiquio, sino por la homofonía *tierno* / *eterno*. ¿Se esfuma luego en la obra de Espronceda el influjo de Villegas? Es posible, aunque para asegurarlo sería necesario perseguir el rastro de las estructuras mnemónicas que perduran o se modifican a lo largo de su obra posterior. Por ejemplo, y para no salir del caso citado, varios años después —en 1834— parece subsistir cierto esquema rítmico, pero indepen-

dizado ya en gran medida del modelo inicial, en el comienzo del soneto a la rosa:

Fresca, lozana, pura y olorosa,
gala y adorno del pensil florido...

Nos hallamos en otro terreno y, sin embargo, es indiscutible la pervivencia de la figura rítmica proporcionada por Villegas, palpable no sólo en los sintagmas (*del abril florido / en el abril florido / del pensil florido*), sino en la análoga composición fonológica de la palabra anterior –*eterno / tierno / adorno*– y en la acentuación de la sílaba cuarta en todos los casos. Una vez más, parecen demasiadas coincidencias para atribuir las al puro azar. El escritor opera bajo el peso de una tradición, de un conjunto de estímulos que rechaza, acepta o reelabora. El propio Espronceda escribe humorísticamente en *En el diablo mundo*:

¿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?

No es difícil anular el carácter retórico de esta interrogación formulando una respuesta: sí, Espronceda –como todos los demás escritores– se repite a veces, pero no por incapacidad expresiva, sino en virtud de mecanismos que acaban por crear modelos repetibles y configurar un sistema peculiar, hecho de acarreo e innovaciones, que aguarda todavía –y no sólo, claro está, en el caso de Espronceda– análisis adecuados.

RICARDO SENABRE.

NOTAS

(1) «En el Romanticismo leeremos un soneto de Espronceda, que nos recuerda siempre la silva de Rioja, sobre todo en los cuartetos.» [(A. Sánchez, en su edición *Poesía sevillana de la Edad de Oro*, Madrid, Castilla, 1948, pág. 484.)

(2) Puede comprobarse, por ejemplo, en el libro de Blanca González de Escandón, *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad, 1943.

(3) En el artículo «Rioja y el sentimiento de las flores», incorporado al libro *Plenitud de España*, Buenos Aires, Losada, 2.^a edic., 1945; la cita corresponde a la página 21.

(4) «Un' interpretazione di Dante», publicado en la revista *Paragone* en 1965 e incorporado más tarde al libro *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, páginas 369-405; existe, además, una traducción francesa, con el título «Dante et la mémoire poétique» en *Poétique*, 27, 1976, págs. 297-316.

(5) «Strutture mnemoniche nella poesia di Antonio Machado», en *II Bimestre*, I, 1969, págs. 16-18.

(6) Ya en 1947 mostró José Manuel Blecua diversos «ecos de las lecturas garcilasistas» en la obra de Cervantes, («Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, Madrid, Insula, 1947, págs. 142-150). El trabajo ha sido incluido también en el vol. *Sobre poesía española de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, páginas 151-160.

(7) Nada de lo que aquí se propone aparece en el libro, por otra parte útil, de D. Ynduráin, *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus, 1971, a pesar de que el autor roza intuiciones valiosas. Así, por ejemplo, en la pág. 183: «No conozco ningún estudio sobre la correspondencia entre ritmo acentual y tono o nivel significativo [...]. Algunos de los tipos rítmicos señalados parecen corresponder a situaciones anímicas determinadas; en esto veo una tendencia, pero me faltan los datos precisos para ir más lejos.»

(8) Las fechas, exactas o aproximadas, de las composiciones, son en todos los casos las determinadas por los estudios de R. Marrast, especialmente en su libro *José de Espronceda et son temps*, París, Klincksieck, 1974, y en su edic. de *Poésias líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, 1970. Los textos se citan por la edición de la B. A. E., LXXII.

(9) Incidenta]mente, y a propósito de este verso, puede recordarse que en la

composición «El ángel y el poeta», escrita para *El diablo mundo* y publicada en *El Iris* en 1841, se lee: «Ya apostrofaba al mundo en su carrera,/ giraba el mundo indiferente en torno» (B. A. E., LXXII, p. 149 b.)

(10) No es ocasión de comentar ahora la insuficiencia de las caracterizaciones habituales del lenguaje literario. Remito al lúcido planteamiento reciente de F. Lázaro Carreter, «The Literal Message», *Critical Inquiry*, 3, 1976, págs. 315-332, donde, entre otras cosas, se afirma: «It is not surprising, therefore, that verse is the type of literary discourse that especially lends itself to the perception of literal language because it is the farthest from standard language» (p. 332).

(11) Ofreceré esquemáticamente un caso. En uno de los primeros relatos de Gabriel Miró (*Del vivir*, 1904) describe el autor «un maizal alto, de cuyas mazorcas colgaban azafranadas vedijas». Y añade: «Arriba se estremecía mansamente el oro de los penachos.» Seis años más tarde (en *Las cerezas del cementerio*) hay una descripción de un paisaje con dos chopos que se elevan, rematada con la frase: «Arriba, sobre el azul, se estremecían jovialmente las hojas.» Son evidentes los rasgos comunes: la visión desde abajo, a ras del suelo; la contemplación en ambos casos de elementos vegetales verticales (*maizales / chopos*); la mención de lo que hay en los extremos (*penachos / hojas*); el encabezamiento de ambos períodos con la misma palabra (*arriba*); la reiteración de la forma verbal *se estremecía(n)*; el mismo esquema predicativo (verbo + adverbio en *-mente*). También aquí, tantas evidencias agrupadas hacen pensar en módulo expresivo, en un esquema casi abstracto que, una vez hallado, ha reaparecido en la «memoria» del autor.

(12) D. Ynduráin (*ob. cit.* p. 583) afirma que este verso es una reelaboración del famoso «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!», de Garcilaso. Pienso, sin embargo, que lo significativo del verso reside en su inserción en un modelo estructural al que Espronceda llega mediante sucesivos intentos.