



Universidad Nacional Autónoma de México.
Facultad de Filosofía y Letras.
Colegio de Letras Hispánicas.



El narrador musical en *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda.
La intermedialidad decimonónica

Tesis que para optar por el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:
Barrón Machado Yakami Jorge.
Número de cuenta: 105000039.
Asesor:
Dr. Villarías Zugazagoitia José María.

México, D.F.
2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicada al Destino.

Índice.

Introducción:

1. La modernidad y sus discursos.
 - 1.1. Las tres etapas epistemológicas.
 - 1.2. La música como canal al nuevo sentimiento.
2. El método y el vínculo.
 - 2.1. Música y literatura: una relación; diversas teorías.
 - 2.2. La intermedialidad del siglo XIX.
 - 2.3. Lecturas musicales sobre Espronceda.
3. La caracterización de los personajes: Una sinfonía del malestar moderno y sus posibles héroes.
 - 3.1. El espacio: El espíritu moderno hecho poesía.
 - 3.1.1. El crescendo de la noche.
 - 3.1.2. Los motivos de la noche y el “ay”.
 - 3.2. Elvira: el romántico a la deriva.
 - 3.3. Montemar: el romántico contra la deriva.

Conclusiones.

Bibliografía directa

Introducción.

“We always tried to get as near to the uncensored, as it were, for what we are. Not to project an image of something that we’re not. Because having been in that sort of pop business for so long and tried to retain myself throughout it but obviously not always being successful at that. It was most uncomfortable when I didn’t feel I was being myself”

John Lennon.

Todo análisis debería ir más allá de su campo de estudio. Sobre todo en una época tan caótica como la del siglo XIX, en la que sus sujetos apenas se daban cuenta del huracán donde habitaron durante siglos: “el romanticismo ... es la expresión y aún la explosión de una crisis de desajuste [de las nuevas condiciones modernas] y consiguiente pero penoso reajuste a un mundo bruscamente nuevo” (Aranguren, 1982, p. 54). Dicho desajuste sólo puede provocar un cuestionamiento interno del ser. Cuando éste ya no puede ser solapado por el pasado, porque ya se ha confundido en la vorágine que representa el aquí y el ahora, sólo queda el reelaborarse, cambiar su pensamiento y, con ello, cambiar el lenguaje. Encontrar otras formas de expresión más *ad hoc* a la situación que padecen.

Entonces, dentro de las cenizas de la Ilustración, nace un nuevo espíritu crítico que interpreta el mundo a partir de un eje, su subjetividad. Un nuevo hombre sensible, el genio romántico, comprende que ya no posee el lenguaje necesario para expresar su presente. Se lanza a la búsqueda y, en los anaqueles del propio siglo de donde venía, encuentra lo que buscaba: un lenguaje abstracto, polifónico, lleno de pasión y cuya forma le permite una maleabilidad narrativa diferente: la música. En ese momento, los escritores voltearon, la tomaron, la trajeron entre manos y comenzaron a escribir a su alrededor de la forma que les fuera más cómoda y sin traicionar su subjetividad. Entonces, encontramos millones de textos que apelan a técnicas musicales, y una amplia gama de versos o prosas que parecen estar cantadas. Ahí es donde entra un joven español, con unas canciones sobre su lomo y un gran poema entre las manos, mostrando una afinidad como ningún otro de su país (tal vez sólo

tardíamente Bécquer) a una estructura musical y un sentir propio de sus contemporáneos ingleses, franceses y alemanes. Me refiero al genio romántico español por antonomasia: José de Espronceda. Este poeta, dramaturgo y figura política nacido en Almendralejo, España, en 1808 fue conocido por ser uno de los personajes más románticos, tanto por su obra literaria como por su vida llena de rebeldía. Dentro de sus textos más representativos destacan su obra incompleta *El Diablo mundo*, sus canciones (que ya nos advierten un vínculo con el campo musical) como “La canción del pirata”, “El mendigo”, “El verdugo” y el texto que se estudiara en esta tesis, *El estudiante de Salamanca*.

Bajo estos pensamientos, uno no puede evitar cuestionarse: ¿Es realmente Espronceda un escritor que ha apelado a la música? ¿No se requiere ser músico para ello? ¿Y, si existiera un vínculo musical, qué implicaría? El propósito de la presente tesis es demostrar que los elementos sonoros y musicales (tanto acústicos como analógicos y apelativos) en el texto *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda tienen dos objetivos: caracterizar y relacionar. El primero es de carácter técnico, y se enfoca en cómo Espronceda, a partir de un narrador musical que secunda a la descripción no musical, plantea un concepto y particularidades ideológicas de tres elementos: el espacio, Montemar y Elvira. El segundo, si bien (como se apreciará en el desarrollo) es técnico y no es sino un eco o raíz del primer objetivo, su carácter posee un valor ideológico; gracias a él, se encuentran los elementos de la obra en una dialéctica polifónica que refiere ideas sobre su época. Al echar luz sobre estos dos fines, se propondrá que dichos elementos testifican la nueva sensibilidad (representada por el espacio) y su efecto en dos tipos de héroe: Montemar y Elvira. Este estudio afirmará el carácter moderno de la obra y su valor estético.

Para ello es importante construir una tesis tan híbrida como el propio texto que se analizará. El primer capítulo, por lo tanto, ahondará de manera parcial sobre la raíz filosófica

del Romanticismo, la misma que yace en los albores de esta epifanía en la que el ser moderno busca reinterpretarse. De esta manera, se encuentra con un proceso que consta de tres etapas epistemológicas: sensibilización, reconocimiento, teorización; mismas que dan como resultado la reconstrucción de un lenguaje discursivo sobre la nueva concepción del mundo que se tiene. Siguiendo una continuidad lógica, este capítulo también retomará el hecho musical, con el único fin de rescatar planteamientos y angustias románticas que, discursivamente, coinciden con la estructura musical; hecho que explica por qué la música fue el modelo de arte moderno en el siglo XIX.

El segundo capítulo es de carácter metodológico. Primero se enunciará una serie de consideraciones a propósito de los estudios de intermedialidad que, en su mayoría, hablan sobre la relación música-literatura. Después de fijar dichas observaciones, se retomarán las ideas del capítulo uno para describir el proceso lógico de selección por el cual el artista romántico reconstruye su lenguaje literario a partir de la música. En otras palabras, bajo qué parámetros el escritor usa la música en su arte.

Como un apartado secundario se dará cuenta de algunas observaciones que la crítica ha encontrado con respecto a la relación entre Espronceda y un acto musical. Lo más importante de ello será encontrar otras señales que muestren la cercanía del poeta a los actos creativos híbridos, aunque no sea un músico o no muestre en ensayos o manifiestos dicha intención. Con ello se tratará de concluir que el carácter musical y la relación texto y tratamiento sonoro no es algo necesariamente impuesto por el artista, sino más bien algo que se vive cotidianamente, es parte del ambiente y, sobre todo, es una tendencia artística que permea las poéticas decimonónicas.

El tercer capítulo es el más importante de la tesis, pues se estudia el proceso de caracterización y conflicto que se sostiene en la hipótesis. Un primer apartado corresponde

al espacio, configurado por los patrones románticos musicales que apelan en conjunto al nuevo espíritu moderno, contradictorio y dinámico.

El siguiente apartado ahondará en la figura de Elvira; en cómo se codifica a partir de elementos musicales y cómo dialoga con ese espacio que representa el espíritu moderno, lo cual traerá como consecuencia la fusión de ambas partes a partir de la idea del artista sensible que asimila el contexto para comunicar su yo.

Finalmente, en el último capítulo se encuentra Montemar, que también será analizado con dichos patrones para demostrar que ambos personajes forman las dos caras de una misma moneda: el genio romántico; aunque en el caso de Don Félix, hay un ritmo tranquilo y contundente que remarca el carácter tiránico y satánico del personaje.

La importancia del estudio radica en visualizar cómo a partir de la música es más claro entender el texto bajo su carácter moderno y a sus personajes como una propuesta romántica de seres enfrentando a su manera una realidad hostil moderna.

Finalmente, para una mayor facilidad de comprensión, esta tesis viene acompañada de un CD, que incluye ejemplos concretos de la música a la cual se llega a aludir. Sin embargo, no debería causar problemas el entender el papel que funge el narrador musical que Espronceda emplea a lo largo de la obra mediante la utilización de elementos sonoros, ya que no es realmente técnica, sino intuitiva su construcción, como se señalará más adelante.

Capítulo 1

La modernidad y sus discursos

Parecería exagerado comenzar con una pequeña meditación sobre la raíz filosófica del Romanticismo, pero no lo es en absoluto. Para entender mejor a dicha corriente estética y sus productos culturales es necesario entender la fuerte implicación revolucionaria de la forma que, inevitablemente, va de la mano de un cambio en la manera de pensar del creador:

Los grandes artificios de las revoluciones en el lenguaje contienen en sí mismas, en sus obras, un potencial no sólo *artístico* sino también de pensamiento, en sentido amplio, tan grande que impulsa el juicio crítico a salir del juicio puramente y quizá limitadamente estético para pasar, a veces de manera inadvertida, a categorías de juicio de tipo filosófico, estético, sociológico, etc. (Fubini, 1999, p. 55).

El Romanticismo fue un parteaguas a nivel estético y de pensamiento; fue la creación de una visión del mundo producto de una nueva sensibilidad que afectó a todos los sectores del quehacer humano. La literatura, por lo tanto, también tuvo un giro formal a partir del cambio en el pensamiento, como señala Albert Béguin:

En sus libros [de los autores que estudia] vi que rechazaban toda composición puramente arquitectónica o exclusivamente discursiva, y que buscaban, en cambio, una unidad que residiera a la vez en la intención y en una especie de relación musical entre los diversos elementos de una obra: unidad formada de ecos, de llamados, de entrecruzamientos de temas, más bien que de líneas claramente dibujadas. Me parecía que esta unidad quedaba siempre abierta y que tenía que sugerir el estado inconcluso que es inherente a todo acto de conocimiento humano, la posibilidad de un excedente y de un progreso; sentía persuadidos a mis autores de que esta ventana hacia lo desconocido era la condición misma del conocimiento, la abertura por la cual se percibe el infinito, una necesidad a todo escritor que trata de asir algún fragmento del misterio que

nos rodea, más bien que elaborar un objeto de contemplación estética (1996, p. 17).

Ante esta aseveración, se entiende por qué toda razón de ser y cualidad de cada disciplina artística y, consecuentemente, la base teórica de su posible interacción con otras artes o el mundo están regidas por la raíz del pensamiento decimonónico.

En el presente capítulo se hablará del cambio de pensamiento que hubo durante el siglo XIX, así como tres etapas que se dieron en la mente de los sujetos al vivir semejante revolución epistemológica y que contribuyeron a la manera en la que interpretaban al mundo. Todo ello para entender, finalmente, qué pasos, qué tipo de evidencias y qué clase de formas encontraron los hombres del siglo XIX para interactuar con su entorno, en el cual se incluyen, por obviedad, las otras artes. De manera paralela, una interpretación filosófica del contexto ayuda a esclarecer por qué fue la música el lenguaje por antonomasia del Romanticismo y qué evidencias de forma y pensamiento lo constatan.

1.1 LAS TRES ETAPAS EPISTEMOLÓGICAS.

Para Marshal Berman, la modernidad es la experiencia que resulta de una serie de momentos históricos e interacciones y se caracteriza por ser inestable, contradictoria y estar en completo cambio. Para poder estudiar las interrogantes y cualidades de dicha modernidad ofrece dos conceptos fundamentales. El primero es la modernización que se usa para designar los procesos que crean la modernidad e incluye tanto los avances tecnológicos como los reajustes sociales y políticos. El segundo es el “modernismo” que es la reacción a dichos procesos a partir de diversos tipos de discursos, como los filosóficos y los artísticos (1988, pp. 1-2).

Más adelante, plantea una periodización del hecho espiritual, que explica cómo se adquiere la nueva visión y de qué manera el ser dialoga con su propio contexto. Berman lo divide en tres etapas históricas. La primera va del siglo XVI al XVIII y es el momento en el

cual el sujeto tiene la primera experiencia sin vocabulario para objetivar la modernidad. La segunda se da a fines del XVIII y durante el siglo XIX y está caracterizada por ser la época de la modernización a través de las revoluciones sociales. El sujeto ya se sabe moderno, pero también vislumbra lo que significa ser antiguo, dicho conflicto espiritual provoca en él una escisión en la que se sabe heredero de un pasado, pero, a su vez, comprende que ya no pertenece a ese contexto y debe valerse de dicho pasado para dialogar con el presente. Por ello, en esta época, la dialéctica entre lo que Berman denomina modernismo y modernización se vuelve más intensa¹ (pp. 2-3).

Es precisamente esta segunda etapa la que engloba la problemática del Romanticismo:

La importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental.

Lo considero el cambio puntual ocurrido en la conciencia de Occidente en el curso de los siglos XIX y XX de más envergadura y pienso que todos los otros que tuvieron lugar durante ese periodo parecen, en comparación, menos importantes y estar, de todas maneras, profundamente influenciados por éste (Berlin, 1974, p. 20).

Es la etapa en la que el hombre descubre la sensación del vértigo, cuando todo en lo que creía comienza a desvanecerse frente a sus ojos y busca desesperadamente recobrar la sensación que ya ha perdido: “El yo siente que se desintegra y que, por lo tanto, tiene que hacerse cuestión de su unidad (es el problema de la autobiografía), de su modernidad, del respaldo metafísico o epistemológico que todavía puede alcanzar” (Tollinchi, 1989, p. 207).

El individuo está solo frente al mundo, pero así, solo, es como lo redescubre y le da

¹ La otra etapa histórica no compete a este estudio, pues ocurre en el siglo XX. A grandes rasgos, Berman señala que dicha etapa se caracteriza por un gran pesimismo, la modernidad se vuelve exacerbadamente fragmentaria y sin sentido.

sentido:

El paisaje ya no es un cuadro perfecto en el que se destaca lo maravilloso, sino que es algo más complejo y que se encuentra definido para un individuo particular. El romántico sólo encuentra su relieve anímico de terror, alegría o depresión en lugares que de algún modo sugieran tales estados. De esta situación sólo sale y se relaciona con su entorno a través de una confianza total en la subjetividad y en todo lo que ella crea. Aparece así la “conciencia de la escisión” cuya consecuencia será la persecución nostálgica de una plenitud, tal vez, no fue ajena a la condición humana. La consciencia romántica se constituye y se ve a sí misma como escisión, como desgarramiento, al que se ha de oponer una voluntad de resistencia del individuo autónomo, del *genio*. El mundo sólo será tal cuando el individuo lo estructure, lo interprete y lo dote de sentido (Coral, 1992, p. 119).

La figura del genio, por lo tanto, será la primera elaboración ideológica que crea el Romanticismo como ese acto modernista del que habla Berman frente a los cambios de la modernización que lo han dejado escindido. Este genio se define de la siguiente forma:

El “genio” es ciertamente el que sabe ver y expresar, pero no puede entenderse a partir del concepto de autonomía, sino del de apertura, que a veces se denomina “sensibilidad”, a un ámbito determinado de lo real. Podríamos entenderla como una especificación del actuar cultural, entendido por cultura – desde el punto de vista del sujeto y no del objeto – justamente esa capacidad de apertura. Hombre culto es aquel que dominando muchos lenguajes (el pictórico, el lingüístico, etc.) es capaz de moverse simultáneamente en diferentes ámbitos de lo real, con soltura y capacidad de valoración y comprensión, y por tanto “su mundo” es muy amplio. El artista, que entiendo dentro de este marco, es quien posee una gran capacidad de apertura en un determinado campo de lo real. Es decir, tiene una especial

facilidad para hacer propio lo ajeno mediante un determinado lenguaje (Aizpún, 1997, p. 28).

Esta aseveración sobre el genio nos da la pauta para hablar de esas tres etapas epistemológicas en las que el romántico construye su visión del mundo en un contexto moderno que ha descubierto y que le ha causado grandes interrogantes. Pues, mediante este personaje, se enfrenta al mundo a partir de su ser y reconstruye su espacio íntimo mediante el lenguaje. Esas mismas etapas son las que median o disponen los tipos de intermedialidad que aquí se estudiarán.

La primera etapa epistemológica es la sensibilidad. Cuando el ser se abre al mundo debe hacerlo mediante una forma primigenia de conocimiento, ya que las inmediatamente anteriores parecían haber errado el camino. Se posa frente al mundo y capta todo aquello que observa mediante el filtro de su subjetividad: “El yo se convierte en centro de toda actividad, fundamentalmente de toda actividad filosófica y artística” (Espronceda, 2013, p. 13). A partir de este movimiento evidencia lo nuevo en su contexto. El cómo expresar este sentir es lo complicado.

La segunda etapa es el reconocimiento, un híbrido entre la primera y la tercera:

Una nueva sensibilidad, históricamente determinada ... implica el reconocimiento, como rasgo común, de un «malestar civilizatorio» de vastas dimensiones. Sentimiento de asfixia ante la propia época, desconfianza ante las opciones colectivas, exaltación insatisfecha de la subjetividad: la conciencia romántica se forja, y se identifica a sí misma, como consecuencia desgarrada y, paulatinamente, como voluntad de resistencia del individuo frente a la realidad (Argullol, 1998, p. 208).

A partir de esta etapa el sujeto se ubica en el espacio y, de manera inicial, encuentra patrones básicos y le da sentido al mundo.

La tercera etapa es precisamente la consecuencia de englobar o poner en cuestión dichos sentidos: el teorizar, decir qué es, para qué, por qué, en dónde, cuándo y cómo del ser en general, en particular o en diálogo. La diferencia entre el reconocer y el teorizar no sólo radica en el carácter preliminar del primero, sino en el objetivo: el primero es un acto de ubicación, el segundo implica una interrogación de ese estado para llevar a cabo una acción. Por ello, teorizar ofrece anclajes para el sujeto en el nuevo mar moderno, le da un medio de transporte *ad hoc*, para transitar por dichos caminos, un transporte que, normalmente, se encuentra en las formas del arte nuevo:

En la posición estético románticas ... la pura representación, producto de operaciones libres de la *fantasía*, no es obstáculo ... sino ámbito en el que la *conciencia teórica* ... se realiza y satisface ... La objetividad romántica no es propiamente un no-yo que detiene y obstaculiza las tensiones hacia la libertad; por el contrario, ofrece formas objetivas en las que esas tensiones del Yo se aquietan (Ballester, 1990, p. 67).

No obstante, estas etapas siempre se deben ver a la luz de la subjetividad, ya que: “El Romanticismo, como unidad, nunca existió” (Argullol, 1998, p. 206). Cada ser encontró en su subjetividad una manera de relacionarse con el mundo y llegó a conclusiones a veces afines y a veces muy diferenciadas. Como también señala Argullol, el Romanticismo es “una anticipación de tendencias y contradicciones que dominarán la cultura moderna. Como umbral abierto de la modernidad” (p. 209); aparece una vorágine de ideas que dialogan a su manera con otra vorágine, el contexto. Ante la constante reformulación del mundo, las tres etapas cobran mayor relevancia para darle estabilidad al sujeto. Pero es la consecuencia de

dicha reestructuración, que de alguna manera ya se había advertido desde el principio, la que viene a configurar las características del arte y donde encontramos el porqué de la música: la reconstrucción del lenguaje.

Para referirse al mundo, el hombre construye un lenguaje. Si el mundo es transformado por concepciones y prácticas, el código cambia. Las artes son un medio de comunicación y, como tal, reformulan su lenguaje cuando el contexto ya no puede ser comunicado por la estructura lingüística de dicho arte, algo que, históricamente, da pie a las llamadas corrientes estéticas: “Si la conciencia ética está perpetuamente destinada a una nueva tarea, la estética, como ya vio Schiller, cogida en la esfera de la *conciencia teórica*, realiza su tensión de conciencia en esa objetividad peculiar que constituye la obra de arte; ésta, en su trama, ofrece un espejo de la *contemplación de la conciencia*” (Ballestero, 1990, p. 67).

Una vez que se reinterpreta el sujeto y encuentra que las palabras y formas clásicas ya no bastan, el artista, como señala Víctor Hugo, opta por la libertad de creación y busca aproximarse más a la realidad: “No debe haber ya ni reglas ni modelos; o mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza, que se ciernen sobre el arte, y las leyes especiales que cada composición necesita, según las condiciones propias de cada asunto” (1827, p. 18). Sólo de esa manera puede reestructurar la coherencia del mundo y retornar al absoluto que se le ha arrancado: “Nuestro mundo se ha tornado inmensamente grande y, en cada uno de sus rincones, es más rico en dones y en peligros ... pero esa propia riqueza hace desaparecer el sentido positivo sobre el cual reposaba su vida: la totalidad” (Lukács, 1920, p.4). El romántico, en la mayoría de los casos, desea volver a esa unidad mediante la reestructuración:

Para esas formas, no hay más totalidad que las que ellas tienen que asumir. Así, es necesario que estrechen y volatilicen aquello a lo que deben dar forma, de modo de poder soportarlo, o bien que iluminen de una manera crítica la imposibilidad de realizar su objeto necesario y la nada interna de lo único posible, introduciendo así en el universo de las formas la incoherencia estructural del mundo (p. 6)

Lo interesante aquí es que las artes, al mirarse a sí mismas, ya abandonadas por todas sus bases espirituales e ideológicas, notaron que eran insuficientes para transmitir dicho caos, o al menos, la evolución de su lenguaje aún no les ofrecía las gamas necesarias o el vocabulario para acceder a esta suerte de espejo personal equilibrador del mundo: “En el proceso moderno de automatización de lo artístico, lo romántico significa un paso adelante y otro atrás, un intento de radicalización de esa autonomía y, simultáneamente, una supresión de la misma ... Su irresponsabilidad, por llevar el sello de lo absoluto, lo hace enteramente responsable” (Ballester, 1990, p. 73).

Ante esta mirada heterogénea del contexto y la imposibilidad de tener canal particular, muchos artistas del siglo volvieron a su arte heterogéneo. No hace falta sino atender a las ideas de Wagner de la ópera y de la obra abierta (cf. Fubini, 1999, p. 126) y la observación de Schumann: “la estética de un arte es la de las otras; solo que el material es diferente” (p. 16), para entender que, en el siglo XIX, las brechas entre las artes comenzaban a romperse en todos sentidos. Ahora el escritor hablaba de pintura; el músico, de literatura; el pintor, de música; y viceversa. Pero más allá de hablar, se nota un interés real por fusionar las artes, por aprender lo que una hace para completar el significado de la otra; nos acercamos a un periodo mayor de enriquecimiento y apertura, donde las tres etapas antes mencionadas sentaban las bases para que cada arte potenciara sus campos semánticos y expresivos con

aquello que las otras tenían. También, es aquí donde los artistas se dieron cuenta de que había un arte que se acercaba mucho a este impulso de retratar el absoluto, su contexto, su sentir: la música.

1.2. LA MÚSICA COMO CANAL AL NUEVO SENTIMIENTO.

Antes de que el hombre entrara en esta vorágine o, mejor dicho, se diera notara que estaba inmerso en ella, la música era la menor de las artes. No sonaría tan extremista admitir que los músicos, por la manera en la que se comportaban tanto social como individualmente y por cómo se valoraban sus creaciones, cumplían la función de trabajadores artesanales. Antes del siglo XIX, este arte era el “reflejo o presentación de los estados de ánimo” (Tollinchi, 1989, p. 377), subordinado a la forma estrictamente académica y aprendida, una simple imitación y, sobre todo, un divertimento (pp. 378-379). El propio compositor no escribía para él, sino sólo por encargo; siendo sus receptores, simples hombres que comprendían la música como pasatiempo; no había por qué creer que un músico pensara que su obra perduraría o fuera un legado cultural (Einstein, 1989, pp. 20-21); por lo tanto, el músico se sometía al mecenas, era sumiso y no tenía voz, era sólo un trabajador del sonido (pp. 19-20).

¿Y qué pasó? ¿Por qué la maquiladora se volvió tan central? Parte de esta visión de la música dependía de su lenguaje y su carácter enclaustrado, nadie más que el músico podía acceder a dicho conocimiento. Pero, a partir de la Ilustración, personajes como Rousseau comenzaron a mirar la música con otros ojos; artistas y filósofos voltearon hacia esa dirección; los nuevos oidores se asombraban al encontrar una equivalencia entre sus disciplinas y dicho arte:

Estos intentos de poner en relación la música con las otras artes son de una importancia fundamental para sacar a la música de su aislamiento tanto práctico como teórico y cultural. Instituir los vínculos orgánicos entre la música y la poesía,

entre la música y la pintura significa imaginar un mundo global de la expresión donde todas las artes tienen un mismo derecho de ciudadanía, aunque se expresen con las modalidades que les son propias (Fubini, 1999, p. 16).

En otras palabras, la música, al ser equiparada y comparada, recupera su valor de arte, su valor de trascendencia y, ante el constante desarrollo de una consciencia romántica, esas interpretaciones fueron tomando otro camino.

Junto a estas brechas que se iban rompiendo surge una figura, Beethoven, quien por su carácter y su estilo musical, fue el romántico que le enseñó a sus sucesores a liberarse, a escribir para ellos mismos, a buscar un “lector ideal” que no fuera el mecenas; la música se volvió un arte más intimista y comenzó a incurrir en pasiones y modalidades antes no conocidas (Einstein, 1986, pp. 89-92).

Para hablar de Beethoven, parece escaso sólo señalar una referencia. El propio Libro de Einstein ya citado con anterioridad no deja de glosar cada detalle de manera esporádica. El seguir o negar a Beethoven predispuso uno de los diálogos interartísticos más comunes de la época y que se vislumbraron en la construcción de piezas y en la esencia del Romanticismo. Por lo tanto, es más pertinente tomar como referencia la sonata para piano número 8 en do mayor, Opus 13, Pathétique (track número uno) y deconstruirla.

Del segundo cero al veinticinco es posible apreciar la fuerza con la que introduce un acorde tan tenso y su contraparte en los otros acordes tocados más levemente. Luego la locura comienza cuando el mismo patrón musical, que ya ha tomado dos veces, se repite pero con menor fuerza. Después, el patrón que antes contestaba con menor intensidad va creciendo (es un *crescendo*² en el que la segunda va imponiéndose en la línea narrativa³ de la música, como

² Crescendo, decrescendo (aumentando y disminuyendo). Términos italianos que se utilizan para indicar que debe aumentarse o disminuirse progresivamente la intensidad sonora (Roldán, 1996).

³ La línea narrativa es una sucesión de elementos en función de un efecto.

si un personaje tomara relevancia). Inmediatamente surge otro ritmo que va “caminando” poco a poco y sigue el mismo patrón que en el principio, sólo que esta vez los acordes más suaves y abiertos comienzan la conversación, y los que contestan son los fuertes. En primer lugar, este diálogo deja en claro que la estructura es compleja, ya no es lineal, sino una sucesión de tonos que juegan y parecen sugerir el caos. En segundo lugar, la emotividad que se crea es grande, y no deja cabida a pensar en un simple encargo por divertimento, sino en una verdadera pieza a la cual debe prestársele atención, porque tiene algo que decir. En tercer lugar, esta pequeña descripción es muy romántica, es lo que haría un escritor alrededor de este nuevo arte, es una muestra de cómo se podría maravillar por la forma tan perfecta en la que da cuenta del caos y, finalmente, son dichas interpretaciones las que dejan en claro (o imponen) que fue el arte que llevó al Romanticismo hasta sus últimas consecuencias. Como señala Einstein: la música “no sólo fue la manifestación más tardía en entrar al romanticismo, sino también la más intensa... quien emprenda la tarea de escribir una historia de la música del siglo XIX tiene muchas posibilidades de aprender la esencia de dicho movimiento” (p. 14).

En el ejemplo anterior se muestra esta afinidad de la música con el proyecto sensibilizador del Romanticismo, pues la voluntad romántica de desbordamiento “debe integrar un momento no-formal; por eso, la afirmación de su índole fluida y móvil, *musical*” (Ballester, 1990, pp. 80-81). En otras palabras, el cambio en el pensamiento lleva a los artistas a buscar nuevas formas en lo musical: “Como no puede representar conceptos ni ideas abstractas, como no necesita palabras ni formas visibles, representa inmediatamente la voluntad misma, con la misma inmediatez que el mundo representa también dicha voluntad. Es superior a las demás artes porque, por medio de esta inmediatez, puede hablar de la «esencia» y no de las meras «sombras»” (Tollinchi, 1989, p. 407). Si se habla de un concepto

englobador que pueda dar cuenta de ese sentimiento de la modernidad, la música, que antes vivía tan aislada, ahora sale y se corona como la más suprema de las artes. Mediante la primera etapa de sensibilización, el romántico se dio cuenta de este lenguaje musical y reconoció la estructura de la vorágine moderna descrita por Marshal Berman: “En vez de la secuencia clásica de la presentación de los temas y el desarrollo subsiguiente, un continuo emocional, el conflicto, el drama, el mismo proceso musical que puede incluir el azar, la asimetría, la falta de sentido, el esfuerzo. En vez de ser, el devenir. Y en el devenir nos da la creación misma” (p. 390). La música es una de las formas más estrictas, pero también variable; a través de su estructura se puede organizar el caos y desatarlo al mismo tiempo; se vuelve un espejo perfecto del sentimiento decimonónico: “Y es que, en vez de ser la inferior de las artes, ahora se ha tornado en la fuente de donde el artista romántico espera ver surgir la totalidad de la vida afectiva, el magma en donde se confunde la razón con lo irracional, el día con la noche y todas las cualidades con sus contrarias” (p. 380).

En otras palabras, también la música se vuelve parte de una teoría sobre el mundo y la vida, al permitirle al sujeto dar cuenta (o acceder de cierta forma más confinada) del hecho moderno, le ofrece la seguridad de recuperar su unidad perdida, alejarse de la escisión y darle, por fin, sentido al caos; la música se eleva sobre lo artístico gracias a una cualidad metafísica y organizativa recién descubierta: “En la música suena inmediatamente la consciencia hundida en sus corrientes de voluntad y de querer; enclavada en esos movimientos la forma musical manifiesta el interior que se eleva a la expresión” (Ballester, 1990, p. 83). Hablar de música es hablar del mundo, citar a la música es citar al mundo; hacer arte como la música es hacer arte como el mundo; escuchar la música es escuchar al mundo. El romántico apela a ella, incluso, de forma inconsciente.

¿Pero cuál es la base de esta última propuesta? Está en la misma problemática que posee la música y que la separa mucho de ser un lenguaje referencial y arbitrario como las lenguas naturales. “La música parece significar –en mayor medida que el texto literario u otras manifestaciones artísticas de un valor referencial más asumido– lo que el individuo o la colectividad quieran atribuirle. Tan sólo la intervención desde la propia autoría, o de mediadores cualificados, puede poner un cierto coto al torrente de sentidos que provee” (Baca Martín, 2005, p. 166); “la cualidad altamente connotativa de la materia musical queda acotada no sólo por el bagaje individual, sino también por una experiencia común de los oyentes que promueve asociaciones compartidas, induciendo una cierta estandarización de los sentidos atribuibles” (p. 172). Esto posee una serie de implicaciones importantes. Primero, hablando de los significados colectivos, en el Romanticismo, el espectador le daba un valor artístico, metafísico y extra sensible a cada uno de los semas que pueda aparecer en la música. Desde el punto de vista del compositor, construye y edifica su propio sentir ante la modernidad y lo exhibe ante un público bajo su individualidad. Dicha característica explica por qué el sonido se constituyó como el elemento más importante, siendo la esencia de un acto performativo y personal. A Bach se le puede tocar en cualquier instrumento, a los románticos no, por esa búsqueda que daba en la propia elaboración de un sonido particular un carácter particular, un sentido particular con el cual el autor recreaba su yo escindido en forma acústica. Por ello, en esta época también se dio una revolución en la formación y la organización del espacio de la orquesta, que obedecía a los mismos cuidados de un sonido en tiempo real único y coadyuvante del significado (Einstein, 1986, pp. 17-18). El receptor está lo suficientemente predispuesto a escuchar dicho significado o a interpretar cada acorde,

melodía y ritmo como aquello que vislumbrara la pasión de un sujeto frente al mundo moderno que lo rodea; ve más a detalle y pone atención a cada minucia⁴.

Segundo, el hecho de que la música sea lo suficientemente abstracta e imprecisa (en comparación con el neto carácter referencial de una lengua natural) como para que el impulso o medio de comunicación sea sólo sugerido y de libre interpretación, permite al espectador romántico y no músico acceder a ese campo y reconocerse a él mismo o sus teorías en la elaboración de la pieza: “la verdadera música no puede venir sino de nosotros mismos y la música externa no hace más que excitar las cuerdas interiores” (Tollinchi, 1989, p. 384). Así pues, ya se ve que no sólo la música es análoga al contexto moderno, también se accede a ella bajo el mismo principio eterno de la subjetividad.

Otro carácter intramusical que refleja un punto ya tratado tiene que ver con la memoria: “La extensión musical y la música, como consecuencia de momentos que apenas brotar han desaparecido, no pueden tener otra consistencia ni otro espacio en que establecerse que el de la *atención-retención* del espíritu que oye; el sustrato de la forma sonora no está en ella misma, sino en quien escucha y retiene la sucesión” (Ballestero, 1990, p. 85). Por un lado, esta cita refuerza el carácter subjetivo del receptor, pero también constituye la cualidad eterna del hecho artístico. La música ha sido utilizada desde hace mucho como un método mnemotécnico; lo cual, ante el nuevo romántico no sólo refuerza su poder evocativo y superior frente a otras artes, sino un valor trascendente *per se*; logra que su esencia se conserve en nuestras mentes, casi como de manera imposible: “la subjetividad y la búsqueda de las formas abiertas de la nueva música están en función del ansia de infinitud, de

⁴ Es evidente que no hablo de la Humanidad en general. El que se ha sensibilizado para alcanzar estos conocimientos no pertenece a la masa o a la colectividad común. Me refiero, sobre todo, a otro artista, a alguien que se ha introducido en esta dialéctica y visión del mundo trágica y que se vuelve, en muchas maneras, sobreintérprete.

trascender todos los límites posibles, incluso el tiempo objetivo” (Tollinchi, 1989, p. 405). La música así se vuelve el arte del tiempo y del espacio modernos, inamovible.

No obstante, esta tendencia no duró. Los artistas románticos sintieron un renovado vértigo: “empieza a crearse la consciencia de los peligros inherentes en la indeterminación y la ambigüedad – los rasgos fundamentales de la música romántica” (p. 288). Pronto la fusión de artes se consolidó y, si bien algunos románticos optaron por la música pura, la música programática comenzó a ser una tendencia en varios de los compositores más renombrados de la época, un tipo de construcción que ahora apelaba a la integración de poesía y música, para hacer comprensivo el lenguaje musical (Einstein, 1986, pp. 30-34).

Aquí, en esta tesis, se verá sólo el otro momento, cuando la música era tan suprema que literatura reformuló sus códigos y visión del mundo a partir de dichas apelaciones.

Bécquer sería el ejemplo de un artista decimonónico que ha retomado elementos musicales (tanto ideológicos como estructurales) y los ha integrado a su poesía, teniendo como trasfondo una educación musical. De manera paralela, uno podría creer que este amor por la música y devoción en el ambiente desencadenó un auge en los estudios de carácter musical; y en parte lo fue, pues la musicología tuvo sus raíces en ese siglo y una de las palabras con más frecuencia de uso en los textos era “armonía” (Cf. Romero Tobar, 1994, pp. 162-163). No obstante, la música se quedó en el ambiente y la contemplación. En esta época “el interés de la música ha asumido aspectos análogos en muchos otros escritores, músicos y no músicos. Esta particular aproximación a la música, de tipo biográfico, ensayístico, literario, novelístico, divagante, anecdótico, no especializada... se encuentra en numerosos escritos de la época”. No se trataba de ponerse quisquillosos con términos y conocimiento riguroso, era sólo reconocerse mediante actos de sensibilización, era formar parte de ese compendio cultural tan importante: “Porque la música forma parte de sus propios

intereses culturales, porque es un oyente de música, porque frecuenta los teatros, cultiva apasionadamente el arte de los sonidos”. La música formó parte del hombre romántico, la vivió, la observó en cada línea que enmarcaba su sombra, pero ese hombre nunca formó parte de la disciplina como tal: “se estaba formando y se estaba activando un nuevo tipo de sensibilidad por la música, sensibilidad que podríamos denominar de tipo literario” (Fubini, 1999, p. 42). Es más que interesante este hecho, pues si bien el hombre de letras se había abierto hacia las demás artes y las admiraba con gran fervor, nunca abandonó su campo, era más bien un pretexto para ejercer su propia labor literaria, los cambios se hacían a través de elementos afines y literaturizables. Aunque, por el otro lado, dicha actitud lo hace un hecho aún más romántico, pues sólo con su subjetividad, con su contexto cultural y su “yo”, es como el genio dialoga con el mundo y como podría asir y darle sentido al arte que tanto admiraba: “el escaso conocimiento de los aspectos técnicos de la composición, en el fondo no añorada sino casi exhibida como una condición de un juicio más genuino” (Fubini, 1999, p. 43). Así pues, un análisis de intermedialidad del siglo XIX debe tener muy claro que primero está el acto literario, luego el acto de experiencia, totalmente personal y, luego, por fin, el acto de ecfraasis musical, que, si la llega a haber, es por y a través de la propia literatura y sin implicaciones musicales teóricas muy profundas. Cualquiera puede leer esta tesis sin temor a no entender, pues, al final, sigue siendo literatura respondiendo a sus propios mecanismos. Lo musical es un coadyuvante efectual e ideológico que potencia y profundiza su apelación al sentimiento romántico moderno.

La máxima está más que clara:

Para asimilar y explicarme un contexto heterogéneo, abstracto, y lleno de contradicciones que sólo sé que existe, porque lo siento y me está afectando como sujeto, utilizo como filtro, canal o medio interpretativo-sensible un código o disciplina que posee también un carácter

heterogéneo, abstracto y totalizador que además también sólo puedo dar cuenta de él porque puedo experimentarlo a través de mi sensibilidad. El objetivo es abrir ese canal que comparte un cuerpo o materia estética que puede encontrar similitudes con mi lenguaje literario estético. De esta manera, expando mi horizonte estético-lingüístico-referencial, y puedo acceder de cierta manera a esa totalidad que me regresará la unidad que yace desintegrada por esta modernidad que apenas me di cuenta que existía.

Capítulo 2

El método y el vínculo

En este capítulo se trabajará aquello que tiene que ver con la relación de la música y la literatura, así como las problemáticas que supone y la necesidad de elaborar una herramienta de estudio para entender la intermedialidad en el contexto. Para ello, se hablará de aquellos aspectos que hermanan a las dos artes, aquellos referentes que se tienen para poder entender su relación y, finalmente, pasar al análisis de tres propuestas de tres autores: Bruhn, Robillard y Wolf; que han estudiado, de manera general, métodos para entablar o evidenciar las relaciones entre las artes. Lo cual pondrá las pautas necesarias para reinterpretar lo que se vio en el primer capítulo y proponer un método idóneo para el análisis del texto de Espronceda. También supone, casi como un paréntesis, comenzar un pequeño diálogo con las autoridades que han hablado de Espronceda y rastrear esta hermandad que ellos mismos han encontrado entre esta figura literaria y una composición musical, pero que no se ha desmenuzado hasta sus últimas consecuencias.

2.1 MÚSICA Y LITERATURA: UNA RELACIÓN; DIVERSAS TEORÍAS.

El lazo entre música y literatura da para un tratado de varios tomos, pues desde sus inicios estas dos artes nacieron juntas e, incluso, pese a que llegaron a separarse y a especializarse, nunca abandonaron un constante diálogo entre ellas que enriquecía sus propios lenguajes (cf. Brown, 1970; López, 2013, pp. 123-134). Como señala Esther López en su texto “Literatura y música”, la literatura nunca ha dejado de mirar hacia los terrenos musicales:

La literatura utiliza la música como coartada: el texto de las canciones necesita de ella, la lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales como es el ritmo, en el género dramático la presencia de la música es constante (para crear la ambientación, la caracterización de personajes, señalar las partes de la acción...), el texto literario reflexiona sobre la música y la teoría musical, etc.(2013, p.122)

En las observaciones de López, pese a que para ella la literatura usa a la música como coartada, uno puede notar que, después de la creación, nace un tipo de arte híbrido, no es ni música ni literatura, sino algo nuevo que en su estructura depende de ambos ¿Después de componer una canción no también la música necesita a la letra para ser completa? Bajo esta consideración, tanto la búsqueda de mezclar artes como la de la formulación de teorías que se han dicho sobre el Romanticismo ya son visibles desde este primer acercamiento. Sin embargo, más allá de un enfoque que depende de una intención históricamente comprobable y rastreable en géneros que aún hoy podemos apreciar, ¿qué hay en la literatura y en la música, entendidos como códigos lingüísticos disímiles, que los pudiera hermanar en su propia estructura? Lógicamente, primero es importante que ciertos elementos den pie a la integración de otros elementos ajenos o, por lo menos, que establezcan una estructura analógica para que uno influya en otro.

Desde lo más básico, ambas áreas comparten en sus elementos una sustancia fónica (González Martínez, 1994, p. 494), por lo tanto, en una sucesión discursiva establecen un ritmo que se da en la relación entre palabras y silencios (López, 2013, p. 140). Lo cual a su vez supone que están sujetas a una experiencia temporal: “El hecho de que tanto la literatura como la música se incluyan dentro de las llamadas artes del tiempo ya establece una primera y básica similitud: «Una estructura novelesca es algo que se va haciendo - para el lector - según éste avanza” (González Martínez, 2006, p. 21). La música se aprovecha de este espacio temporal para crear su propio estilo: “En casi todas las obras musicales se suceden constantemente suspensiones, retardos, anticipaciones y otros fenómenos que sólo pueden ser interpretados a la luz de un desarrollo discursivo como rupturas o manipulaciones de dicho desarrollo” (González Martínez, 1994, p. 496). Si bien estas formas de amueblar el tiempo y reestructurarlo también son básicas en la literatura, la música se basa en estos

elementos para crear su propio discurso: “Variations of tempo are less susceptible of literary imitation, since any individual's rate of reading tends to vary only within narrow limits. Even between different readers (if we ignore the semi-illiterates who read very slowly because of technical difficulties)” (Brown, 1994, p. 91). En la literatura, dichos movimientos o quedan relegados a la oralidad y, muchas veces, a un carácter más bien efectivo personal (la oratoria como arte que establece sus propios ritmos y que ya no necesariamente es literatura) o a la propia interpretación del lector. Así pues la relación comienza a venirse abajo:

En la audición musical no hay opciones para la pausa voluntaria o para “releer” algo ya pasado, por lo que la percepción del oyente se acentúa mucho más que en la literatura donde, excepto en su manifestación oral, se tiene la oportunidad de desandar los pasos. Sin embargo, tanto en música como en literatura, simplemente porque ambas son arte, entra en juego la experiencia estética del receptor: el factor cultural y educativo, el imaginativo, el factor emocional o afectivo, todo ello reorganizado y re-experimentado en la recepción de la obra. (López, 2013, p. 123)⁵

De esta manera, se nota que la música y la literatura actúan de forma diferente con sus propios elementos en común y se someten a niveles de recepción diferentes, por lo tanto, casi como una salida fácil, pero que vale la pena reflexionar: ambas dependen de su cultura y, como tales, podrían establecer afinidades o relaciones según los cánones, temas o funciones que el contexto imponga. Por lo tanto, no está de más sostener la hipótesis de que la única manera en la que los elementos comunes de ambas pueden llegar a establecer una relación analógica dentro de su propio campo debe estar motivada por receptores y creadores que bajo

⁵ Pese a que en esta época, la tecnología nos ha ofrecido nuevas posibilidades para reproducir la música, es importante destacar que, en la época, dicha tecnología no existía. Por lo tanto, esta afirmación se debe entender sólo en el contexto del siglo XIX, cuando vivían sus receptores.

determinada concepción y contexto han buscado dichas uniones con el fin de satisfacer una visión del mundo, la cual trasciende una estructura general para pasar a una interpretación personal del hecho:

«Musicality» is thus a travelling concept which belongs neither to music nor to literature. It is a concept which defines what music is and defines it through its cultural and disciplinary travels. It describes and embodies a phenomenon which is rooted in our critical outlook and only if we understand it in these terms can we legitimately call a novel, ‘musical’ (Crapoulet, 2009, p. 11).

Una vez fijada dicha observación, es prudente analizar los elementos que hacen posible la trasposición analógica de elementos de un medio a otro. Sólo que ahora se estudiará el caso exclusivo de la música, ya no sesgada en breves características afines, sino en aquella esencia que todo músico ha estudiado y que llena los tratados de teoría musical: ritmo, melodía, armonía, etc. Lo cual ya comienza a volver problemática una relación directa que ingenuamente crea que la música y la literatura (en este caso ya especializándose en la poesía) se relacionan de forma sencilla y que no depende, como se dijo, de toda una reformulación contextual y una reestructuración y comprensión dentro de la propia obra:

the materials that are juxtaposed differ considerably. It is worth enquiring what poetic equivalents can be found for the fundamental musical materials: rhythm, harmony, melody, and timbre. Rhythm, of course, exists in both arts, both in the recurring beat of the measure or foot and in the larger groupings of phrase, theme, section, and movement, or line, sentence, stanza, and book. However, music offers as much variety as literature in the larger rhythm, and a far greater variety in the smaller (Brown, 1994, p. 88).

Por lo tanto, desde un punto de vista romántico ya se entiende esa búsqueda de la polimetría y demás experimentación a nivel de verso, que deja de lado una visión clásica y limitada de

la métrica, por una que realmente apele al sentimiento. Es aquí donde la literatura aprende de la música o encuentra en la música esa forma que escapa a la libertad infinita de construcción:

Ros de Olano explica que la armonía imitativa de la poesía clásica ha sido sustituida en la poesía romántica por la armonía del sentimiento: «Antes la armonía imitativa estaba reducida a asimilar a uno o dos versos el galopar monótono de un caballo de guerra, por ejemplo, y hoy nuestro poeta [Espronceda] expresa con los tonos en todo un poema no sólo lo que sus palabras retratan, sino hasta la fisonomía moral que caracteriza las imágenes, las situaciones y los objetos de que se ocupa. Esta es la armonía del sentimiento»... En la obra romántica todo debe coadyuvar a la expresión del movimiento de las pasiones, todo debe someterse al ritmo del corazón; por eso la poesía de la época como la música necesitan utilizar continuamente esos ritmos descendentes y ascendentes, o los fortísimos y los pianísimos. (Casalduero, 1961, p. 79).

Las conclusiones primarias que se van obteniendo son las siguientes: a) el ritmo es importante en esta tesis para demostrar dicho intento por expandir las limitaciones clásicas, representa una muestra de cómo un sentido musical en el poema le permitía a los escritores del siglo XIX ampliar el panorama rítmico del medio literario; b) dichos elementos no son de carácter puramente imitativo, sino ideológico, el romántico busca el sentido en sus experimentos estructurales; c) Espronceda ya ha sido introducido por la crítica como parte de este conjunto de artistas; su tratamiento del verso lo equipara al tratamiento que un músico sigue en una sinfonía.

Con respecto a otras características pertenecientes a la música: “Melody, on the other hand, can be only vaguely hinted at in literature. When the word is applied to poetry, it is often merely a term of general approval for the sum total of sound effects. There is, of course,

a certain natural inflection of the voice in reading” (Brown, 1994, p. 88); “A consideration of harmony (under which heading, for present purposes, we may also include counterpoint) brings us immediately to one of the almost insuperable difficulties of the poet who strives to adopt musical forms. This is the element of simultaneity” (p. 89), mismo que la literatura no puede poseer. Por lo tanto, de aquí se desprenden varios aspectos: ¿No se supone, como ya se había dicho, que el sonido era lo más importante en la nueva concepción de la música? ¿Qué se puede hacer si dicho sonido en su máxima expresión como es la melodía o la armonía no se presenta de manera clara en la intermedialidad? La solución está en el timbre, que es también parte importante de esta relevancia del sonido: “Timbre, though less important musically than rhythm, melody, or harmony, cannot be ignored. It exists in poetry in passages dominated by single sounds or groups of sounds, and especially in vowel sequences. I suspect that when the words «melody» and «harmony» are applied to poetry, it is frequently timbre that is actually meant” (p. 90).

Las conclusiones serían las siguientes: a) la armonía está totalmente fuera de la discusión, cuando se hable de ella será más en un sentido de estructura cadencial y melódica que auténticamente una superposición simultánea de notas (en este caso palabras), imposible para la creación literaria; b) lo melódico y el timbre serán uno mismo, pues si el objetivo de esta tesis es demostrar cómo los elementos musicales caracterizan a los personajes, lo que se busca es el resultado de crear una voz propia en cada personaje (un timbre) a partir de todos los recursos posibles de presentación; c) el carácter romántico del texto se encuentra en esta misma búsqueda y juego, pues si bien en la época no había forma de pasar a esos otros niveles de la música, sí se podía capturar la esencia de la música, la ya hablada especificidad del sonido, el valor expresivo y significativo.

La conclusión general de este acercamiento da a entender que, si bien, no hay una unión más profunda entre estas dos artes hermanas, los intentos culturales por juntarlas en el Romanticismo y otras épocas no dejan de arrojar resultados que vale la pena estudiar:

Los códigos musicales y literarios interaccionan entre sí y se retroalimentan mutuamente, enriqueciendo los discursos con su plurisignificación, desde una relación de complementariedad hasta la imitación de procesos literarios y sonoros o la utilización de analogías: coincidencias entre la retórica musical y literaria, citas entre los dos discursos, evocaciones (López, 2013, p. 122).

En otras palabras la literatura recupera su valor efectivo mediante estas refuncionalizaciones, mismas que no se deben a un verdadero contacto, muchas veces, entre las artes, sino simplemente a una unión que puede establecerse en varios niveles:

el estudio comparatista puede plantearse la relación literatura/ música desde puntos de vista menos globales, en donde la simbiosis de ambas artes no es total ni perfecta. Se trata de comprobar, en estos casos, cómo lo literario se impone sobre lo musical — o a la inversa — y de justificar las causas... En estos casos el escritor, o el músico, no comparte ni divide su actividad creadora; por el contrario, actúa como escritor, o como músico, pero sirviéndose de reglas, actitudes, o elementos que pertenecen a otro código artístico. No se produce, por tanto, una asimilación o confluencia de dos artes — literatura y música — sino una relación de segundo grado entre ellas (Arredondo, 1989, 501).

Y esta relación es lo más valioso y significativo tanto para los estudios como para la ampliación de fronteras creativas que posee un determinado arte y, en el siglo XIX, es más significativo que un arte expanda los propios horizontes y posibilidades discursivas de dicho arte, que una auténtica fusión de estilos, pues, si bien se buscaba la obra híbrida, el verdadero punto base de dicho anhelo era la penuria semántica de un medio frente a la realidad, su

enriquecimiento es prueba de la revolución de la forma que representó el Romanticismo, por lo menos, en la literatura:

De lo que se trata, pues, es de ver, tanto de manera general como en cada caso concreto, si un plano está en función del otro y de qué manera, o, dicho de otro modo, de qué forma las estructuras lingüístico-literarias se ven condicionadas por la presencia del fenómeno musical (y viceversa, de qué forma el aspecto verbal determina la configuración del musical). Se llega así a plantear, en la Teoría de la Literatura, el papel del fenómeno musical como condicionante pragmático de lo literario y se tiene en cuenta, a la hora de estudiar el texto literario, una serie de factores que han tomado parte en su concepción.” (González Martínez, 1990, p. 150)

En la música romántica esta posibilidad permite varios juegos. Si, para los escritores del siglo XIX, la música es aquella que puede decir lo que las letras no, aquello que aún no se ha podido definir, la literatura hará la trasposición de elementos para lograr expandir, como ya se dijo, en un nivel compartido ese otro lenguaje y exponer ese sentimiento. Ahí es donde la música entra y donde se localiza su importancia de estudio, como un nuevo canal que le permite a las artes explorar un tipo estructural de lenguaje caótico que puede hablar de la modernidad, y por consiguiente, ser moderno.

Una vez vislumbrados estos detalles vale la pena brindar una serie de resúmenes de tres trabajos que dejan importantes bases para el desarrollo final del método que aquí se propone.

Una de las contribuciones más importantes a los estudios de intermedialidad es sin duda el trabajo de Valerie Robillard: “En busca de la efrasis (un acercamiento intertextual)”. Por lo tanto, se resumirán algunas de las ideas más importantes.

Robillard menciona que es posible acercarse a los estudios de écfrasis mediante un enfoque intertextual; pues éste supone que un texto de este tipo (así como el ecfástico) contiene “marcas textuales” que muestran una relación entre el texto y un antecesor, las cuales, a su vez, forman una escala de gradación que hace más o menos evidente la relación intertextual. El autor retoma a Manfred Pfister para proponer dos modelos de estudio: el modelo de escalas y el diferencial (Robillard, 2009, pp. 30-33).

El primer modelo refiere un nivel en el que se apela al otro texto por cierto grado de conexión; se subdivide en los siguientes: la comunicatividad que engloba los elementos textuales que evidencian la fuente, el texto base; la referencialidad que comprende lo cuantitativo: qué tanto se apela a la fuente; la estructuralidad es “la incorporación sintagmática de un pre-texto en un texto posterior”; la selectividad remite un proceso de selección, pues sólo se escogen determinados elementos para relacionar los textos (en el análisis de la tesis, si bien notamos que hay preferencia por el timbre, también el acto de selección no puede ser tan libre; está mediado por el contexto y por las propias limitaciones que suponen las fronteras entre las artes); la dialogicidad apunta hacia un método de traducción activa que: “relativiza y cuestiona los principios ideológicos del texto de donde proviene o una alusión que busca diferenciar el nuevo contexto donde aparecen las palabras de su contexto anterior”. Finalmente, la autorreflexividad es aquella que teoriza además sobre dicho acto de traducción (pp. 33-37).

El modelo diferencial engloba en tres rubros sus niveles de écfrasis: el mayor corresponde a aquellos que muestren una apelación al pre-texto a nivel estructural, el de segundo grado a un nivel atributivo, de mención, y el tercero es sólo asociativo, en el que la unión se da más por contexto y es de carácter teórico. (pp. 37-40).

Las consideraciones pertinentes a este resumen son las siguientes: a) estos estudios que visualizan relación intertextual suponen un texto que apela a un texto anterior, mismo punto que en esta tesis se expande, pues se toma un texto que supone un contexto en el que los poetas suelen apelar a un arte: la música o a la idea filosófica de la misma y ciertas realizaciones perceptibles; b) los niveles no se cancelan entre sí, sino que establecen el tipo de resultados en la obra final y qué tan modificado estará tanto el conjunto ideológico como el del propio código que puede expandirse ampliamente hacia otros recursos expresivos; c) una simple apelación del vocabulario o referencial, por mínima que sea, puede ser una evidencia de un tipo de diálogo entre artes, entre más evidencias existen, un análisis se vuelve pertinente, sobre todo, si estas evidencias operan con una lógica semántica que posee un impacto a nivel general de la obra.

El siguiente método de análisis (localizado en el ensayo “Intermediality Revisited” de Werner Wolf) toma como referencia una idea amplia de la intermedialidad: “intermediality occurs in their objects of research not as an intracompositional phenomenon that can be observed within individual compositions or works, but only as an extracompositional one that can be deduced from a comparison between certain works or signifying phenomena” (2002, pp. 17-18).

El autor divide este amplio sentido en dos: “extracompositional intermediality” e “intracompositional intermediality”. La primera “concerns phenomena that are not specific to individual media. As non-media specific these phenomena appear in more than one medium and can therefore form points of contact or bridges between different media, bridges that can be used, under certain conditions, for the creation of intracompositional intermediality”. Éste se divide en dos:

“Transmediality as a quality of cultural signification appears, for instance, on the level of ahistorical formal devices that occur in more than one medium, such as motivic repetition, thematic variation, or to a certain extent even narrativity, a feature which cannot be restricted to verbal narratives alone but which also informs opera and film and which can moreover be found in ballet, the visual arts” (p.18).

Intermedial transposition es lo que conocemos como adaptación en cine; aunque también incluye la manera en la que se transporta el elemento de un medio (por ejemplo el narrador), a otro que no lo posee (el cine, el teatro).

La siguiente es “intracompositional intermediality”: “Its main characteristic is its focus on intermedial relations that can be documented within a given work” (p. 17). Se divide en: “plurimediality”, donde ocurre una verdadera fusión de artes y la participación simultánea de ellas (ópera); e “intermedial reference”: “This means that a monomedial work remains monomedial and displays only one semiotic system, regardless of the existence of an intermedial reference” (p. 23). Ésta se divide en dos: “implicit reference”, que establece una relación de tipo estructural entre dos medios y “explicit reference”, que es de carácter teórico.

Lo interesante de este segundo acercamiento es que al expandir el espectro de referencia, pueden encontrarse relaciones que en este trabajo ya se habían advertido y que hermanan a todas las artes en general. Es decir, si tomamos el conjunto arte, existen elementos que todas las artes comparten, esos mismos son los que permiten que diversos cambios se puedan dar en una época y se abran caminos entre las artes. En el Romanticismo, por lo tanto, la expresión sobre la imitación y la búsqueda de un lenguaje que dé cuenta de la nueva sensibilidad moderna se entienden como un tipo de intermedialidad, sin suponer la trasplatación de elementos, sino sólo la intención común en las artes. También nos permite

reforzar los grados que ya nos había dejado entrever Robillard, pues un acercamiento intermediario no sólo debe concentrarse en lo estructural y en la relación obra concreta vs obra concreta; hay todo un espectro de relaciones que implican un cambio tanto formal como ideológico en los textos. Responder los porqués y el cómo se vuelven, por ende, el principal objetivo de un trabajo intermediario.

Finalmente, para apuntalar varios términos sólo queda lo que Siglid Burhn, siguiendo de cerca el trabajo de Albert Gier, desarrolla en tres tipos de relaciones entre literatura y música:

- (1) on the level of the signifier (imitating the sound, the typical surface patterns, or the aesthetic self-sufficiency of music): verbal utterance as *music*;
- (2) on the level of the signified (emulating a compositionl techique or a type of structural organization typical for music): verbal utterance *following musical desings*;
- (3) on the level of the denoted (thematizingmusic); verbal utterance *about music* (200, p. 82)

La unión de todas las teorías antes descritas radica en la amplitud de la relación entre textos, en la construcción tanto contextual como discursiva. El estudio de lo musical no sólo se debe retener en implicaciones de “la musicalidad” sino entenderlas a un nivel cultural que permite que las fronteras del arte se modifiquen, pues al final, toda apelación supone un acto ideológico, evidentemente esto se coloca en grados y supone una interacción mayor cuando hay elementos estructurales de por medio. El último autor nos invita a no pensar en la relación de una obra con sólo otra de diferente medio; sino la de una obra con la idea o esencia de un medio en concreto, y que este nivel se somete desde lo más fronterizo entre ambas, como es

lo fónico y rítmico, hasta lo más especializado, que son ya técnicas discursivas propias que pueden emularse a ciertos niveles (sonata, etc.).

2.2. LA INTERMEDIALIDAD DEL SIGLO XIX.

Una vez expuestos el contexto filosófico y los diferentes enfoques con los cuales los estudios de intermedialidad buscan analizar sus textos y proponen líneas de comparación, el presente apartado pretende recaudar todo en una sola herramienta y llevarlo al terreno de nuestro contexto: el siglo XIX.

Lo primero es reducir el enfoque a nuestro caso: un texto literario cuyos elementos constitutivos están permeados y deformados por un acercamiento intuitivo, no riguroso y sí subjetivo al ámbito musical.

Lo segundo es englobar todos los elementos de relación en dos simples rubros: lo verbal y lo estructural. El primero, la “écfrasis verbal”⁶, comprende un nivel argumental de contacto, en el que la literatura se vale del lenguaje, el léxico y la semántica para referir lo musical. Está constituida por tres elementos.

El primer elemento obedece a la primera etapa epistemológica: sensibilidad. Si entendemos que el romántico se ha abierto al mundo y, al encontrar en su teoría a la música como canal de comunicación entre su “yo” y el espacio, la dialéctica logra afinar lo suficiente su sistema sensitivo para que encuentre en el universo, en el todo, un referente auditivo. Es decir, que ahora el romántico escucha más allá; si algo suena, lo asimila. De esta manera, cada ruido que lo circunde se volverá objeto de su observación y de su literatura. En este

⁶ Si bien, el término puede ser confuso, pues implicaría una relación imagen/palabra, por economía, me he tomado la libertad de usar este término para hablar de un acto de intermedialidad entre la música y la literatura. Al no estudiar en ningún momento lo pictórico en esta tesis, deberá entenderse de aquí en adelante écfrasis como un acto que relaciona lo musical con el texto. No uso el término empleado por Siglid Burhn “écfrasis musical”, pues este término, aunque si establece una relación intermediaria musical, es un movimiento creativo en sentido inverso, es decir, se usa para hablar específicamente de cómo la música toma elementos tanto literarios como pictóricos para construir su propio discurso.

momento, cada sonido, como pasos, crujidos, gritos, llantos, ladridos, etc., forma parte de una nueva cosmovisión musical del universo. Es posible admitir que parece exagerado mencionarlo como una relación entre la música y la literatura, pero si se remite al contexto y se leen los textos con cuidado, es fácil darse cuenta de que, de pronto, todo suena, y el sonido es parte del espacio y a éste se le refiere y juega un papel importante en la ambientación, así como en la tensión o sentimientos que puedan sugerir (sin mencionar las implicaciones ideológicas), según cómo se organicen dichos vocablos o con qué se relacionen. Y es que, en realidad: “Las señales que tradicionalmente denominamos musicales –de desarrollo melódico y tonal– no difieren en esencia de sonidos naturales aleatorios excepto, cuantitativamente, como solución estadística de fórmulas repetitivas; cualitativamente, en la selección de frecuencias y timbres que proveen unos instrumentos” (Baca Martín, 2005, p. 166). Cuando estos elementos se analicen en la obra, quedará claro cómo el escritor le da sentido orquestal a dichos elementos. Resumiendo, el sujeto se ha vuelto tan sensible que encuentra la música en todas partes y esto tiene consecuencias en la constitución del texto.

El siguiente punto es el reconocimiento. Se recordará que cuando se habló de esta etapa epistemológica se mencionó cómo el hombre se sabe moderno y se reconoce en el contexto. Al tener un canal de interpretación y comunicación como el musical, éste funge como un filtro y un enfoque que provocan el reconocimiento de elementos musicales en el espacio. Es muy probable que se llegue a confundir con el punto uno, sobre todo porque es común que ambos estados vayan juntos, pero la diferencia es clara y sencilla. El primer término engloba lo musical en un sentido amplio (hablamos del sonido como tal); el segundo, en un sentido concreto: específicamente lo que refiere al vocabulario técnico musical. Por ejemplo, no es lo mismo escribir “sonido de un búho que se confunde entre el aullido de un lobo a lo lejos”, que “la cascada corría en un tremolo de burbujas y agua”. Recordando tanto

a Robillard como a Werner, podría decirse que el nivel de relación es más evidente en el segundo verso que inventé con respecto al primero; y, bajo la propuesta filosófica, se diría que el segundo ofrece un conocimiento más concreto, pues todo acto de reconocimiento implica la instauración de un vocabulario y una asimilación más elevada.

Resta el tercer nivel: el teórico. Más evidente y mucho más concreto, tanto que ya no necesariamente apela a un carácter de efecto sino de lucubración pura y que también representa un estado de conocimiento mayormente focalizado. Sin embargo, no abandona el nivel argumental, es decir, aún el grado de relación discursiva no es lo suficientemente violenta como para crear un nuevo tipo de arte. Este proceso de intermedialidad (que no por eso no debe ser atendido) es sólo un texto cuyo tema de disertación es la música.

La importancia de los primeros niveles es ideológica en un primer momento. No obstante, pueden llegar a tomar relevancia estructural si conviven con el siguiente. El segundo nivel, en muchos casos, retoma los actos intermediales del primero para crear los propios elementos con los cuales se elabora su discurso; en otras palabras, funge como punto de referencia y partida de éfrasis más complejas.

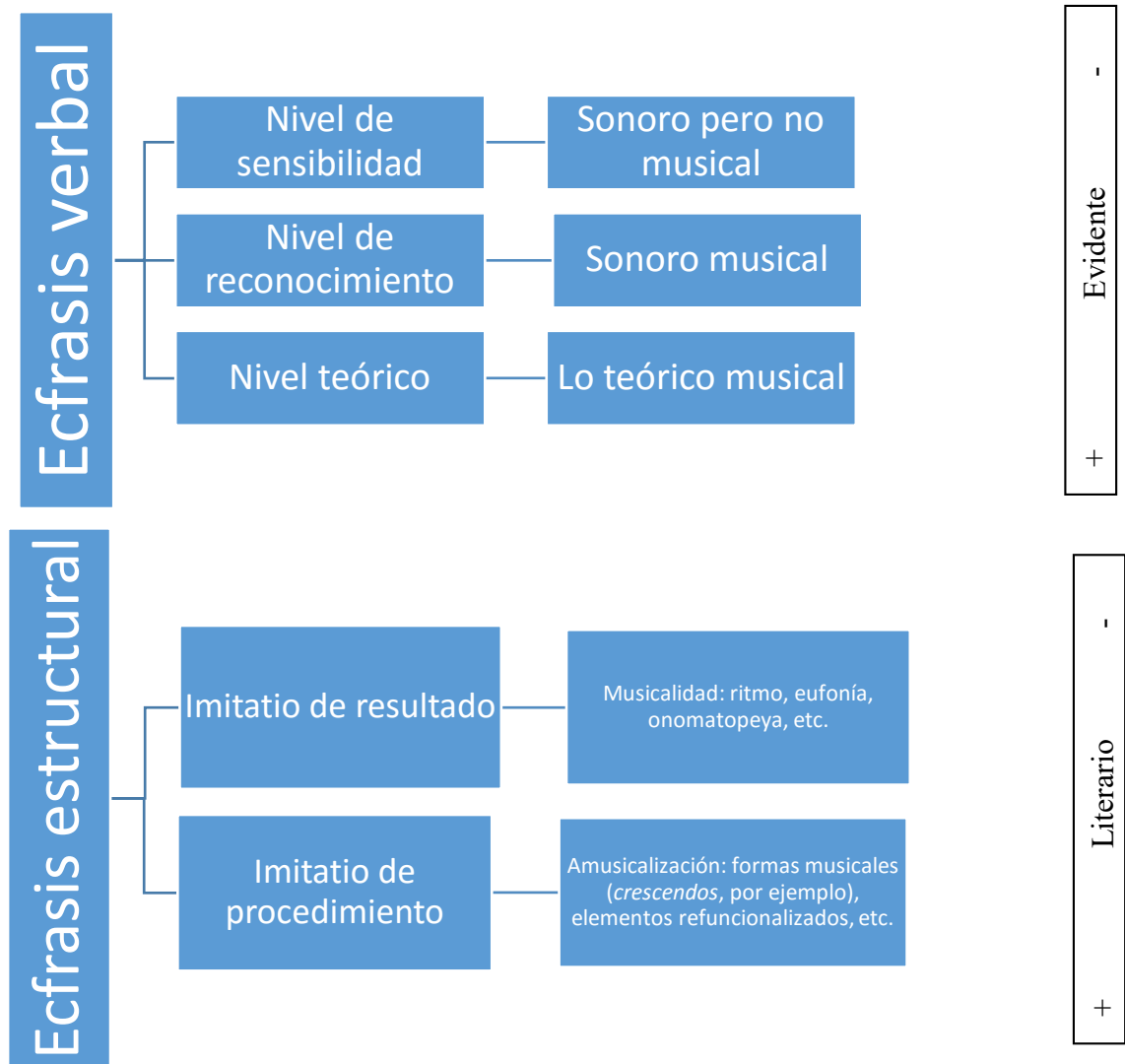
El conjunto de la éfrasis estructural es un cambio que toma como modelo el comportamiento y tendencias de la música de la época. Estos niveles se van gradando, pues si bien lo anterior era netamente literario, lo que se desarrollará a continuación está medido por qué tanto se aleja de lo literario o, más bien, qué tanto se inspira en lo que está afuera para recrear lo de adentro.

El primer nivel es el que se denominará *imitatio* de resultado; es decir, la imitación de la música con base en su resultado ¿A qué se refiere? La música en su ejecución, si bien está permeada por teoría y demás, al final, en su forma más básica, es sonido puro. La literatura toma el sonido como un pretexto para dialogar con el otro arte, aprovechando el ya

mencionado vínculo que ambos poseen por sus elementos fónicos y pausas. En este parámetro se ubica la “musicalidad”. Aquí es cuando un poema se basa en el ritmo, las aliteraciones, la eufonía y la onomatopeya para dar cuenta de ese extracto de resultado, el sonido. Entre estos niveles se encuentra el ideal romántico musical:

No sólo en Alemania, sino también en Inglaterra y Francia los poetas románticos se esforzaron en crear en una nueva música verbal – en el mejor de los casos, por fortalecer el latido musical que anima a todo lo que es auténticamente lírico; en el peor, por sentirse satisfechos con el sonido preciso de las palabras, con el juego de vocales y consonantes. Cuanto más «musical» fuera un poema, tanto más segura parecía su incursión en las regiones vírgenes o inexploradas del sentimiento (Einstein, 1986, p. 31).

Así pues, se entiende que la literatura realmente pretendía buscar la musicalidad como una forma de arte más grande y una manera de expresión más acabada. Por lo tanto, el segundo nivel, la *imitatio* de proceso, debió de ser la cúspide, el gran anhelo del poeta. Este nivel hace referencia a un concepto que se llamará “amusicalización” (neologismo similar a aculturación), el acto por el cual la literatura imita los procedimientos que la música emplea para trabajar sus elementos fónicos. Este nivel, por obvias razones, incluirá el resto en muchos casos y será bastante complejo; implica todo un acto de efecto e ideológico importante, ya que es el nivel que retuerce y reestructura las convenciones literarias. Con fines didácticos, se presenta los siguientes diagramas.



Una vez descrito este fenómeno, es importante hacer dos aclaraciones. La primera es que la idea de +/- literario no supone un cierto grado que implique un estado aliterario. Para nada, de hecho, todas las estructuras que ahí se cuelan, se hacen ampliando el horizonte literario, pero nunca, negándolo, al menos, no en el siglo XIX. Para que quede claro, podría decirse que es un proceso equivalente al hecho gramatical. Cuando una lengua (por ejemplo, el inglés), se introduce de forma agresiva en un entorno, tiende a cambiar ciertas estructuras del sistema de la lengua que se encuentra en ese entorno (por ejemplo, en el español el uso de anglicismos). Pero esta lengua jamás hará algo que violente totalmente las características

del sistema; simplemente, integrará ciertos cambios y adecuará las estructuras al propio sistema. Lo mismo pasa con la literatura, sin importar cuánto se asemeje a la música, nunca habrá una asimilación total. En estos casos deja de ser literatura, totalmente, y se convierte en otra cosa, tal vez un género híbrido como la canción o la ópera, aunque, como se vio, para Werner sigue siendo un caso de intermedialidad.

La anterior observación permite utilizar algunas expresiones lingüísticas que vuelven más interesante este análisis. Si tomamos el conjunto denominado literatura como un *continuum* categorial (cf. Company, 1997, pp. 144-150), lo más literario sería lo no marcado. Un nivel más alto de intermedialidad se aleja de la forma prototípica, y se vuelve de uso raro, pero no es menos significativo, se encuentra en determinados contextos y, sobre todo, no deja nunca de ser literatura, por lo menos, literatura bajo las convenciones decimonónicas. Esto es la teoría de prototipos aplicada al estudio de intermedialidad, y que no sólo sirve para comprender el grado de cambio dentro del conjunto, sino también corroborar que los cambios se dan a través de los límites fronterizos. Así pues, los elementos comunes y afines entre las artes funcionan como puente y se convierten en la manera en la que un elemento que no pertenece al conjunto comienza a adquirir valores literarios y se integra al discurso, donde poseerá valores interpretativos nuevos y, puede ser, que poco a poco se introduzca más y más al grado de ser ya una técnica de la tradición literaria a futuro.

Acercando aún más la teoría de prototipos, los *continuum* son contextuales; las fronteras entre los elementos marcados dependen del nivel sincrónico en el que se haga el corte de estudio. Así pues, como se ha ido demostrando, lo que se entiende por arte en el Romanticismo posee un carácter que apela más a la sensibilidad, a lo perceptible a través de la experiencia nueva del hombre que se busca a sí mismo; por lo tanto, las apelaciones, desde este punto, muestran más una fusión de artes desde un carácter si bien técnico, también

efectual e ideológico. Por lo tanto, cada arte apelará por su acto sensible a una particular experiencia de la modernidad; a la música le toca capturar la esencia de dicha modernidad, la forma en sí (lo cual explica los procesos sinestésicos posteriores como búsqueda de esa sensibilidad fusionada).

También cabe aclarar que el movimiento de écfrasis se estudia a través de las reglas que establece el texto. La propia manera en la que la subjetividad del escritor reinterpreta el entorno musical indica el tipo de relación que puede alcanzar.

2.3 LECTURAS MUSICALES SOBRE ESPRONCEDA

Ha quedado más que claro el tipo de herramienta que se empleará y las consideraciones que sirven para poder interpretar un texto intermediario del siglo XIX, pero Espronceda parece quedar de lado, sobre todo si se toma en cuenta que España ha sido un caso ampliamente tradicionalista en cuanto a Romanticismo se refiere y que, en aquellas épocas, para nada gozaba de la estructura social y económica de la Modernidad ¿Por qué Espronceda, que ni siquiera es músico, apelaría a una estructura de este tipo si desde el punto de vista de la experiencia de la modernidad, tampoco la ha experimentado? La razón trasciende fronteras y tiene que ver con un diálogo intertextual de modelos estéticos y experiencias románticas que su vida le trajo a través del exilio.

En su libro, *Liberales y románticos*, Llorens examina las consecuencias ideológicas y creativas que tuvo el exilio en Inglaterra de los liberales españoles en el primer tercio del siglo XIX. Afirma que “Londres fue el verdadero centro político e intelectual de la emigración” (Llorens, 1968, p. 21); por lo tanto, todo este compendio de escritores se empapó del espíritu de dicha capital romántica que les permitió experimentar la modernidad (pp. 68-69). Al mismo tiempo, se remarca el hecho de que esta misma ciudad “era uno de los centros musicales de Europa” (p. 55). No en balde Santiago de Masarnau, un famoso pianista

español, asimiló el Romanticismo en Inglaterra y llevó a su arte a la nueva expresión (cf. P. 55). El propio Llorens cita a Espronceda como uno de los jóvenes que tuvieron un importante contacto e influencia en dicho centro cultural (cf. Llorens, 1968, pp. 65, 127-129, 180-181, 178-184; Yndurái, 1971, pp. 206-209; Alborg, 1970, p. 208). No sería arriesgado decir que Espronceda, si bien estaba lejos de las conjeturas decimonónicas por su país tradicional⁷, no impide que a través del contacto con los extranjeros entendiera perfectamente qué debe poseer el nuevo arte y cómo transmitirlo, quizá no de forma tan consciente.

No sólo es posible aterrizar una idea de Espronceda frente al hecho moderno mediante este exilio, también como hombre del siglo tuvo un contacto con la literatura y los autores de la época a través de la praxis: el texto. No es gratuito que se cite como una importante influencia las innovaciones en la escala métrica de Víctor Hugo en *Les Djinnns* (Romero, 1994, p. 232), autor del cuál no se discute su relación musical. De igual forma, resalta el hecho de que, como propone Alessandro Martini, Espronceda leyó *Fausto* de Goethe (otro autor foráneo del cual tampoco se discute su relación evidente con lo musical) y de ahí saco la idea del género mixto que transportó a *El estudiante de Salamanca* (Romero, 1994, p.232). Por ende, el poeta español no necesitaba ser músico ni estar en las grandes capitales donde

⁷ Es importante matizar esta idea, si bien la generalidad estaba exenta de la mayoría de los ideales románticos, esta tendencia musical existía y era compartida en la península con el resto de Europa:

En las zonas de influencia inmediata entre música y literatura románticas deben ser situados hechos tan pertinentes como la creación del Real Conservatorio (Federico Sopena, 1967), con sus difusos efectos para el proyecto de una “ópera nacional”, y la serie de revistas musicales – desde la miscelánea curiosa de 1863, *El Anfión Matritense* de 1843 o *La iberia musical y literaria* de 1842-1843 – que recogieron el trabajo crítico de muchos creadores literarios (Claude Poullain, 1982). Como símbolo de las preocupaciones contemporáneas que veían un puente transitable entre música y poesía, valga el discurso de ingreso en la Academia Española del poeta Antonio Arnao que en 1873 disertaba acerca “Del Drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical.” (Romero, 1994, pp. 126-127).

El impulso de encontrar un correlato musical y literario no era extraño a España, tal vez sólo estaba fuera, lo que está en esta tesis, es que esa unión suponga una comprensión del estado moderno del siglo.

se encontraban las discusiones teóricas sobre literatura y música para que esta nueva sensibilidad se identifique en su obra. En resumen, Espronceda fue cultivado por los escritos e ideales de otros autores modernos, compartió algo de la experiencia en Inglaterra y, una vez asimilada a su propia voz, pudo formar parte de este diálogo musical y acercarse a estos tratamientos asumiéndose como romántico; en otras palabras, conoce la tendencia, la entiende, la experimenta y la digiere en una visión del mundo expresiva y trágica.

Por ello, desde mi punto de vista, la crítica suele encontrar en metáforas musicales la mejor explicación de la estructura de *El estudiante de Salamanca*, pues no por nada es “la más romántica de sus obras” (Espronceda, 2013, 37): “En el Estudiante de Salamanca: ensaya auténticos virtuosismos; diríase que había concebido su poema como una sinfonía y que a lo largo de él va modulando el ritmo y las formas estróficas en perfecto ajuste fluir de la acción y hasta con su misma andadura física” (Albor, 1970, p. 329); “Un prodigio compositivo, en paralelo a la música programática romántica, que rompe la monotonía musical y la linealidad de las composiciones narrativas” (Espronceda, 2013, p. 53). Pero sólo Esther López es la que, más allá de metáforas, se da a la tarea de glosar una intención musical en la obra de Espronceda:

En *El estudiante de Salamanca*, con mil cuatrocientos versos, muestra en su conjunto un crescendo comparable con el musical: cuatro partes desiguales que van de menos a más hasta el final. Métricamente los efectos sonoros conseguidos son diferentes y variados según aparezcan romances, octavillas, octavas reales, redondillas, décimas... La descripción del espacio nos recuerda a la que aparecía, por ejemplo, en sinfonías: Salamanca de noche, llena de fantasmas, voces temerosas, muertos que dejan la tumba, aullidos de perros; después de la presentación de los protagonistas volvemos a la noche pero ahora primaveral, la

del amor y la del recuerdo en la que Elvira llora su desengaño; transformación, más adelante, de la ciudad en una ciudad extraña y desconocida, con clima mitad verdad y mitad sueño, que indica que la acción se ha interiorizado, ha pasado a la conciencia del protagonista... Es una correlación perfecta: Esproncada una la vida que se extingue, la llama que se apaga y el verso que se reduce al mínimo silábico en el gran clímax de la obra, rasgos que también expresa la música del período (López, 2013, p. 139).

No sería arriesgado proponer que para los críticos sí hay una relación de intermedialidad en varios aspectos entre esta obra y la música de su época. Sólo falta trascender la imagen más allá del párrafo y volverlo un verdadero estudio ¿Se limita sólo al *crescendo*? ¿Qué otras estructuras son visibles? ¿Dónde están los ejemplos concretos y a que resultado ideológico corresponden? Son algunas de las preguntas que se resolverán en el resto de la tesis.

Capítulo 3

La caracterización de los personajes:
Una sinfonía del malestar moderno y sus posibles
héroes

Después de una larga travesía que implicó un proceso de sensibilización filosófica y reinterpretación de la forma, pasando por la manera en la que la literatura y la música se pueden relacionar, mezclar sus fronteras y crear sus elementos marcados, que potencian la acción narrativa, sólo queda dar pie al análisis de la obra.

El estudiante de Salamanca es una obra en verso escrita entre los años 1835 y 1840, y narra la historia de don Félix de Montemar. En el desarrollo de la historia, uno de los personajes, Elvira, muere de amor después de que Montemar la abandona como al resto de sus conquistas, y el hermano de Elvira, al tratar de vengarla, es asesinado por el estudiante, don Félix. Una vez ganado el combate, Montemar camina durante la noche y presencia eventos sobrenaturales. Uno de ellos es la aparición de una mujer desconocida. El estudiante trata de conquistarla y la sigue, pese a las advertencias que ésta le hace. Después de un largo camino donde don Félix presencia su propio entierro y camina por lo que parecen ser los pasillos del inframundo, la mujer por fin se descubre y resulta ser el fantasma de la desechada Elvira. No obstante, Montemar se mantiene tranquilo y accede casarse con ella en el inframundo. La boda se celebra y bailan una danza macabra en la cual muere Don Félix. La gracia de la obra está en la calma cínica que muestra el personaje ante todos estos eventos.

Para poder entender este capítulo y el carácter de literatura moderna que el poema posee, es necesario dividirlo en los tres sectores que Espronceda caracteriza de manera más contundente: el espacio (la noche), Montemar y Elvira. La prueba de ello es que ningún otro personaje ocupa la misma cantidad de versos que éstos; algo, desde el punto de vista ideológico y estético, empuja a Espronceda a redondear y explotar estas partes de su discurso mediante una narración peculiar.

En el primer apartado se analiza el espacio. No se entienda espacio como un simple lugar en donde ocurre la acción. Sino como un motor ideológico y estructural; que define y problematiza las identidades de Montemar y Elvira y que, finalmente, encarna un acto sensible por el cual el narrador expresa la caótica modernidad que rodea al nuevo sujeto romántico y explora las consecuencias de dicha dialéctica.

El siguiente gran apartado tiene como objetivo concentrarse en Elvira y cómo se trabaja al personaje a través de recursos musicales. Uno de ellos es el motivo “ay” que, aunque al principio tenga una relación vaga identitaria y sólo sea parte de ese espacio escabroso, después, se convierte en parte de Elvira. Más adelante el personaje se funde con el espacio por medio de un acto creativo de asimilación rítmica y de timbre. El enfoque musical nos permite, por lo tanto, señalar que no se trata de una ordinaria *femme fragile*, sino de un verdadero héroe moderno.

Finalmente, para el tercer gran apartado queda la figura de Montemar, cuya presentación posee contundencia y cuyo diálogo con el espíritu está en constante choque. Su caracterización de héroe titánico y satánico lo lleva a una construcción musical particular y lo pueden catalogar como un nuevo hombre, resistente a los embates de la modernidad.

3.1. EL ESPACIO: EL ESPÍRITU MODERNO HECHO POESÍA.

¿Qué es el espacio? El espacio puede ser definido como el lugar donde ocurren las acciones en una obra literaria. Pero dicha afirmación, como señala Luz Aurora Pimentel suele ser errónea: “los espacios diegéticos que constituye el relato tienen un significado que, en general, va mucho más allá de ser el escenario neutro pero necesario sobre el que evoluciona la acción” (2002, p. 31). En efecto, la misma autora en su libro *El espacio en la ficción* señala como uno de los objetivos de su estudio: “Es nuestro propósito mostrar hasta qué punto la

descripción, responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también lugar donde convergen o incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato” (2010a, pp. 10-11). Ante esto, si no se pierde de vista la naturaleza narrativa del poema de Espronceda, se puede entender que existe un narrador, cuya descripción del espacio será vital; mismo que deberá ser estudiado a la luz de su contexto, pues: “Al describir se recurre a uno o varios modelos para organizar la serie predicativa –entre otros, modelos lingüísticos, retóricos, taxonómicos o culturales de todo tipo- que se constituyen en verdaderos sistemas descriptivos y que son uno de los puntos de articulación de la significación simbólica o ideológica del objeto descrito” (2010b, p. 40). Por lo tanto, al ser el siglo XIX, como ya se dijo, la época en que la estructura musical fungió como modelo emergente para resolver la penuria semántica de los modelos literarios anteriores, se hace plausible, teóricamente, la presencia de un narrador musical en el poema de Espronceda que utilice los nuevos hallazgos discursivos musicales en la descripción del espacio para poder comunicar el sentimiento romántico.

Antes de pasar a evidenciar estas afirmaciones, es necesario no perder el tipo de espacio, fuera de lo musical, que se suele representar en la época romántica, ya que, con base en dichos ideales, es como se desentrañará mejor el papel semántico del recurso musical en la descripción. Argullol dice lo siguiente sobre la pintura: “El hombre moderno... sufre la angustia de la escisión: la naturaleza le parece como inerte, *como enajenada*, y le invade un temor metafísico al comprobar el ilimitado alcance de su soledad. Este sentimiento de angustia... es singularmente claro en la presentación del paisaje por parte de los pintores románticos” (Argullol, 2008, p.332). Las representaciones del mar, por ejemplo, subrayan este caos que representa la modernidad. Hay que pensar que, si los paisajistas a un nivel de imagen tenían las características físicas del mar para dar a entender esta vorágine moderna,

la poesía y la música encontraron imágenes propias o maneras muy particulares de representar dicho caos en sus textos. Aquí es donde la literatura se benefició más de los actos intermediarios, pues gracias a su valor fónico pudo capturar la esencia de un sonido caótico y, por su calidad evocativa, hablar de dichos paisajes al mismo tiempo y dejar sentada, en su valor estructural, una doble experiencia o calca sensitiva de lo que fue su contexto ¿Pero sólo el mar puede dar cuenta como espacio de este ambiente nuevo y poder reconstruir al hombre? Evidentemente, no. Argullol también señala las montañas, y Tollinchi propone la noche: “Si se le quisiera dar figuración poética a esta vida inconsciente, a la noche del alma, la figuración no podría ser otra que la noche literal. En efecto, la noche se transforma en uno de los símbolos más usados por el poeta romántico. La noche se convierte en fuente de sentimientos, en expresión poética de la felicidad de ese otro mundo anterior o posterior a la vida limitada del presente” (1989, pp. 314-315). Como en todos los discursos literarios decimonónicos, dicho encuentro supone un riesgo e, inevitablemente, una tragedia, pues tanto la noche, como el inconsciente y el sueño que comparten el mismo espacio revelador e integrador: “Si bien podría elevarlo sobre la realidad presente y limitada, igualmente podría llevarlo a la desintegración y a la catástrofe”. Dicha imagen espacial posee mayor relevancia en el texto, pues todo el texto se lleva a cabo durante la noche. En este apartado, lo más importante es vislumbrar cómo Espronceda nos acerca a estas ideas de la noche como integradora de ese todo, pero también como esa vorágine tétrica y sin control que presenta un todo moderno, un nuevo espíritu que está en constante cambio y no es fijo; un aterrador huracán que amenaza con eliminar nuestro ser descrito por medio de recursos musicales que potencian dicha esencia.

3.1.1. EL CRESCENDO DE LA NOCHE.

El poema empieza de esta manera⁸:

Era más de media noche,
antiguas historias cuentan,
cuando en sueño y en silencio
lóbrego envuelta la tierra,
los vivos muertos parecen,
los muertos la tumba dejan (vv. 1-6).

Primero debe destacarse el ritmo de los versos, cuyos acentos se reparten de la siguiente manera:

○ ○ ó ○ ○ ○ ó ○
○ ó ○ ○ ó ○ ó ○
○ ○ ó ○ ○ ○ ó ○
ó ○ ○ ó ○ ○ ó ○
○ ó ○ ó ○ ○ ó ○
○ ó ○ ○ ó ○ ó ○

. Lo importante de basarse en una interpretación musical de este ritmo es utilizar la precisión matemática que caracteriza a la música. La relación entre los acentos del primer ritmo y el segundo establecen una continuidad muy interesante, en la que el primero, al resaltar sólo dos, y el segundo, dando una sensación de rapidez, termina encontrando tres puntos de énfasis, mismos que provocan cierta inestabilidad; por ello la repetición del mismo patrón es asegurada para recuperar estabilidad. No obstante, este sistema aún no se siente terminado,

⁸ En las siguientes citas, con fines didácticos, se va a subrayar vocabulario relevante. En el momento adecuado, se señalará el valor que posee dicho vocabulario. Recomiendo una lectura más dinámica del texto (el propio carácter musical así lo pide), de vez en cuando es pertinente regresar a ver las citas de los versos para una mayor comprensión cuando esto se indique.

requiere más y, al mismo tiempo, el contenido gramatical y semántico que van de la mano, por el encabalgamiento, crean una cierta confusión. El siguiente verso, el cuarto, rompe considerablemente el ritmo y lo nivela al introducirse por medio de una palabra esdrújula. Los dos versos que siguen son muy parecidos, siguen una estructura paralela, pero lo importante es que el primero acentúa en cuatro imitando a su antecedente y el último imita el comportamiento del segundo verso. Este movimiento más el empleo del punto y seguido y la completud gramatical y semántica de un mensaje, crean una sensación de fin. A grandes rasgos, el ritmo coadyuva a los elementos propios de la literatura y el lenguaje para crear un bloque. Tal vez lo del ritmo ahora no queda muy claro, es importante leerlo una y otra vez para poder captar cómo, efectivamente, hay un devenir en los acentos que permite cerrar este cuadro a la par del punto ortográfico del último verso citado. Y el poder encontrar bloques, nos acerca a una idea musical del texto en una *imitatio* de resultado (descrita en el capítulo dos de esta tesis), pues, como la música, va encasillando estos patrones (o frases⁹ como suele llamarse), que poco a poco crean una sensación circular en un pieza. La literatura lo consigue apelando a la frontera del ritmo mediante sus propias pausas, las gramaticales.

Este bloque, por el momento, puede no poseer gran relevancia, pero nos permite vislumbrar que el romance, la estructura visualmente clara del poema (una sola estrofa narrativa de versos octosílabos), no es ya una sola tirada; como en la música, se constituye como una obra completa subdividida en frases musicales. Para una mejor comprensión se analizará el track 2. Este audio breve corresponde a un Preludio de Chopin en do mayor, pieza que servirá para argumentar el porqué de la presencia de esta estructura en la obra de

⁹ Frase musical. En la más amplia acepción del término, es el ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones, cada vez de menor categoría. (Roldán, 1996).

Espronceda.

Los preludios¹⁰ originariamente son introductorios y sirven para dar pauta al público o a una obra mayor. En el ejemplo se puede escuchar la repetición de una frase, donde un patrón redundante le da cierta cohesión a la obra; éste, empero, no se calca a la perfección, sino que se presta a variantes melódicas, pues va de grave a agudo, y se modifica la intensidad. Ahora, si apartamos como bloques este ascenso y descenso de tono (grave-agudo-grave); notamos que dicho movimiento se repite, pero no son las mismas notas al final; hay una variación muy importante; se pueden vislumbrar dos bloques, donde el segundo es una especie de respuesta al primero.

Teniendo la estructura anterior en cuenta, el inicio de la obra puede leerse como un prelude que oscila entre cambios de intensidad y ritmo que se van intercalando y creando una atmósfera, como se dijo, están introduciendo un sentir y una ideología. Mediante este recurso, el narrador musical describe un espacio múltiple y polifónico que, como se irá reiterando en los siguientes versos, apelan a la idea de la vorágine moderna descrita por Marshal Berman y de la que se habló en el capítulo uno.

Una vez comprendida la función dialéctica del anterior punto que crea pautas tanto estructurales como ideológicas en la narración musical; es turno de utilizar el nivel que se denominó de sensibilidad en el capítulo dos de esta tesis en el conjunto de la écfrasis de tipo verbal, y que corresponde al nivel lingüístico y semántico de la literatura sobre elementos

¹⁰ Preludio. Una composición que establece la tonalidad de una pieza que sonará a continuación ... La función esencial del prelude es atraer la atención del oyente y definir la afinación, modo o tonalidad de un movimiento de Misa, motete, himno, canción profana, rícercar, fuga, serie de danzas, etc. (Randel, 1986). Si bien, la definición de prelude dista de lo que en realidad son las piezas con dicho nombre de Chopin, lo que aquí se quiere rescatar son tres cosas: 1) La estructura similar que se establece entre el poema y la composición de Chopin, al ser composición romántica; 2) Un mismo término musical reinterpretado con ciertas bases comparativas por artistas románticos tanto músicos como poetas; *ergo* 3) La manera híbrida en la que funciona este acto descriptivo: es pauta estructural como un prelude tradicional y es estructura romántica como el prelude de un músico contemporáneo romántico.

musicales. Si se recuerda la primera palabra que se subrayó en el anterior bloque, llamará la atención el orden de aparición del siguiente vocabulario:

Era la hora en que acaso
temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas,
 y pavorosas fantasmas
 entre las densas tinieblas
 vagan, y aúllan los perros
amedrentados al verlas (vv. 7-14):

Pero antes de continuar, es importante no dejar del lado el análisis del ritmo, que potenciará el nivel descriptivo de la éfrasis verbal; en otras palabras, lo verbal y lo estructural comienzan ya a relacionarse en esta parte. La sucesión del ritmo aquí es la siguiente:

○ ○ ○ ó ○ ○ ó ○
 ○ ○ ó ○ ○ ○ ó ○
 ○ ó ○ ○ ○ ○ ó ○
 ó ○ ○ ○ ó ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ó ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ó ○ ○ ○ ○
 ○ ○ ○ ó ○ ○ ○ ○
 ó ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

El primer verso varía en el primer acento, ya no es en el tres sino en el cuatro, un cambio que a su vez, si se lee en voz alta, participa en la división de los dos bloques de versos citados (o frases musicales como se ha venido tratando) y crea, al mismo tiempo, un diálogo; pues la estructura pese al variar las posiciones de los acentos, conserva cierta semejanza con el primero, en el sentido de que respeta tensiones y distenciones acentuales y de que sigue una

tendencia compositiva entre versos de ambos, con variantes en algunos acentos que igual responden a una coherencia interna. Aquí debe quedar más clara la relación entre una estructura de preludio como el ejemplo sonoro de Chopin y la estructura rítmica del poema; se nota una similitud en la manera de intercalar pregunta/respuesta y ofrecer una predisposición estructural al poema.

Dicha écfrasis antes descrita que podría evaluarse como una *imitatio* de resultado (ya descrita en el capítulo dos), se vuelve más compleja con el análisis del vocabulario subrayado. Prestando atención al orden, es posible encontrar que los sonidos van incrementando en intensidad: desde temerosas voces, pasando por pisadas y terminando en aullidos; crea no sólo la idea de adentrarse en la noche, sino de que algo se manifiesta y va creciendo. Los dos primeros tracks presentan este mismo movimiento a nivel sonoro que va desde el silencio al sonido estridente; Espronceda se vale de una descripción espacial para evocar dicho efecto y lo potencia con la estructura rítmica que se ha ido describiendo.

El siguiente bloque es aún más significativo en ambos niveles:

en que tal vez la campana
de alguna arruinada iglesia
da misteriosos sonidos
de maldición y anatema,
que los sábados convoca
a las brujas a su fiesta (vv. 15-20).

Una vez más los acentos de esta sección parecen responder a una tensión/distensión que sonoramente se oye resuelta y crea la sensación de otro bloque:

○ ○ ○ ó ○ ○ ó ○
○ ó ○ ○ ó ○ ó ○

o o o ó o o ó o
 o o o ó o o ó o
 o o ó o o o ó o

Hay una cierta semejanza más próxima con el bloque anterior por la propensión a acentuar en la cuarta sílaba, aunque, casi como un efecto para poder finalizar, los últimos dos versos son una calca métrica de los acentos de los versos principales del primer bloque; se crea una sonoridad única que da una sensación de resolución a esta sección de bloques y eleva la intensidad; quizá por la imagen acústica que se queda en nuestra memoria y que, al repetirse, da la impresión de escuchar una cadencia¹¹, donde lo primero que toca, se evoca al final para dar resolución y equilibrio. Y para reafirmar dichas divisiones, en el texto, tanto en el punto de los versos 6 y 20 como en el punto y coma del verso 14, la duración de pausas ortográficas corresponde a las rítmicas, ya que el punto y seguido es una pausa más contundente que la de punto y coma; mismos lugares donde realicé cortes y se nota una conjunción de elementos que obedece a una lógica orquestal del narrador.

Esta última sección también trae consigo un incremento de volumen en el campo semántico del sonido (vocabulario subrayado) y permitirá profundizar en las implicaciones ideológicas de la descripción. Los ruidos casi místicos o fuera de este mundo de las campanas malditas son una muestra de, por un lado, un evidente incremento en el sonido y, por el otro, la creación de un tono indefinido (¿Cómo es el sonido de una campana que maldice?); está más allá, refiere un sentimiento satánico más que completamente sonoro, son niveles abstractos que rebasan referencias físicas. Este acto en conjunto imita un estilo musical muy

¹¹ Cadencia. Una configuración melódica o armónica que crea una sensación de reposo o resolución. Las cadencias suelen marcar, por lo tanto, el final de una frase, periodo o de una composición completa. La fuerza o finalidad varía, sin embargo, considerablemente. En todos los casos, el efecto de la cadencia deriva del contexto musical y de las convenciones asociadas a la misma. (Randel, 1986).

común en la música romántica: el *crescendo*¹². Un movimiento que toda la crítica ha subrayado constantemente en este poema: “Crescendo y disminuyendo, que son perspectivas temporales (recuerdo y olvido), son la dimensión sentimental del corazón. El siglo XVIII, [los poetas] guiados por los sentidos y la razón, dependió de la línea horizontal; el XIX, en cambio, comenzando por el romanticismo, siglo de grandes anhelos y de tumultuosas pasiones, hace suya la línea vertical, la línea que expresa las máximas aspiraciones”. (Casalduero, 1961, p. 177). El crescendo verbal corresponde a un movimiento que va del silencio, al sonido concreto y que, al final, accede a un ruido metafísico que, sin ninguna duda, también comparte cierta semejanza con el silencio sepulcral del inicio; en otras palabras, no es gratuito que rítmicamente la maldición y el silencio se correspondan en espacios rítmicos, pues crean esta cadencia circular; al final ambos elementos están más allá de las capacidades humanas y es, en muchos sentidos, lo que la música romántica buscó, evocar ese espacio más allá de la realidad, donde se encuentra la unidad que ha perdido la época moderna. Ideológicamente el espacio de la noche es la metáfora de la vorágine moderna, mediante el acto musical, se busca recobrar el equilibrio perdido y la coherencia en la polifonía, reconoce su presente en el acto narrativo.

Dicha estructura presenta un choque en los versos siguientes:

El cielo estaba sombrío,
no vislumbraba una estrella,
silbaba lúgubre el viento,
y allá en el aire, cual negras
fantasmas, se dibujaban
las torres de las iglesias,

¹² Véase la nota al pie número uno de este trabajo.

y del gótico castillo
 las altísimas almenas,
donde canta o reza acaso
 temeroso el centinela (vv. 21-30).

Aquí, se rompe totalmente el curso del crescendo con las dos descripciones iniciales de tono más bien plástico que nos remiten de nuevo al silencio, además de que el patrón del ritmo también se vuelve diferente:

o ó o ó o o ó o
 ó o o ó o o ó o
 o ó o ó o o ó o
 o ó o ó o o ó o
 o ó o o o o ó o
 o ó o o o o ó o
 o o ó o o o ó o
 o o ó o ó o ó o
 o o ó o o o ó o

En primer lugar, se identifica un modelo que provoca una tensión y una resolución, misma que, una vez más, termina en 3 y 7. En segundo lugar, aquí hay un encabalgamiento con el cual, como señala Ynduráin, Espronceda trata de: “crear una sensación de miedo que queda en suspenso, prolongando la impresión de misterio, de silencio o de negrura; por otra parte, la impresión final es reforzada después de la pausa por la primera palabra del verso siguiente, que funciona en el mismo sentido” (1971, pp. 359-360). Efectivamente, esa ruptura es una especie de suspenso y, rítmicamente, acelera y le da un carácter contundente a su lectura. El encabalgamiento del verso 24, que posee los acentos 2, 4 y 7, a partir de este silencio o síncopa, construye un ritmo de cascada interminable al redundar una secuencia rítmica, variarla un poco en cada nuevo verso y concluyéndola con la cadencia final del verso 30.

Este movimiento descriptivo es, por tanto, una *imitatio* de procedimiento; provoca una suma de intensidades y rupturas propias de la música del siglo XIX.

En tercer lugar, es posible notar que el tratamiento del léxico e imágenes propiamente literarias en esta parte es muy similar al rítmico; un tratamiento musical y orquestal que recolecta elementos ya nombrados como las campanas, las torres, un sonido temeroso (ahora en un centinela). El compendio de efectos crea otra disposición musical de pregunta y respuesta y de circularidad de elementos reiterativos como en los preludios y que dejan en claro tanto un contexto compositivo como un punto de referencia ideológico. El crescendo cumple la función de una *imitatio* de procedimiento que resulta tanto de la conjunción del nivel de sensibilidad como de la *imitatio* de resultado (musicalidad del texto). En otras palabras, este inicio ya nos muestra la complejidad que implica la adecuación polifónica de los elementos narrativos a semejanza de los musicales. La orquestación descriptiva debe tomar en cuenta todo, pues sólo así se comprende de manera más contundente que este caótico espacio está apelando al torbellino moderno y trata, a su modo, de darle sentido.

Los versos siguientes se vuelven concretos: “Todo, en fin, a media noche / reposaba, y tumba era” (vv. 66-67); además de dar nombre y delimitar geográficamente el espacio: la ciudad de Salamanca. Es significativo que el caos sonoro haya sido necesario antes de poder poner un nombre al lugar: “El nombre propio, ya sea de un personaje o de un lugar, funciona como el campo de imantación de los semas, como el crisol donde se forjan los valores ideológicos del relato” (Pimentel, 2010a, p. 47). De esta manera, la descripción espacial es el determinante de la carga semántica y simbólica de la noche en Salamanca y no al revés; al concluir con la presentación de la ciudad, la lectura musical del texto demuestra que la importancia no puede radicar únicamente en la leyenda del Don Juan, sino en la asimilación de la vorágine de la modernidad, el nuevo espíritu reconocido.

Para entender mejor la última propuesta, se debe explicar la idea de la noche romántica: “la noche abre infinitos... el poeta se mueve entre la niebla y la claridad misteriosa que de repente se ilumina, y, en su oscilación, va creando la totalidad del contorno que es tan característica... de [varios] poetas de la época” (Tollinchi, 1989, p. 315). En otras palabras, sólo desmenuzando los contrastes (en este caso silencio y sonido paralelos a luz y sombra) se puede introducir a la ciudad y, desde el punto de vista ideológico, captar el infinito humano, el sentimiento, que, de alguna manera, por aquellas interrupciones dadas, justo cuando conseguía narrar una imagen sonora metafísica, regresaba al silencio o era interrumpido.

La noche, a nivel narrativo y rítmico es también la búsqueda de la unidad: “La noche se convirtió en uno de los símbolos más significativos del movimiento romántico y, en música, el símbolo de la noche constituye el elemento original del sonido mágico” (Einstein, 1986, p. 43). Una vez más, la música impone temas y formas de comprender su presente, y la literatura quiere aprender de ella la totalidad o explicación de un nuevo contexto avasallador: “La música lleva (si es que no procede de ellas) a las regiones más oscuras y misteriosas del alma y de la realidad. El arte de la composición no es sino el modo de fijar en las notas musicales todo lo que se recibe y se percibe en el éxtasis de la inconsciencia” (Tollinchi 1989, p. 387). Por ello, todos los músicos románticos exploraban una manera de crear puentes a través de su estructura con ese otro nivel: “transportaban desde un principio al oyente fuera del mundo y sólo tras esta preparación introducían el tema, haciendo hincapié en que pertenecía a una región del sentimiento nueva y distinta” (Einstein, 1986, pp. 42-43). El narrador musical crea todo este torrente de crescendos y descripciones de tipo musical para también transportarnos a una nueva concepción del tiempo y espacio.

Un ejemplo de este aspecto en otra pieza musical es el track número 3, la sonata de Dante de Liszt. Las notas se introducen de manera contundente: desde la intensidad variable de las notas que va creando un ambiente por superposiciones de sonidos y silencios, hasta los ostinatos¹³ y reiteraciones paralelísticas que se van dando entre los bloques de frases que poco a poco van integrando una unidad y luego nos presentan una especie de temas o movimientos con los cuales identificamos las piezas. De igual forma, Espronceda crea un tumulto de expresiones en un nivel rítmico, léxico y semántico. En pocas palabras, existe una idea orquestal de la poesía, cuyos elementos intermediarios caracterizan primero al elemento, y luego le ponen nombre, pues lo más importante es la esencia sentimental que evoca la idea; se crea una atmósfera para crear, a su vez, un timbre, un sonido único que incide en la caracterización de cada personaje: “el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de significación del personaje... si no *pre*-destina el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*” (Pimentel, 2010b, p. 79).

Por lo tanto, esa misma idea orquestal, por estar al principio del texto y hacerse presente en el espacio (donde los personajes dialogarán y opondrán dichos espíritus únicos) va introduciendo al espectador a los temas principales de la obra: la tragedia del hombre moderno y la rebeldía; no es gratuito que el “ay” y la figura de Montemar sean los siguientes en ser descritos a continuación del verso 40 que termina con este, por así llamarlo, preludeo o inicio sinfónico del poema. Dicha orquestación apela a una visión del mundo, a un narrador

¹³ Ostinato. Un diseño musical breve que se repite constantemente a lo largo de una interpretación o composición o de una sección de esta (Randel, 1986).

que trata de acceder al Único¹⁴, y que, mediante estos movimientos, describe al espíritu romántico, el nuevo espíritu moderno contradictorio, vago y en constante movimiento. Éste es, pues, el espacio en el que los héroes aquí estudiados se moverán y sufrirán sus embates, pues, como señala Argullol, los agrestes caminos por los que transitan son al final los que logran “poner a prueba su voluntad y forjar su identidad” (2008, p. 444).

3.1.2. LOS MOTIVOS: LA NOCHE Y EL “AY”.

Una vez entendido cómo se describe el espacio y qué parámetros tanto musicales como ideológicos sigue, es importante cuestionarse: ¿Por qué empezar así? Si bien ya se ha resuelto parte de la interrogante en el anterior apartado, este preludio, más adelante, cobra un papel, desde mi perspectiva, aún más sobresaliente.

La obra está escrita *in media res*. El resumen de apariciones en la obra es: introducción del espacio, luego desaparece Montemar, luego, Elvira, y luego viene ese extraño cuadro dramático que se parece mucho a una escena del Siglo de Oro, por la manera en la que se construye, con elementos románticos como son un personaje sumamente cínico y singular y alguna que otra descripción macabra poco usuales en aquellos tiempos áureos. Pero es aquí donde viene lo interesante, el obvio contraste entre este espacio interno donde juegan cartas, un espacio popular donde es imperceptible el nuevo sentimiento de modernidad, y el espacio de la noche donde se desarrolla el resto de la obra. Dichos cambios de narración: de la musical a la tradicional, no hacen sino poner una diferencia entre en qué espacio el hombre romántico se pone a prueba y en cuál no encaja. Cuando se vuelve a retomar ese espacio musical de la noche, es posible advertir otro elemento musical que forma parte de la estructura de la obra y que otorga un mayor peso a las implicaciones ideológicas

¹⁴ Término empleado por Rafael Argullol en su texto ya citado *El héroe y el único* (2008). A grandes rasgos lo usa para referir el ideal romántico de unidad ante la escisión de hombre de la época moderna en el siglo XIX.

antes propuestas. En otras palabras, la descripción de la noche toma la forma de un motivo musical, el cual, literariamente, se vuelve importante para la estructura general del poema.

Este fenómeno [el motivo] ofrece inmensas posibilidades narrativas cuando se combina en un mismo texto música y drama, al poder, como se ha hecho de manera recurrente especialmente en toda la ópera de los últimos dos siglos y explícitamente a partir de Wagner y su concepción del *leitmotiv*, asociarse diversos temas con un personaje o grupo de personajes dentro del drama. Y piénsese lo que puede resultar cuando en un momento dado se rompe la adecuación actante/actor y se asocia un tema determinado a un personaje distinto del esperado, lo que puede ser interpretado como una evolución del personaje hacia las características de otro (el verdadero dueño del tema), una suplantación, un intento de aparentar lo que no se es, etcétera (González Martínez, 1994, p. 155).

Si cada motivo supone una caracterización muy particular, un timbre ¿Qué pasará cuando estos se enfrenten con los personajes que también poseen una caracterización musical? ¿Qué pasará si se acumulan ideas que se compaginan entre ambos? Esto es precisamente lo que se estudiará en el presente apartado.

Una vez que quedó claro la implicación de un motivo, y que la estructura de la obra propicia una vuelta a ese espacio de la noche, es importante destacar cómo se realiza esto para que quede claro por qué se dice que se vuelve un motivo.

Este retorno musical es progresivo, aislado y sólo se presenta en el momento más significativo: la caminata de Montemar y la mujer de blanco ¿No es lógico que cuando se vuelva a este acto de enumeración y crescendo sea precisamente cuando los dos héroes románticos estén juntos y uno de ellos, el más duro, esté a punto de ser probado? ¿No es claro que el espíritu moderno debe hacer presencia para delimitar y marcar dónde empieza un

timbre y termina el otro en ese momento? Justo cuando Montemar vuelve a insistir, y la enigmática mujer introduce dicho cambio con una estrofa que anuncia “- ¡Cúmplase en fin tu voluntad, Dios mío!”(v. 939), la descripción que parece una evocación del prelude de la noche ocurre:

Cruzan tristes calles,
 plazas solitarias,
arruinados muros,
 donde sus plegarias
y falsos conjuros,
 en la misteriosa
 noche borrascosa,
maldecida bruja
con ronca voz canta,
y de los sepulcros
los muertos levanta.
 Y suenan los ecos
 de sus pasos huecos
 en la soledad;
 mientras en silencio
yace la ciudad,
y en lúgubre son
 arrulla su sueño

bramando Aquilón (vv. 943-961).

El vocabulario subrayado es un primer acercamiento al acto evocativo del motivo; un acto por el cual nos recuerda la primera parte del prelude. Cuando comienza esta

descripción, el acto de polimetría cambia (como ya se había advertido): de una descripción que se mantenía en endecasílabos y con algunos cambios cuando Montemar toma la palabra, se pasa a versos de seis que, precisamente, nos recuerda la estructura de romance del principio, aunque alterada, pues nuevamente, la repetición de una estructura fónica e ideológica, más que repeticiones, crea una dialéctica entre estructuras parecidas.

En este momento, no se empleará el análisis rítmico, pues al ser hexasílabos, el campo de acción rítmico, más allá de generar un patrón, crea ya, de por sí, una máxima musicalidad: entre menor sea el verso, más musical se vuelve porque los espacios entre los acentos y la rima se reducen, lo que implica una sensación más circular similar a la estructura musical. Ahora se dará un análisis de aliteración. Por un lado, queda este sentido de la “s”, en donde su constante repetición genera en la lengua y en los labios una sensación de rápido y constante avance, casi maniático. Como se ha dicho, lo corto de los versos también contribuye a esta aceleración que está a punto de estallar, la cual se opone a los encabalgamientos, que como se ha visto, contribuyen a frenar, poner ciertas pausas y acentuar. La manera de acomodar la rima también provoca un efecto sonoro, pues no hay una que se conserve como en el romance a nivel par, la disposición de esta estrofa no es la clásica: abab; sino que constantemente introduce nuevas rimas y separa otras, lo que crea una circularidad sumamente violenta y no necesariamente predecible, pues nos encontramos con formas abab y aabb conjuntas que pueden recordar los tonos de los anteriores tracks que van de agudos a graves y se combinan para crear una inestabilidad violenta. De esta forma, es posible captar, por un lado, una *imitatio* de procedimiento al emular un *accelerando*¹⁵ y un *ritardando*¹⁶ por medio de

¹⁵ Accelerando, accelerato. Cada vez más rápido; más rápido (Randel, 1986).

¹⁶ Ritardando. Palabra italiana que significa retener el movimiento, hacerlo menos movido, tocar más lento (Roldán, 1996).

aliteraciones, versos cortos y encabalgamientos; y, por el otro, es clara una idea melódica romántica en la rima que va más allá de someter al lector a un patrón determinado, y le da una gama de variantes. Dichos mecanismos contribuyen a dar una idea de la noche, una vez más, como el espacio de los contrastes, del caos, de esa ahora ya reconocida modernidad. Esta sección de versos está conformada como si fuera una estrofa única y lo que hace es apelar a la estructura del motivo (el motivo de la noche) que es una frase que se reitera en la obra de manera posterior, otra *imitatio* de procedimiento. Finalmente, realza la idea del inicio como preludio y nos da una pista de lectura a partir de las implicaciones ideológicas de la descripción del espacio. El narrador musical resalta que el tema tiene que ver con ese nuevo espíritu abrumador del espacio, mismo que pone a prueba la personalidad del hombre moderno. Todo ello a través de elementos, más que musicales, discursivos, pues los límites que comparten el tiempo entre estas dos artes, permiten que la literatura explote como pocas veces dichas posibilidades temporales, para emular a la música y convertirlas en significados ideológicos. Y, retomando la teoría de prototipos, al ser un corte contextual, ya no puede verse esta repetición como un simple desacierto o una exageración romántica; nada es una exageración en el siglo XIX, es la necesaria insistencia de explicarse ese impacto moderno que sienten, pero aún no les queda muy claro a dónde los va a llevar.

Una vez analizado ese movimiento en el texto, queda discutir el siguiente elemento: el “ay”, que, de igual forma, cumple con la función de otro motivo musical.

Por partes se debe desglosar este componente desde lo más básico de su naturaleza, hasta la manera en la que se relaciona y va creando sentidos en el texto. Por un lado, su nivel evocativo sonoro no puede pasar desapercibido. Es tal vez la única palabra que es equivalente entre el significante y el referente. Las campanas satánicas ya muy citadas en el preludio de la noche nos remiten al campo semántico del sonido, pero este es abstracto, no hay

correspondencia entre el significante /campana/ y el sonido descrito. El aullido, que es otro elemento que se ha ido subrayando, es una onomatopeya, y comparte cierta relación entre la naturaleza del sonido de la vida real y su significante. Pero un “ay” es un /ay/ en el libro y en la vida real. Dicha equivalencia debe ser aprovechada, sobre todo, por la carga emotiva que éste posee.

La primera vez que aparece el ¡ay! ocurre justo después de la presentación de la noche:

Súbito rumor de espadas
 cruje y un ¡ay! se escuchó;
 un ay moribundo, un ay
 que penetra el corazón,
 que hasta los tuétanos hiela
 y da al que lo oyó temblor.

Un ¡ay! de alguno que al mundo
 pronuncia el último adiós (vv. 41-48).

Recomiendo leer el texto completo antes de esta cita; ya que así queda más claro cómo rompe totalmente el tono que poesía llevaba hasta este punto. Si bien conserva el octosílabo y sigue describiendo sonidos del espacio, este mecanismo es como un golpe, un acento de intensidad en una partitura que pone énfasis en determinada nota para sobresaltar al espectador. Si bien, Boukari señala que el primer “ay” es de Don Félix, pues se basa en una interpretación literaria de rescatar el *in media res* y verlo como una agonía (2013, p. 196), no queda realmente claro de quién es efectivamente ese “ay”; tan válido es decir que Montemar estaba muerto cuando bajó a los infiernos como que el ver su cadáver fue una quimera del poder divino, similar al de las leyendas de este tipo, para provocar su rendición en vida. El valor no está en lo

atributivo, por el momento, de este hecho sonoro, sino en el efecto de contraste que poco a poco irá adquiriendo un significado.

La herramienta de éfrasis aquí empleada permite entender dicho acto discursivo desde otra perspectiva. Como un nivel de sensibilidad, el “ay” del ambiente funge como una nota discordante en la constitución sinfónica del poema. Y que al ser el espacio donde “Los vivos muertos parecen, los muertos la tumba dejan”, no queda sino suponer que ese “ay”, no tiene por qué ser adjudicado a nadie¹⁷, en sí mismo ya apela a una construcción espacial y, más específicamente, al espacio de esa noche simbólica, la vorágine moderna. Este elemento sólo puede pensarse como un inevitable sonido del contexto nocturno, el resultado de este nuevo espíritu, muy a la manera romántica, es la tragedia, la muerte, la eliminación del sujeto.

El grito es, pues, un motivo musical que encarna una advertencia a todo héroe que se aventure a la batalla por el Único que siempre es trágica (cf. Argullol, 209). Por lo tanto, su insistencia es clave: “Placeres ¡ay! Que duran un instante/ que habrán de ser eternos imagina/ la triste Elvira en su ilusión divina” (vv. 160). Y es más que claro que lo que el motivo aquí representa es esa irrealización del ideal romántico en la tierra que, la mayoría de las veces, si no fuera por el principio, es utilizado en torno a Elvira; algo que nos acerca a lo que ya advertía Martínez y que aquí se expondrá más adelante: la importancia de evidenciar cómo un motivo se fusiona con otro y lo que esto implica si es una caracterización a nivel ideológico; en esta tesis se sostiene que así se escenifica una de las formas en que el romántico enfrenta a su nueva condición moderna. No obstante, aquí el “ay”, no se limita a

¹⁷ Esta misma cita apoyaría más a la idea de que Montemar está vivo en todo momento, ese “ay” no es suyo y sólo sucumbe al final. El estudiante vivo parece muerto al ver su cadáver; Elvira muerta parece viva al caminar por las calles.

una presentación a lo largo del espacio de la noche, hay una zona especial donde dicho motivo se desarrolla y, curiosamente, bajo una estructura musical que recuerda al lamento.

Para poder analizar esta sección es importante atender a la definición musical del lamento, el cual, según el *Diccionario de la música* de Randel, es “Un poema o canción de duelo; por extensión, una pieza instrumental de carácter quejumbroso. Numerosas culturas tienen, o han tenido, canciones de este tipo”; “una canción de duelo o de gran tristeza y un importante elemento de la ópera italiana del siglo XVII”. Para ejemplificarlo musicalmente se encuentra el track 4, el “Lamento d’Arianna” de Monteverdi, uno de los más sobresalientes compositores de esta vertiente. Si bien la pieza sale del contexto temporal y, efectivamente, sería forzado encontrar esta estructura en poesía romántica, se tiene en cuenta que, pese a que Espronceda se caracteriza por una influencia extranjera fuerte, la española no puede quedarse atrás, allí nació y allí obtuvo mucho de su bagaje cultural. El carácter tradicional de España puede resaltar esta influencia, pues, si bien las lamentaciones fueron olvidadas, compositores románticos como Rodríguez de Ledesma y algunos anteriores seguían empleando esta estructura, siendo el primero quien fusionó dicha forma con los nuevos tintes románticos (cf. Olarte, 1991). Nada impide pensar que Espronceda sepa de esta estructura, y que dicha influencia inconsciente se pueda permear en su estilo, además de que, como se verá en el análisis, los detalles que aquí remarcaré no son sino una extensión de lo que se ha venido hablando de la estructura musical romántica, no porque Monteverdi sea romántico, sino porque su tema le permite encontrar movimientos similares que posteriormente los románticos decidirán explotar.

El “Lamento d’Arianna” se resalta por cuatro tendencias: silencio, repetición, contexto de duelo, polifonía. Lo más importante es poner el contexto de duelo, esta forma introduce al sentimiento como concepto y con base en él estructura sus componentes para

apuntalar su pena a nivel musical. Las voces aquí son variadas, causan encuentro y desencuentro a partir de los cambios en las notas y las armonías que al final terminan formando un acorde cuando se acaba un verso o estrofa. A cada uno de estos finales le sucede un pequeño silencio, el cual, de alguna manera, acompaña a estas voces para dejar en claro la división entre cada uno de los movimientos y resaltar el sentimiento. También el hecho de que estas voces no estén acompañadas crea una atmósfera oscura muy profunda que incrementa la sensación de dolor en el espectador. La repetición es tal vez uno de los elementos más expresivos de la composición, cada vez que alguien repite una parte del verso para integrar la armonía, el nivel de expresividad es alto, el hecho de duplicarse en otro tono refuerza las palabras del primero.

Todas las anteriores observaciones son sumamente importantes para el análisis posterior del lamento en el poema y de la voz de Elvira, quien tiene una fuerte conexión con este resultado trágico por el resto de la obra; a diferencia de Montemar, a quien sólo mediante una interpretación se le puede adjudicar al principio del poema.

El lamento comienza justo después de la sentencia de Montemar: “Y me va en ello mi fama/ que juro a Dios no quisiera/ que por temor creyera/ que no he seguido a una dama” (vv. 817-820). Dichas palabras están en octosílabos, sin mayor complicación rítmica, si acaso, se puede apreciar que el verso final posee un cierto sentido de cierre en todos los sentidos. El resto del discurso anterior de Montemar sigue la estructura de una redondilla también con versos de arte menor y rima abrazada abba, lo cual no es sino un uso tradicional y trovadoresco del verso rodeado de otras descripciones no muy violentas en endecasílabos. Después de la regularidad del canto de Montemar, el canto polirrítmico siguiente funge no sólo como el desarrollo de la tragedia romántica, pues, al subrayar esta debilidad y final inevitable para el héroe moderno, se vuelve una especie de advertencia que se superpone a la

figura de Montemar, como prediciendo que cualquier intento desembocará en ese lamento: “Del hondo del pecho profundo gemido,/ crujido del vaso que estalla al dolor,/ que apenas medroso lastima el oído,/ pero que punzante rasga el corazón” (vv. 821- 824).

Tomando como referencia el trabajo de Armando López Castro (2003, p. 192), es posible rastrear una idea de lo sonoro como un diálogo más profundo y la anáfora como elemento musical que resalta esta apelación a la música y profundiza en el ser. En el verso aparece un gemido que proviene del corazón, su sonido es tan leve que no puede ser captado por el oído, pero sí se cuele en el corazón. Si recordamos los tracks es posible rastrear esta idea en la música romántica, cómo los sonidos pianísimos y sus silencios captan este dolor profundo. En el lamento, tal vez lo más desgarrador es el silencio después de la armonía de cada estrofa, otra apelación, en el caso del poema, al sonido místico de la noche.

El siguiente *serventesio* (una estructura propia del romanticismo) hace una interesante escala: “gemido de amargo recuerdo pasado,/ de pena presente, de incierto pesar,/ mortífero aliento, veneno exhalado/ del que encubre el alma ponzoñoso mar” (vv. 825-828). Por un lado, desde el punto de vista temático sigue desarrollando la idea del sino del soñador (el héroe) que nunca podrá deshacerse de su dolor ni en pasado, presente o futuro. Desde el punto de vista narrativo la irrupción del “ay”, del lamento es una estructura paralela a la primera irrupción en el preludio, pues de describir un infinito o un anhelo, rápidamente se corta la estructura y se describe este sonido que implica una negación al ideal romántico. Desde el punto de vista musical, resalta que, a pesar de ser un verso de arte mayor, los hemistiquios, el hipérbaton y la estructura simétrica AB/BA de los adjetivos y sustantivos (c.f. Ynduráin, 1971, pp. 297-303), nos remiten a un verso de arte menor o, mejor dicho, a su musicalidad. La *imitatio* de resultado de estos versos describen un sonido profundo y su raíz trágica, pero sólo coadyuvados por un tipo de musicalidad que le da cohesión al poema,

la forma del lamento es introducida sin grandes implicaciones instrumentales, tal vez para poder apartar un poco la sección anterior de Montemar y crear, como en un principio, una atmósfera que sube de intensidad. La anáfora de la palabra gemido en un principio se encuentra al final del verso y, en las siguientes dos estrofas, sucede al principio, lo cual permite ir construyendo dicha tendencia de algo que comienza a crearse y va acentuando la lectura. La distancia entre ellos así como ese cambio que también supone una diferente tonalidad en la palabra (no es lo mismo leer una palabra al final de un verso que al principio, la fuerza se incrementa cuando lo hace al principio, como si retomara algo que sucedió y luego lo reforzara en la siguiente estrofa) se presenta como un introductor a un nuevo sentimiento: “Gemido de muerte lanzó y silenciosa/ la blanca figura su pie resbaló,/ cual mueve sus alas sílfide amorosa/ que apenas las aguas del lago rizó” (vv. 829-832). Así se puede notar que un nuevo encabalgamiento en la constitución de esta estrofa permite otra tensión que, a la par de esta disposición de elementos, prepara el camino para el clímax donde el motivo hace su aparición y comienza a adquirir un valor más profundo: “¡Ay el que vio acaso perdida en un día/ la dicha que eterna creyó el corazón,/ y en noche de nieblas, y en honda agonía/ en un mar sin playas muriendo quedó!...” (vv. 833-836).

La *imitatio* de resultado se vuelve de procedimiento, pues el motivo se presenta y es definido con más detenimiento, la idea de la noche, si bien sirve para recordar la situación de Elvira muriendo de amor, también vuelve a apuntalar la característica romántica del mar y la noche como símbolos del caos moderno que sucumbe a los seres sensibles al negarles sus sueños en la realidad, es decir, este tipo de romántico comienza a fallecer por su pasión: “Y solo y llevando consigo en su pecho,/ compañero eterno su dolor cruel,/ el mágico encanto del alma deshecho” (vv. 837- 839). Primero hay una aliteración ligera ente pecho y compañero que provoca mayor intensidad y que, después, es llevada a una aceleración y

tensión máxima por el último verso: “su pena, su amigo y amante más fiel” (vv. 840). Es decir, que la *imitatio* de resultado genera esta aceleración característica gracias al juego interno tanto melódico como gramatical. En este último, el recurso poético de la enumeración causa ese efecto de desazón y tensión (cf. Ynduráin, 1971, p. 255), que ocurre al recordar a esa persona que ya no se puede amar, por todo lo que significó, y ya no puede significar, que embiste la mente como una marejada de recuerdos y que recuerda la labor polifónica del lamento.

La siguiente estrofa es también interesante: “miró sus suspiros llevarlos el viento,/ sus lágrimas tristes perderse en el mar,/ sin nadie que acuda ni entienda su acento,/ el cielo y el mundo a su mal...” (vv. 841-844). Musicalmente posee una estructura muy simple y resalta el verso final que, como la estrofa anterior, posee una cierta reiteración causada esta vez por una oración copulativa, además de los puntos suspensivos que son evocativos porque suponen un silencio. Desde el punto de vista del procedimiento, ésta es una reintegración de los elementos similar al motivo de la noche, pero ahora subrayando el contexto que engloba la muerte de Elvira que se describe antes de este lamento y que se analizará más adelante. Por el momento, se puede anticipar que esta sección a partir del “ay” supone una fusión de motivos única que implica una integración de ese héroe romántico al contexto moderno, un dejarse llevar por la tragedia; una visión pesimista del mundo:

Y ha visto la luna brillar en el cielo
serena y en calma mientras él lloró,
y ha visto los hombres pasar en el suelo
y nadie a sus quejas los ojos volvió,
y él mismo, la befa del mundo temblando,
su pena en su pecho profunda escondió,

y dentro en su alma su llanto tragando
con falsa sonrisa su labio vistió!!!... (vv. 845-852)

Esta parte otorga un valor evocativo y un valor reiterativo en la velocidad que el lamento adquiere, pues, por un lado, es claro que había aceleraciones en ciertas partes, pero aquí se potencian. La reiteración de signos de admiración subraya aún más la intensidad con la que explota este sentimiento y los puntos suspensivos vuelven a ||evocar ese silencio que transfiere el dolor de lo que no se puede escuchar, pero sí sentir.

Toda esa aceleración no es sino un recurso paralelo al de las múltiples voces que van presionando cada palabra del verso y luego descansan e, igualmente, dentro del poema, un paralelo al comienzo del lamento que expone algo y que cuando comienza a acelerar explota en el “ay”; como esta vez la abundancia de tonalidades es más fuerte, termina en un paroxismo: “¡Ay! quien ha contado las horas que fueron,/ horas otro tiempo que abrevió el placer,/ y hoy solo y llorando piensa cómo huyeron/ con ellas por siempre las dichas de ayer” (vv. 853-856). Este verso se vuelve más reiterativo, con el resto, expone nuevos temas que se irán repitiendo y remarcando: “ay” y horas; el primero es el fin; el segundo, el espacio moderno donde el ser se vuelve infinitamente pequeño: “y aquellos placeres, que el triste ha perdido,/ no huyeron del mundo, que en el mundo están,/ y él vive en el mundo do siempre ha vivido, /y aquellos placeres para él no son ya!!” (vv. 857-860). La reiteración y el acento continúan, y la explosión de la amargura se vuelve consecutiva, el tiempo y el sufrimiento se hermanan y se vuelven la constante de la tragedia moderna, así como el sueño imposible:

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

¡Ay! de aquel que vive solo en lo pasado...!
 ¡Ay! del que su alma nutre en su pesar,
 las horas que huyeron llamara angustiado,
 las horas que huyeron jamás tornarán...(vv. 861-868).

Con estos versos concluye el análisis del motivo. A grandes rasgos este “ay” logra capturar otra esencia orquestal. Primero, porque utiliza los elementos literarios para volver a construir secciones rítmicas que dialogan entre sí y se superponen: de una copla a un serventesio romántico, el cual separa el tópico conquistador cortesano del romántico trágico ante el desencanto inevitable de la realidad. Una reiteración y aceleración constante a partir de la repetición que subraya determinados elementos del poema y los refuncionaliza para capturar esa esencia romántica de la tragedia, que es lo que representa dicho motivo en la obra. Así como la evidente fusión entre Elvira y el ¡ay!, casi como una aceptación o proceso de sumisión del romántico sensible. Un suicidio sin voluntad. Un acto de rendición igualmente heroico porque, fue producto de la sensibilidad. Idea que será más explorada en el siguiente apartado.

3.2. ELVIRA: EL ROMÁNTICO A LA DERIVA.

Antes de comenzar el análisis, se harán unas consideraciones de tipo teórico para comprender mejor la caracterización de Elvira, pues, bajo criterios musicales, se configura más allá de los patrones de una mujer decimonónica. En su artículo, “El oscuro sujeto del deseo”, Carlos Feal analiza *El estudiante de Salamanca* y señala que Elvira es ambivalente, no es una simple *femme fragile* (2015, pp. 16-17). También, la fusión o hermandad de sentimientos que el crítico encuentra entre Elvira y el propio poeta (p. 18) suponen una lectura más compleja del personaje, el cual emula a su creador, a un genio sensible, que es víctima de su propia

sensibilidad. Esta desgracia la eleva sobre los hombres insensibles de la época y la lleva a una tragedia que, aunque no lo parece en estricto sentido, tiene una fuerte cantidad de voluntad, por el simple hecho de sucumbir ante sus propios sentimientos y llevarlos hasta sus últimas consecuencias. Elvira tiene sentido cuando se la asocia al ideal del enamorado expuesto por Argullol: “La pasión es la lanza que los hombres de «alma superior» dirigen contra la Nada. La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad, un puente tendido entre el *Héroe* y el *Único*” (408).

A este tipo de romántico, ahora, hay que ponerlo en el contexto de la poesía del autor. Pues si bien es cierto que se puede rastrear dicha pasión y reafirmación del ser, también queda claro que la poesía de Espronceda se divide en dos tipos, como señala Valbuena Prat: el primero que “Exalta los valores vitales y son himnos triunfales a los sin ley; desolación, violencia, exterminio, son sus elementos”; y segundo que incumbe a los “temas de lamentación y simple evocación de los desgraciados” (1957, p. 196). El primero se encuentra en poemas como “la canción del pirata” y en don Félix de Montemar; el segundo, en “A jarifa en una orgía” y en Elvira. En este último tipo de personaje, el amor y su imposibilidad de libertad, así como la falsedad de su sueño ante la realidad es el gran tormento de estos. No obstante, detrás de este acto de rendimiento, hay una fuerte reafirmación del yo (no es otra sino mi pasión la que me causa tormento).

Dentro de estas consideraciones generales, también es importante destacar las observaciones de Pedro Salinas en su ensayo “Espronceda: la rebelión contra la realidad”, donde subraya que la interacción entre el héroe romántico y el mundo real en la obra del poeta pasa por tres niveles: “El primero consiste en el amor entusiasta por la realidad [estado de salida al mundo]”. El segundo es el contacto, una etapa de desengaño en el que su mundo

interior y la realidad no compaginan. El tercer nivel es “la desesperación, el odio, la muerte en rebeldía. Y el hombre o puede morir de verdad materialmente o puede seguir viviendo, sí, pero sólo exteriormente. Puede seguir viviendo como un cadáver en pie, según nos dice Espronceda al final del *Canto a Teresa*, con el corazón hecho pedazos, fingiendo vivir en actos externos, pero destrozado en su alma” (Romero Tobar, 1994, pp. 151-153). Dichos niveles son clave para entender que Elvira, enamorada, opta por la segunda opción, si bien muere, el nivel simbólico de la mujer vestida de blanco la representa como una muerta en vida cautiva de la voz del “ay”, de esta idea trágica del destino heroico, pero al mismo tiempo, que no puede frenar el impulso del héroe de seguir con su cometido. Y es aquí donde el acto de voluntad encuentra su matiz preciso: una cosa es ser como don Félix y negarse (a partir de su bien construido yo y falta de sentimientos) a ese nuevo contexto moderno que amenaza con desintegrarlo, y otra es seguir la voluntad de la pasión y arrojarse al caos; en otras palabras, es tan voluntario el negarse como el rendirse: el yo del primero está construido y bien definido antes del momento y no sucumbe, y el del segundo se construye sólo después del contacto y con referencia al contexto; ambos son genios románticos que actúan en su espacio.

¿Cómo ocurre esta fusión y qué consecuencias tiene a nivel musical? Es evidente que se deben rastrear desde la carta de presentación de Elvira:

Bella y más pura que el azul del cielo
 con dulces ojos lánguidos y hermosos
 donde acaso el amor brilló entre el velo
 del pudor que los cubre candorosos;
 tímida estrella que refleja al suelo
 rayos de luz brillantes y dudosos,

ángel puro de amor que amor inspira,
 fue la inocente y desdichada Elvira.

Elvira, amor del estudiante un día,
 tierna y feliz y de su amante ufana,
 cuando al placer su corazón se abría,
 como el rayo del sol rosa temprana;
 del fingido amador que la mentía,
 la miel falaz que de sus labios mana
 bebe en su ardiente sed, el pecho ajeno
 de que oculto en la miel hierve el veneno (vv. 140-155).

Valía la pena copiar estas octavas completas, pues desde el punto de vista musical son muy informativas. Por un lado, se encuentra en la primera octava un ritmo y rima muy normales, no hay encabalgamientos o enumeraciones que supongan un cambio repentino, todo es calmo, algo muy diferente a la manera de caracterizar el espacio, incluso, el nivel de sensibilidad aquí es completamente nulo. El golpe preciso viene justo al final, cuando Elvira es la palabra con la que inicia una octava y termina la otra (subrayado en la cita). Al respecto Yduráin señala que:

se trata de un recurso retórico, utilizado para proporcionar mayor énfasis a la expresión y, quizá, para reproducir un estado de ánimo especialmente sensible y susceptible ante las emociones; parece que necesita reanudar cada poco el ritmo melódico, empezar uno nuevo, pues los períodos largos no van bien con la emoción que aquí se trata de expresar; sí va bien el ritmo entrecortado o jadeante.

Puede servir también para resaltar la importancia de la palabra repetida, tomada como eje de dos desarrollos diferentes (1971, p. 318).

Aunque, para el crítico, este recurso no tiene demasiada importancia, porque Espronceda no lo usa con tanta frecuencia, sí la tiene. Por ello es importante leer musicalmente el texto, pues en una orquesta los elementos no son secundarios, la precisión matemática de una composición marca un elemento (si bien a veces único en el resto de la composición) en su justo momento para resaltar un valor tanto o más importante que el resto de recursos cuantitativamente hablando, sobre todo, si ese recurso es el que se está usando nada menos que para presentar a Elvira. Recordando la estructura del lamento y el énfasis de la repetición, el hecho de que a Elvira se le presente de esta manera, como un elemento repetido e intensificado ya es un indicio de cómo un elemento musical comienza a caracterizar al personaje. También el nombre marca la pauta de una de las rimas más importantes de dicha octava, es decir, la eleva como una variación de frase melódica que constantemente se está evocando a partir del sonido; visible en la constitución de la rima principal en “ía” que rima con su nombre. Si se suma esta observación estructural que se presenta por primera vez en la obra y luego es copiada más adelante, y lo que el propio Ynduráin llega a señalar como una tendencia del escritor de dejar todas las exclamaciones en los momentos narrativos que, por cierto, incumben a Elvira (1971, p. 249), es más que claro que el lamento expuesto en el anterior apartado no pudo tener las características estructurales que mostró si no existiera esa fusión del personaje con el espacio; en otras palabras, Elvira se convierte en ese “ay” del espacio, pero ese mismo elemento, también se transforma, a nivel musical en Elvira.

Esta última afirmación debe ponerse en contexto argumentativo, pues sólo atendiendo a la manera en la que el narrador musical predispone sus elementos, es como se nota esta

fusión. Cuando el motivo musical “ay”, que representa la resolución trágica del yo en la modernidad, aparece, toma la forma de octosílabos y no es un sonido atribuido a un personaje. Después, el narrador presenta a Elvira mediante versos de arte mayor con una tonalidad más melancólica que la del inicio, y estas repeticiones son emotivas. En el apartado anterior, el lamento que se analizó mostraba un verso de arte mayor, con intensidad, un carácter melancólico y sigue la estructura de irrupción constante del primer “ay” exhalado en lo que se denominó preludio del poema. En resumen, se puede observar que tanto el motivo musical como el timbre de Elvira se fusionan. Este personaje, por lo tanto, es quizá uno de los más complejos de entender y se debe a que, desde este momento, se le define como un ser sensible, un ser que capta el universo, pero que también es filtro; su yo y su pasión enfocan la manera de presentarse de un futuro de esos efectos espaciales, funge como filtro, es una creadora creada.

La importancia de Elvira en la obra se vuelve aún más clara cuando toda una parte se le dedica a ella y a su sufrimiento. Para empezar debe referirse la cita del *Don Juan* de Lord Byron que es el epígrafe de la escena dos: “...Except the hollow sea's./Mourns o'er the beauty of the Cyclades”. En ella se recalcan dos aspectos: el entorno nocturno en el cual se desarrollará la escena será Elvira en soledad, sin nadie a su lado, una dialéctica entre la terrible noche y su sensibilidad; donde se revela que la muerte de un hombre no le importa al mundo, y el sujeto se ve pequeño, parte de un gran sistema moderno que adolece de empatía y va perdiendo a los sujetos únicos, los cuales, ya no son héroes que pueden cambiar al mundo, sino que pasan desapercibidos. Para todo héroe: “Su titánico esfuerzo, en el que vacía energías sobrehumanas, es castigado con la indiferencia” (Argullol, 2008, p. 404). Misma idea que se repite en el “ay” antes estudiado, y que se entrevé como una forma en la

que Elvira, si bien se mezcla con él, comienza a dar señas de no haberse disipado por completo en el espacio, sino de preservar cierta esencia, se fusiona.

Esta sección comienza con una descripción muy interesante:

Está la noche serena
de luceros coronada,
terso el azul de los cielos
como transparente gasa.
Melancólica la luna
va trasmontando la espalda
del otero: su alba frente
tímida apenas levanta,
y el horizonte ilumina,
pura virgen solitaria,
y en su blanca luz süave
el cielo y la tierra baña.
Deslízase el arroyuelo,
fúlgida cinta de plata
al resplandor de la luna,
entre franjas de esmeraldas.
Argentadas chispas brillan
entre las espesas ramas,
y en el seno de las flores
tal vez se aduermen las auras.
Tal vez despiertas susurran,
y al desplegarse sus alas,

mecen el blanco azahar,
 mueven la aromosa acacia,
 y agitan ramas y flores
 y en perfumes se embalsaman:
 Tal era pura esta noche,
 como aquella en que sus alas
 los ángeles desplegaron
 sobre la primera llama
 que amor encendió en el mundo,
 del Edén en la morada (vv. 180-211).

¿Por qué llama la atención si esta vez no hay ni un ritmo llamativamente orquestal o menciones en un nivel de sensibilidad sobre el entorno musical? Esa es, de hecho, la razón. Si se piensa en una lógica sinfónica, es claro que no siempre debe haber cambios tan drásticos; pues perderían su significado. Como se aprecia en los tracks, también existen contrastes y descansos que permiten apreciar mejor esas evocaciones modernas. Y, una vez más, pensando en una lógica musical de pregunta y respuesta que se van encadenando, este inicio es una antítesis del primero, sólo que a un nivel plástico y relatando un cuadro más bien melancólico, apesadumbrado y, al mismo tiempo, tranquilo. Las imágenes son muy clásicas y permiten observar una justa constitución, tal vez, determinando ese carácter apacible pero frágil de Elvira, que el narrador en estos versos comienza a caracterizar. La noche cambia, el ritmo acompasado se modifica justo cuando se enfoca la figura de Elvira: “¡Una mujer! ¿Es acaso/ blanca silfa solitaria,/ que entre el rayo de la luna/ tal vez misteriosa vaga?” (vv. 211-215). El espíritu moderno regresa a la línea narrativa por medio de una descripción plástica de movimiento: “Blanco es su vestido, ondea/ suelto el cabello a la

espalda./ Hoja tras hoja las flores/ que lleva en su mano, arranca” (vv. 216-219). Aquí el encabalgamiento comienza a diseccionar el ritmo de lectura; más adelante se vuelve a acelerar: “Ora, vedla, mira al cielo,/ ora suspira, y se para:/ Una lágrima sus ojos/ brotan acaso y abrasa” (224-226). Es más que significativo que las acciones aquí apresuren el paso, cuando el cuadro evoca una interacción con el cielo nocturno y el recuerdo amoroso. Al final, las estrofas crean un encabalgamiento y se hace más violento y tenso el ambiente:

su mejilla; es una ola
del mar que en fiera borrasca
el viento de las pasiones
ha alborotado en su alma.

Tal vez se sienta, tal vez
azorada se levanta;
el jardín recorre ansiosa,
tal vez a escuchar se para.

Es el susurro del viento
es el murmullo del agua,
no es su voz, no es el sonido
melancólico del arpa.

Son ilusiones que fueron:
Recuerdos ¡ay! que te engañan,
sombras del bien que pasó...

Ya te olvidó el que tú amas (vv. 227-243).

Esta estructura final deja entrever otro tipo de *crescendo* y *acelerando* que se asemeja a la construcción del espacio, pero sus elementos constitutivos ya no apelan a un nivel musical, sólo en la penúltima estrofa, la cual advierte que la voz del personaje está bloqueada, que sólo existe el viento y el agua como voces de ese espacio. Elvira queda muda y sin expresión; la estrofa adelanta lo que será la muerte de este personaje. Su voz es el arpa; y su timbre, los elementos plásticos que seguían un ritmo acompasado; la irrupción de un campo semántico musical regresa los elementos del espacio a la descripción del espacio interno de Elvira, provocando que ésta asimile dicho discurso. En otras palabras, lo que aquí se percibe no sólo es un tratamiento estructural que emula a la creación del espacio, sino también un filtro: el ser sensible transcribe lo que el espacio constituye a nivel estructural, pero sus elementos significativos no están hermanados, la historia del sujeto en cuestión se adueña de sus razones, y es el dolor, este motivo trágico del “ay”, el detonante de la mezcla. La rendición ante el “ay” no es tan completa, sino que es una fusión donde, si bien el ser sensible sucumbe ante su contexto moderno, también se habla de un proceso de transcripción donde es el artista, en este caso encarnado por Elvira, el que utiliza al espacio para hablar de sí: “Mas ¡ay! que se disipó/ tu pureza virginal” (vv. 263-264); “Las ilusiones perdidas/ ¡ay! son hojas desprendidas/ del árbol del corazón” (vv. 270-272); “Tú eres, mujer, un fanal/ transparente de hermosura:/ ¡Ay de ti! si por tu mal/ rompe el hombre en su locura/ tu misterioso cristal” (vv. 288- 292). El motivo espacial se convierte en el canal de comunicación del arte, en la voz que Elvira está perdiendo; el nivel de unión, que ha impuesto su sensibilidad de genio, hace que la voz del espacio, se convierta en su propia voz; por eso narra su propia historia a partir de ese sentimiento, el “ay” ya no es el proferido por espadachines, sino por Elvira.

El siguiente fragmento deja en claro cómo el personaje de Elvira, aunque no lo parezca, posee voluntad:

Mas ¡ay! dichosa tú, Elvira,
 en tu misma desventura,
 que aun deleites te procura,
 cuando tu pecho suspira,
 tu misteriosa locura:

Que es la razón un tormento,
 y vale más delirar
 sin juicio, que el sentimiento
 cuerdamente analizar,
 fijo en él el pensamiento (vv. 293-302).

Justo después, se encuentra una sección que da a conocer esta pasión de manera más concreta y con estructura musical: “Vedla, allí va que sueña en su locura,/ presente el bien que para siempre huyó” (vv. 303-304). Comienza la primera estrofa sin grandes implicaciones, pero, como en el lamento y en el resto de los elementos de Elvira, la repetición de una palabra, “vedla”, crea la *imitatio* de resultado en la cual puede poner más énfasis y tensión casi como un *crescendo* o un *acelerando*, o como la polifonía en los cantos gregorianos de Monteverdi: “Vedla, postrada su piedad implora/ cual si presente la mirara allí:/ Vedla, que sola se contempla y llora,/ miradla delirante sonreír” (vv. 309-310); “Y vedla cuidadosa escoger flores,/ y las lleva mezcladas en la falda” (vv. 315-316). Elvira, o el contexto musical de Elvira y su pasión, es un trasplante del acto musical del espacio, con elementos musicales muy propios que se asocian con el lamento posterior y con (esto es muy importante) un tratamiento muy plástico, donde los elementos visuales son los que se fusionan con los musicales para lograr un efecto que sólo la literatura puede conjuntar dentro de sí; esto

caracteriza de mejor manera la complejidad del ser sensible que, si bien su identidad se basa en la de ser espejo, parte de ese reflejo está determinado por una constitución única.

Este nuevo acto de superposición de acentos y aceleraciones musicales deja ver que, como en la otra ocasión, es hasta el final cuando el nivel de sensibilidad musical entra en acción y a partir de sonidos, aunque en este particular caso, se encuentra el nivel de reconocimiento, ya que se menciona un acto musical en específico: “Y de amor canta, y en su tierna queja/ entona melancólica canción,/ canción que el alma desgarrada deja,/ lamento ¡ay! que llaga el corazón”(vv. 327-330). La reiteración del lexema canto implica un efecto musical y, al mismo tiempo, por fin hay un reconocimiento de algo que es propio de la teoría musical. Por tal motivo, llama la atención el uso de la palabra “lamento” casi como un sinónimo de canto en el verso, ya que, por un lado, podemos creer que sólo reitera el dolor y, por el otro, tal vez sea la referencia concreta a la forma de lamento; lo que hace Elvira es una traducción de la forma musical a la literaria. La razón por la que no se expuso este guiño desde antes (cuando se introdujo por primera vez el concepto) es que, precisamente, puede ser ya una sobreinterpretación. No obstante, dejando ese vocablo a un lado, se habla de una canción y de que así es como Elvira por fin habla de su pena; se evidencia la concepción del canto como proyector de la profundidad del sentimiento. Espronceda escribe unos cuantos versos en los labios cantores de Elvira, quien busca evocar ese dolor profundo:

¿Qué me valen tu calma y tu ternura,
 tranquila noche, solitaria luna,
 si no calmáis del hado la crudeza,
 ni me dais esperanza de fortuna?
 ¿Qué me valen la gracia y la belleza,
 y amar como jamás amó ninguna,

si la pasión que el alma me devora,
la desconoce aquel que me enamora? (vv. 331-338)

No obstante, su sentimiento, si bien estaba siendo expuesto a través de su canto, de su lamento (me atrevo a decir), éste no aún logra, en su forma, dar cuenta del verdadero martirio que la poseía. Así, contraponiendo las maestrías estructurales que se hicieron antes, es como se puede entender la muerte de Elvira y la irrupción de su canto:

Lágrimas interrumpen su lamento,
inclinan sobre el pecho su semblante,
y de ella en derredor susurra el viento
sus últimas palabras, sollozante.

.....
.....
.....
.....

Murió de amor la desdichada Elvira,
cándida rosa que agostó el dolor,
süave aroma que el viajero aspira

y en sus alas el aura arrebató (vv. 339-346).

A propósito de dicho momento, Ynduráin hace una muy pertinente observación:

En este caso los puntos pueden representar, quizá, el transcurso del tiempo durante el cual se produce la muerte de Elvira, episodio evitado por el autor expresivamente. También puede servir como interrupción evocadora o como tiempo de meditación. En cualquier caso sirve para reforzar la expresividad del indefinido y para que el alejamiento indicado por este resulte más literal. Pero, sobre todos, es el valor de evocación el que prevalece si tenemos en cuenta que

los versos siguientes continúan tratando de Elvira y de su muerte; todo en metáforas (1971, p. 230).

Casi no hay mucho que agregar, tal vez sólo el nivel ideológico que supone esta *imitatio* de procedimiento, para el cual existe un paralelo en una obra decimonónica musical, una ópera escrita por Puccini, *La bohème*.

Tanto la muerte de Elvira, como la del personaje de Puccini, Mimí (sin mencionar otras cualidades que comparten), suceden de la misma forma. Renata Scotto opina: “It’s the most beautiful. The most emotional moment in any Puccini’s opera... because it doesn’t end loud, it doesn’t end melodramatic... gone but in the silence, with that chord. Nobody’s moving. Nobody does anything”¹⁸. El silencio que interrumpe el discurso en ambos referentes es evocativo y, al mismo tiempo, representa todo aquello que la muerte significa, pero cuyas palabras y sonidos humanos no alcanzan a referir. Espronceda, mediante esta *imitatio* de procedimiento, reconstruye una forma de morir romántica, abandonada a la nada y que, como en la obra de Puccini, es apuntalada por un acorde oscuro que da a entender su deceso en la ópera, y una estrofa contundente que no oculta la muerte por amor del héroe enamorado. Se reitera esta parte mística de la noche sensitiva, la cual posee este viento de susurros que engloban el significado metafísico de la vida, lo que no se puede decir; Elvira y Mími, con este recurso musical, se mimetizan con el todo; pues el acercamiento a la muerte trae consigo el reforzamiento de su identidad, es decir se da la “autocreación del alma” que es “la autocreación de inmortalidad” (Argullol, 2008, p. 397). Elvira se define a través de su muerte, por el acto creativo de mimetizar su propia palabra con el todo, el nuevo espíritu

¹⁸ Esta cita fue tomada de la serie documental *The history of italian opera*, donde la misma soprano y el director Antonio Pappano analizan dicho fragmento en específico. Lamentablemente, por cuestiones de derechos de autor, el video (durante la redacción final de la tesis) se eliminó. No obstante, el track número 5 del disco es el audio que ambos músicos realizan del fragmento de la ópera para el documental.

moderno. Sólo que mientras en la partitura de Puccini uno observa un silencio musical, en el texto de Espronceda se observan estos puntos suspensivos de imprenta.

El texto posee muchísimos más ejemplos, la carta final de Elvira es uno de ellos, pero como sigue la misma estructura y, simplemente, es una muestra de cómo la voz de esta heroína también posee las características del espacio que la rodea (a diferencia de Don Félix), sólo rescataré el fragmento más revelador:

Adiós por siempre, adiós: un breve instante
 siento de vida, y en mi pecho el fuego
 aún arde de mi amor; mi vista errante
 vaga desvanecida... ¡calma luego,
 oh muerte, mi inquietud!... ¡Sola... expirante!...

Ámame: no, perdona: ¡inútil ruego!
 ¡Adiós! ¡adiós! ¡tu corazón perdí!

-¡Todo acabó en el mundo para mí! (vv. 411-18)

Las reiteraciones del adiós, los constantes puntos suspensivos, signos de admiración y los cambios de ritmo violentos muestran la fusión final: no hay disonancia entre su tono y el del espacio; ambos se corresponden en estructura.

3.3. MONTEMAR: EL ROMÁNTICO CONTRA LA DERIVA.

Por fin llegó la hora de analizar al personaje principal, el que le da nombre al poema y que, para la crítica, ha sido el centro de atención de sus observaciones, debido a su carácter tan especial que pocos escritores españoles (incluso extranjeros) se atrevieron a formular. En Félix de Montemar se configuran dos polos: el titanismo y el satanismo; en conjunto

constituyen la figuración emblemática del “Rebelde” (Boukari, 2013, p. 199). Musicalmente, Espronceda deja en claro estos polos mediante: a) la contraposición de ritmos; b) la manera de presentar al personaje con movimientos cadenciales; y, finalmente, como ocurre en el caso de Elvira, c) la construcción de la muerte a través de una forma musical.

Para empezar se analizará la manera en la que Montemar es introducido en el texto. Si bien es cierto que, en el poema, el personaje hace una aparición anterior a la estrofa que aquí se citará, no es una forma que, descriptivamente, se detenga a señalar cómo es el personaje y, lo más importante, no menciona su nombre. Como se ha visto, el narrador musical ha mostrado una clara tendencia en la presentación; tanto el espacio como Elvira son descritos con una tendencia musical desde el silencio o el anonimato, para luego ser nombrados. Dicho acto es también claro en la introducción de Montemar a partir de su nombre, y este narrador, igualmente, se vale de recursos orquestales para potenciar dicha caracterización y marcar su importancia ideológica en el texto. Pues este artificio de descripción y nombramiento, eleva aún más el tono de cada uno de estos tres elementos narrativos.

El poema, antes del verso 100, tiene una tendencia rítmica estable con versos de arte mayor; en ellos se describe al hermano de Elvira, don Diego, y su gran fama de ser invencible. Desde este punto, es clara la tendencia del narrador en dos sentidos. Primero, con este personaje, no se toma la molestia de describirlo como en el caso de Elvira o la noche. Segundo, la descripción heroica del personaje, más que un reconocimiento, es un relieve, es decir, la única razón por la cual se habla de su figura es para que el verdadero héroe, el estudiante, tenga más fuerza al ser el único que no le temió. De manera paralela, al marcar esta oposición, los versos se rompen y se convierten en octosílabos. Ese es el punto clave donde el narrador iniciará la presentación musical de Montemar:

Segundo don Juan Tenorio,
 alma fiera e insolente,
 irreligioso y valiente,
 altanero y reñidor:

Siempre el insulto en los ojos,
 en los labios la ironía,
 nada teme y toda fía

de su espada y su valor (vv. 100-107).

Se nota el corte y la oposición del personaje a nivel métrico. La estrofa evidencia de manera secundaria que el héroe requiere el fuerte y musical octosílabo para presentarse, mostrando al mismo tiempo cómo su bravura, métricamente, también se opone a la tendencia narrativa. La enumeración aquí también juega un papel muy importante, pues no es esa caótica lista confusa, es firme. Los lectores asiduos del poeta notarán un tono similar al de la “La canción del pirata”¹⁹. En efecto, ambos corazones rebeldes y portentosos son tratados bajo la misma estructura de la canción. En esta estructura, las rimas en los versos subrayados son las que le dan una cierta cohesión musical y general a cada estrofa, es decir, la que diferencia a una de otra, o la que pone un punto. En *El estudiante de Salamanca*, esta rima se mantiene por algunas estrofas consecutivas (desde la anterior cita hasta el verso 123); es decir, la tendencia melódica la marca el fonema /o/ y le otorga una cierta oscuridad a esta aliteración. Esta

19

Con diez cañones por banda,
 viento en popa a toda vela,
 no corta el mar, sino vuela,
 un velero bergantín;
 bajel pirata que llaman
 por su bravura el Temido
 en todo el mar conocido
 del uno al otro confín.

tendencia se ve interrumpida en dos estrofas que se muestran separadas, aunque con la misma estructura general de la canción:

En Salamanca famoso
 por su vida y buen talante,
 al atrevido estudiante
 le señalan entre mil;
 fuero le da su osadía,
 le disculpa su riqueza,
 su generosa nobleza,
 su hermosura varonil (vv. 124-131).

Es más que sustancial notar que, de un fonema /o/ en el resto de las estrofas, la rima central subrayada en el fragmento de esta sección (otra frase) pasa a ser /i/, creando una aliteración de tono agudo que contrapone su estrofa a todas las anteriores que caracterizaban esta enumeración que el narrador utiliza para describir a Montemar. Dicho movimiento crea una elevación o una mayor intensidad en la lectura. La siguiente estrofa vuelve a cambiar:

Que en su arrogancia y sus vicios,
 cabaleresca apostura,
 agilidad y bravura
 ninguno alcanza a igualar:
 Que hasta en sus crímenes mismos,
 en su impiedad y altiveza,
 pone un sello de grandeza
 don Félix de Montemar (vv. 132-139).

Ynduráin ubica perfectamente esta enumeración y señala la importancia del efecto al ser muy calculada la presentación del personaje (1971, p. 266-267). Musicalmente, este proceso es

más interesante aún, ya que la manera en la que la nueva rima cambia a /a/ (subrayada en la cita) le da un carácter muy distinto a esta estrofa, casi marcando un efecto de marcialidad y de concreción.

Tal vez es difícil entender esto si no se tiene una idea de lo que son las escalas mayores, menores ni de lo que representa el movimiento cadencial. Trataré de resumir de la manera más audible posible este tipo de estructuras, que dejará en claro a qué me refiero con la idea de nudo y cierre en esta sección (que en música se llama tensión y resolución).

Lo primero que debe quedar claro es que la música occidental compone sus piezas con base en escalas. Todas ellas son muy diversas, pero responden a estructuras básicas. Las escalas mayores son las principales y casi el resto de posibilidades salen de esta raíz. Una escala mayor tiene una tonalidad alegre o más bien luminosa y cada uno de los doce tonos de la música occidental puede crear su propia escala mayor. A su vez, cada una posee una escala menor natural, donde las notas de la mayor son las mismas que las de la menor. Lo que provoca el cambio es que la nota principal de la mayor ocurre en el primer grado (la primera nota) y la menor ocurre en el sexto grado (sexta nota yendo de grave a agudo); esta última escala tiene un carácter más oscuro y melancólico.

El ejemplo es éste:

Escala de Do mayor:

Do Re Mi Fa Sol La Si

Escala de La menor natural:

La Si Do Re Mi Fa Sol La

Como se nota no existe un fa# o Re bemol. Las mismas notas que tiene la escala mayor, las tiene la menor, la diferencia es que el primer tono ocurre en un lugar diferente de ese esqueleto, lo cual hace que varíe la tonalidad.

Una vez entendido esto, sólo queda decir que en música, existe algo que se llama movimiento cadencial, que puede definirse como una sucesión de sonidos que bajo ciertas reglas y tendencias da una sensación de circularidad. La que aquí nos interesa es la cadencia más básica, la perfecta, que toma el primer grado o tónica, luego va al grado cinco (la quinta nota de la escala), en este caso sol, que crea una tensión y resuelve de vuelta al primer grado. El track número 6 muestra esto con acordes: do mayor, sol mayor, do mayor.

Una vez entendido esto, queda decir que, como la cadencia permite este movimiento y ambas escalas están emparentadas, uno puede estar en la tonalidad menor de “la” y luego, mediante un movimiento cadencial, caer en la tónica pero de la escala mayor. Es decir, se empieza en el grado sexto y, cuando se llegue al grado quinto de la mayor (en el caso de la menor es el séptimo), es posible aterrizar de nuevo en el primer grado para generar ese círculo, ese cierre, sin necesidad de volver al grado principal de la escala menor. Este efecto es el que se muestra en el track número 7 y el que corresponde al ejemplo citado, ya que: a) la rima /o/ es oscura como el acorde menor de La tocado en la pista, b) /i/ genera la tensión del grado quinto como el sol mayor (en la grabación es un acorde de séptima, que por fines prácticos, dejaremos en que simplemente es una forma que lo hace aún más tenso para que la resolución tenga otro “matiz” más fuerte, cosa necesaria al estar cambiando de tonalidad) y c) /a/ funge el papel de la tónica de la escala mayor, en este caso un Do mayor. Este movimiento, como se escucha, provoca un interesante efecto circular y el cambio de menor a mayor eleva mucho el último acorde, como si fuera un sonido magnífico. El poema, si se lee con detenimiento y en voz alta, tiene un efecto similar a partir del cambio de rima, lo cual subraya el carácter imponente de Montemar, algo con sensación marcial, además de que el cierre es aún más contundente, por ser el nombre donde esa contundencia se presenta. Mediante este paso armónico se constituye el timbre de don Félix, el de un héroe.

Más adelante, una estructura similar vuelve a ser elaborada por el narrador:

Segundo Lucifer que se levanta
del rayo vengador la frente herida,
alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida:
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida,
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta (vv. 1253-1260).

Si bien tiene sus diferencias, y ya no sigue necesariamente la forma de la canción, sí nos remite directamente a la presentación del personaje del principio, como para subrayar que, aun en los infiernos, él posee la misma actitud rebelde que ya se había adelantado en la presentación estelar, tal vez lo que cambia es que en vez de ser un Donjuán que juega con las reglas humanas, ahí es un lucifer que juega con las leyes divinas. En una forma más simple, el narrador musical crea un pequeño timbre en el personaje y lo presenta como un eco ideológico importante, pues eso le permite mostrar el siguiente punto que más destaca en la caracterización musical de este personaje, la oposición.

La parte segunda del poema corresponde al momento en el que, si bien ya fue presentada, Elvira establece una dialéctica con el espacio donde se explora su personalidad. De manera paralela, es en la parte cuarta donde Félix debe enfrentar a ese espacio moderno caótico, por ello, el epígrafe también es necesario para dilucidar en qué consiste la dialéctica entre espacio personaje:

Salió en fin de aquel estado, para caer en el dolor más sombrío, en la más
desalentada desesperación y en la mayor amargura y desconsuelo que pueden

apoderarse de este pobre corazón humano, que tan positivamente choca y se quebranta con los males, como con vaguedad aspira en algunos momentos, casi siempre sin conseguirlo, a tocar los bienes ligeramente y de pasada.

Espronceda dialoga con el contexto de la modernidad, el malestar del hombre frente a una rapidez fuera de control. A contrapelo está Montemar, quien vive cada día como si fuera el último y es rebelde, un héroe en la búsqueda de poder “eludir el curso efímero del presente” (Argullol, 2008, p. 264). Pero la violencia de su personalidad no se presenta de la misma manera que se caracteriza el espíritu moderno. El narrador se vale de oposiciones estructurales para dejar en claro esta diferencia. De ahí que la oposición de manera discursiva sea tal vez el elemento más sobresaliente del poema (cf. Ynduráin, 1971, pp. 342-343).

El genio tiene una concepción diferente de la realidad y de su papel en ella: “El sentimiento de superioridad y desdén son venganza del romántico contra su tiempo” (Argullol, 2008, p. 398). El romántico se pone sobre todos porque pertenecen a la modernidad, su cualidad de genio lo aleja de la pasividad de la gente común y del caos polimétrico. Pese a que hace unos momentos se habló de la importancia que tenía la manera de presentar al personaje, en un sondeo general, este personaje, musicalmente, mantiene cualidades firmes y relajadas.

La primera evidencia de dichas oposiciones entre el ritmo moderno y el del personaje se encuentra después del primer “ay”:

El ruido
cesó,
un hombre
pasó
embozado,

y el sombrero
 recatado
 a los ojos
 se caló.
 Se desliza
 y atraviesa
 junto al muro
 de una iglesia
 y en la sombra
 se perdió (vv. 49-63).

Ayala señala que esta estrofa marca un paso apresurado a partir del encabalgamiento y “recae en un verso más corto que los inmediatamente anteriores, intensificando la pausa verbal” (Espronceda, 2013, p. 50); encuentra una onomatopeya del sonido del tacón y el sigilo veloz del embozado por medio de las aliteraciones. Si atendemos a las observaciones de Casaldüero, se podría matizar dicha observación, pues el ritmo del poema “no es onomatopéyico, es el cauce del movimiento fisiológico y de la pasión” (1961, p. 180). Y atendiendo a la lectura musical del texto, es otra manera de poner énfasis en el personaje, poco a poco lo va integrando. Ya desde este momento queda clara la manera en la que Montemar irrumpe en el espacio de forma violenta y, cómo se enfatiza por el ritmo de esas aliteraciones que acelera poco a poco la lectura. Sin embargo, avanza con premura constante, no atropellada como ocurre en el espacio. El protagonismo lo gana su figura y nos hace fijarnos en ella.

Otra introducción de Montemar en la que se nota el contraste entre ese espacio y la personalidad insubordinada del protagonista ocurre justo después del lamento del “ay”, el

cual termina en verso de arte mayor: “Aquel, de la blanca fantasma el gemido,/ única respuesta que a don Félix dio,/ hubiera, y su inmenso dolor, comprendido,/ hubiera pesado su inmenso valor” (vv. 881-884). Se recordará que dicho lamento estaba escrito en verso de arte mayor y su tonalidad era melancólica y disonante. La técnica musical que aquí se emplea vuelve a retomar el distanciamiento entre la tendencia del espacio, y el tono que posee Montemar. Para ello, se da la ya normal explicación o narración citada que anticipa un contraste entre momentos preservando la misma estructura poética e, inmediatamente, el siguiente verso se altera:

Si buscáis algún ingrato,
yo me ofrezco agradecido;
pero o miente ese recato,
o vos sufrís el mal trato
de algún celoso marido (vv. 885-889).

El punto de esta construcción reza en la simplicidad y llaneza con la que Montemar siempre habla, sin gran musicalidad, atropellos u ornatos: “Caso de mayor simplicidad y economía, como corresponde a la personalidad de Montemar, a su despreocupación. Cuando el que habla es el autor, la enumeración adopta formas más complicadas” (Ynduráin, 1971, p. 283). El narrador encuentra un punto de confluencia entre los timbres de Elvira, el motivo “ay” y la descripción espacial; cuando estos se encuentran en interacción, el resultado es un híbrido de timbres; con Montemar nunca pasa esto. Su firmeza y sencillez lo hacen aún más contundente a nivel rítmico, siendo su oposición la más violenta. Y así tenía que ser, sólo de esta manera se puede mostrar la propuesta sinfónica de pregunta y respuesta que apela a un personaje de una voluntad que no se doblega.

A grandes rasgos, hasta este punto se pueden señalar dos clases de contrastes importantes en la construcción general de la obra: contraste por narración y contraste por diálogo. El primero corresponde a la manera en la que el narrador contrapone la presencia rítmica y marcial de don Félix frente al alboroto narrativo. El segundo se encuentra en el discurso figural, es decir, cuando Montemar toma la palabra lo hace de la manera más simple y tradicional.

Ambos aspectos tienen implicaciones ideológicas fuertes. Como bien señala Luz Aurora Pimentel: “Entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. El entorno puede «contarnos» la «heroicidad» de un personaje al servirnos de relieve o de contraste. El espacio en el que evoluciona el personaje puede también tener un valor simbólico de proyección de su interioridad” (2010b, p. 79). El hecho de que se potencien tanto los contrastes, ya deja ver que hay una verdadera preocupación por describir y comprender el caos. Al mismo tiempo, mediante la voz propia, es decir, cuando es el propio Montemar el que habla en el texto, se remarca esta distancia y se toma una postura de rebeldía frente a dicho caos, se niega a sucumbir, pues: “todo discurso figural, independientemente de la forma de representación, constituye un punto de vista sobre el mundo, una postura ideológica” (86).

Otro ejemplo de dicha dialéctica que permite la caracterización de su personaje mediante el espacio, ocurre cuando el héroe va caminando con el fantasma: “Y una calle y otra cruzan,/ y más allá y más allá:/ ni tiene término el viaje,/ ni nunca dejan de andar” (vv. 962-965). Ynduráin señala que, en esta cita: “la rapidez con que la acción sigue al pensamiento y la rapidez con que aquélla se ejecuta está expresada, además de por el procedimiento enumerativo, mediante la repetición de Y al principio de cuatro versos, dos a

dos” (288). La velocidad aumenta e introduce al lector al cerebro de Montemar, y a su vez remite al motivo de la noche por su constitución caótica:

y atraviesan, pasan, vuelven,
 cien calles quedando atrás,
 y paso tras paso siguen,
 y siempre adelante van;
 y a confundirse ya empieza
 y a perderse Montemar (vv. 964-971).

La noche caótica sigue siendo descrita de la misma manera, con esa incongruencia donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Desde el punto de vista del narrador, se introduce un tipo descriptivo del espacio que supone una vorágine similar en la que sucumbe Elvira. Montemar debe ser realmente un hombre superior con nueva moral a modo de que su ritmo no se fusione con el entorno; otro tipo de genio romántico que, más que interpretar al espacio, lo niega, se pone sobre de él aunque se sepa menor:

y a su monótono andar,
 las campanas sacudidas
misteriosos dobles dan;
 mientras en danzas grotescas
 y al estruendo funeral
en derredor cien espectros
danzan con torpe compás:
 y las veletas sus frentes
 bajan ante él al pasar,
los espectros le saludan,
y en cien lenguas de metal,

oye su nombre en los ecos

de las campanas sonar (vv. 983-995).

Esas mismas campanas fúnebres son elementos que siempre han estado presentes a lo largo de la obra, y aquí se mezclan con el resto del vocabulario musical para crear una especie de cuadro fúnebre violento y aterrador. Los elementos musicales del nivel sensible crean una suerte de aleph, donde lo que tiene sentido en pasado, presente y futuro, se manifiesta en un solo instante, en un solo tipo de sonido evocador. Porque para los hombres del siglo XIX así se constituía la nueva realidad que habían descubierto, y poco podían hacer para desentrañarla y asirla. Por el momento, Montemar, como ellos, sólo toma el espacio y deja que éste se desarrolle. No puede hacer nada, sonoramente esas campanas y el “ay” se vuelven la advertencia directa: no eres un Dios, eres un hombre y morirás como todos. A nivel de la obra el espectador queda tan aturdido por el caos moderno que entiende por qué Elvira se dejó llevar:

Las luces, la hora, la noche, profundo,

infernál arcano parece encubrir.

Cuando en hondo sueño yace muerto el mundo,

cuando todo anuncia que habrá de morir

al hombre, que loco la recia tormenta

corrió de la vida, del viento a merced,

cuando una voz triste las horas le cuenta,

y en lodo sus pompas convertidas ve,

forzoso es que tenga de diamante el alma

quien no sienta el pecho de horror palpitar,

quien como don Félix, con serena calma

ni en Dios ni en el diablo se ponga a pensar (vv. 1084-1095).

Si todos los tópicos y ritmos presentados no son sino un recuerdo de la incapacidad del hombre de poder conquistarlos, el hecho de que el personaje continúe, acepte seguir y pelear en la oscuridad, es tal vez el acto más valiente de la época y una parábola muy importante con respecto al contexto de su país. Como subraya Marrast a propósito de esta parábola: “España – o Madrid – en aquellos años no es sino un cementerio poblado de fantasmas, en medio del cual un espíritu libre y vuelto hacia el porvenir es víctima del trágico conflicto con una sociedad incapaz de integrarse al mundo moderno y de superar sus contradicciones fundamentales” (Espronceda, 2006a, p.40). Es decir, que la introducción de la música aquí puede subrayar la dialéctica del mundo moderno con el sujeto que está dispuesto a enfrentarlo bajo sus propios términos, pero que ideas como Dios o el diablo sólo lo apartarían de sí mismo, pues en ese mundo moderno, sólo puede confiar en su ritmo y música interna para asegurarse un espacio en él. Evidentemente es también un fin trágico, pero explica a la perfección el tipo de estilo que impone en la constitución de la obra. Después de tantas enumeraciones caóticas y despliegues de virtuosismo rítmico y polimétrico, las respuestas de Montemar lo rompen todo, lo vuelven a la calma. Hay diferencia entre lo que el narrador cuenta que siente y lo que el personaje termina declarando frente a cada hecho sobrenatural; la descripción es la representación de la experiencia, y el discurso figural es la asimilación de dicho caos. Lo dicho se sustenta en la respuesta que los labios del estudiante dan al ver su propio cadáver:

-Lo que es, dijo, por Pastrana,
bien pensado está el entierro;
mas es diligencia vana
enterrarme a mí, y mañana

me he de quejar de este yerro (vv. 1116-1120).

Por último, restaría el análisis de la muerte, pues muestra ser otro punto en el que una estructura musical permite describir de mejor manera las implicaciones ideológicas de los personajes. En el caso de Elvira había una fusión de timbres; ahora, se sustentará la idea de dos técnicas que correrán paralelas: descripción de ascenso y caída del héroe, y dialéctica irresoluble entre espacio y carácter del personaje.

El estudio se basará en visualizar a partir del verso 1385 una estructura ABA'. Al igual que Elvira, este acto formal musical de la muerte tiene como función caracterizar a don Félix. Sobre la estructura sinfónica se puede señalar que:

la organización tripartita que se conoce en música como forma de primer tiempo de sonata o *forma sonata* (A-B-A', donde A= exposición temática, B= desarrollo modulante y A'= reexposición temática) se muestra similar a la organización de muchas formas poéticas y dramáticas. Estas similitudes son de tal índole que a veces permiten lo que se podría llamar "lecturas musicales" de formas literarias (González Martínez, 1994, pp. 494-495).

Es importante agregar que muchas veces la reexposición temática tiene cambios; es decir, es el mismo tema pero con algo alterado. El propósito del análisis es mostrar que, en el final, la estructura se corresponde de la siguiente manera: A= crescendo que muestra el espíritu titánico o ascenso, paralelo a la primera etapa de la aventura enunciada por Pedro Salinas²⁰; B= revelación de la verdad, desencanto (igual expuesto en Salinas) y matrimonio a través de la danza macabra; A'= muerte (según Salinas uno de los dos finales posibles) y satanismo o descenso.

²⁰ Las etapas que señala Salinas ya se citaron en este trabajo para explicar la muerte de Elvira. Remito a ese apartado para recordar de qué trataban.

Con el fin de analizar este *crescendo*, se debe definir lo que representa la primera cara rebelde que se desarrolla musicalmente: “El titanismo significa una lucha contra todo, una rebeldía contra todo, una ruptura de todo lo que existe como código, norma, valor, un intento de ir más allá de los límites existentes. Es la razón por la cual, a lo largo del poema, vemos a Félix de Montemar ir siempre contra corriente, rebelándose contra todo” (Boukari, 200). Si bien ese espíritu ha quedado más que demostrado a lo largo de las oposiciones rítmicas y de versificación, es importante subrayar que, en esta parte de la historia, existe una especie de inclinación hacia la aventura, un acto de tomar el estandarte y dirigirse hacia ese lugar místico de la perdición:

Que un poder aquí supremo,
invisible se ha mezclado,
poder que siento y no temo,
a llevar determinado
esta aventura al extremo (1380-1384).

En esos versos, como suele pasar, de manera discursiva hay una aceptación de un reto y luego un cambio estructural en la versificación del poema. La cita es la aceptación de su actitud titánica frente a la muerte, el ascenso a los cielos para confrontarlo. Los versos siguientes son ya ese camino que se dibuja hacia el infinito y, musicalmente, el narrador, por un lado, deja ver la característica de elevación mediante una *imitatio* de procedimiento al seguir la forma de un *crescendo* y, por el otro, recarga de todos los artificios posibles a su alcance para remarcar el hecho de que, efectivamente, ha cruzado a un plano diferente de la realidad:

Fúnebre.

Llanto

de amor,
 óyese
 en tanto
 en son.

Flébil, blando,
 cual quejido
 dolorido
 que del alma
 se arrancó;
 cual profundo
 ¡ay! que exhala
 moribundo

corazón (vv. 1385-1396).

Aquí es donde el camino comienza. Su sino de carácter sonoro, como todo mortal romántico, es el “ay”; la descripción de este sonido acompaña al titán desde su ascenso para remarcar tanto la magnanimidad como la imposibilidad de su intento. La estructura es la fórmula de la canción que se llegó a estudiar en la presente tesis, cuya rima abrazada corresponde al fonema /o/ y que cuya brevedad va dando una sensación de ensanchamiento. Los elementos del nivel de sensibilidad también se cuelan a la estructura al evocar el llanto, el gemido y el “ay”; mientras que el nivel de reconocimiento se encuentra en la palabra “son”. La *imitatio* de procedimiento es visible al apreciar cómo lentamente las estrofas se expanden y también el número de sílabas de un verso. La manera en la que va vertiendo cada palabra en un nuevo espacio va creando un deambular, un movimiento como de una vela que comienza a

encenderse. Las /f/ que abren cada estrofa crean un patrón que sigue abriendo la armonía.

Las siguientes estrofas rompen esa tendencia, pero continúan con el crescendo:

Música triste,
 lánguida y vaga,
 que a par lastima
 y el alma halaga;
dulce armonía
 que inspira al pecho .
 melancolía,
 como el murmullo
 de algún recuerdo
 de antiguo amor,
 a un tiempo arrullo .
 y amarga pena
 del corazón (vv. 1400-1412).

El nivel de reconocimiento de una éfrasis verbal es mayor que en ningún otro punto del texto. El vocabulario subrayado en la cita evidencia la presencia necesaria de este arte en el infinito. La música ya está integrada al contexto y va marcando la tendencia tonal y melódica. Dichos elementos describen algo débil y triste, pero que, poco a poco, va tomando fuerza sonora. Espronceda en esta estrofa abandona la /f/ inicial y la estructura de canción para dejar más espacios entre cada aliteración, aunque la rima /o/ es la que termina este fragmento, no obstante, se nota que el crecimiento va tomando formas más complicadas en la parte melódica, ya que las aliteraciones se van alternando y alejando una de otra lo cual va creando un ir y venir similar al del motivo de la noche que se repitió *in media res*. La idea musical continúa al crear un paralelo entre las primeras dos estrofas que empezaban con /f/ y las

siguientes dos con /m/, como para ir creando patrones que, si bien avanzan y dibujan este camino, no dejan de recurrir a la circularidad que asegure ese acto musical al que se apela:

Mágico embeleso,
 cántico ideal,
 que en los aires vaga .
 y en sonoras ráfagas
 aumentando va:
 sublime y oscuro,
 rumor prodigioso,
 sordo acento lúgubre,
 eco sepulcral,
 músicas lejanas,
 de enlutado parche
 redoble monótono,
 cercano huracán,
 que apenas la copa
 del árbol menea
 y bramando está;
 olas alteradas
 de la mar bravía,
 en noche sombría
 los vientos en paz,
 y cuyo rugido
 se mezcla al gemido
 del muro que trémulo
 las siente llegar:

pavoroso estrépito,
 infalible présago
 de la tempestad (vv. 1413-1439).

Cántico y redoble se suman a los términos musicales aquí empleados, cada verso parece apelar aún más a un nivel de comprensión musical del espacio, de este sonido que existe en el ambiente, que es en parte caótico, así como perceptible pero igualmente “sordo acento”; de manera paralela al crecimiento del verso, la escritura se vuelve autorreferencial al citar que dicho sonido mortal crece. El enfrentamiento de Montemar con el “Ay” tiene como resultado el impulso titánico que crece y, al mismo tiempo, las señales que evidencian su destino trágico, como siempre se presiente con este acto musical romántico de englobar los sonidos violentos de silencios que incrementan la tensión y el tono sepulcral de la melodía. Así, mediante la descripción literaria, Espronceda va capturando esos límites espacio-temporales que la música posee para dar a entender este concepto de modernidad y, al mismo tiempo, valiéndose de su estructura en verso, lo hace crecer y mediante encabalgamientos trata de incrementar una tensión que corre paralela a la estructura del *crescendo*. Misma que en la siguiente estrofa es desnudada:

Y en rápido *crescendo*,
 los lúgubres sonidos
 más cerca vanse oyendo
 y en ronco rebramar;
 cual trueno en las montañas
 que retumbando va,
 cual rujen las entrañas
 de horrisono volcán.
 Y algazara y gritería,

crujir de afilados huesos,
 rechinamiento de dientes .
 y retemblar los cimientos,
 y en pavoroso estallido
 las losas del pavimento
 separando sus juntas
 irse poco a poco abriendo,
 siente Montemar, y el ruido
 más cerca crece, y a un tiempo
 escucha chocarse cráneos,
 ya descarnados y secos,
 temblar en torno la tierra, .
 bramar combatidos vientos,
 rugir las airadas olas,
 estallar el ronco trueno,
 exhalar tristes quejidos

y prorrumpir en lamentos (vv. 1440-165).

Por un lado, como se ha advertido, en este acto musical es más que claro el nivel de reconocimiento. Al citar al *crescendo* mientras lleva esta estructura, inmediatamente, se vuelve una referencia intertextual que pone en relación el tratamiento del texto con una intención musical, misma que, intuitivamente (con subjetividad y el lenguaje propio de la disciplina), Espronceda lleva a cabo. En esta parte, el uso de los sonidos estridentes subrayados en la cita, así como aliteraciones con el fonema vibrante, traen consigo no sólo un aumento de volumen, sino una tensión profunda que está más allá de lo que cualquier hombre podría soportar; en este momento, el sonido ya no se vuelve un constante acento que

se intensifica y acelera. Los cráneos, las losas, los estallidos llenan (desde un punto descriptivo y sonoro por el tipo de significante que estas palabras poseen) de una verdadera fuerza al escrito. Los siguientes versos de esta parte son anafóricos y paralelísticos:

todo en furiosa armonía,
 todo en frenético estruendo,
 todo en confuso trastorno,
 todo mezclado y diverso (vv. 1440-169).

La repetición de la palabra todo se convierte en un golpe que enaltece el conjunto descrito, de manera musical, la estructura paralelística de los versos y la enumeración potencian el ritmo y lo enaltecen. El narrador emplea dicha técnica para describir una experiencia musical que da cuenta del paroxismo de la neurosis moderna, y que, aun así, en ese espacio, presenta una armonía, una conjunción, es un todo al que el sujeto romántico, por su acto titánico, tiene la desgracia y fortuna de experimentar, borrando las marcas de su escisión. No por nada se menciona que: “El romanticismo necesita abandonar lo cotidiano y enfrentarse con una realidad hostil... inhóspita, para poder recobrar la identidad por medio del dolor” (Argullol, 2008, p. 119). Todo pone a prueba al héroe, todo está ahí en conjunción para impedir su ascenso, el universo lo presiona en ese instante, donde puede experimentar el infinito.

De pronto llega la revelación en una de las partes del *crescendo*:

sintió, removidas las tumbas,
 crujir a sus pies con fragor
 chocar en las piedras los cráneos
 con rabia y ahínco feroz,
 romper intentando la losa,
 y huir de su eterna mansión,

los muertos, de súbito oyendo
el alto mandato de Dios (vv. 1473-1485).

Por un solo hombre, Dios ha movido a su ejército, un solo hombre fue capaz de retar de tan magnífica manera (pese a sus limitaciones mortales) al creador y desentrañar la sinfonía del universo, la armonía perdida en la modernidad. Lo que este *crescendo* deja ver es el acto titánico en el que su rebeldía lo lleva a tocar y alborotar el cosmos, a vivificar el poder de este nuevo mundo contradictorio y encontrar este sentido, no vivirá para contarlo, pues ahí está el “ay” que maldice a la figura titánica, pero sí puede experimentarlo. Espronceda debió recurrir a una construcción ampliamente musical, para poder emular lo que sería un hombre frente al infinito que le es arrebatado por la modernidad.

El *crescendo* termina en el verso 1502, donde la dama le tiende la mano y luego revela su identidad. Toda esta parte conserva ya un mismo volumen en cuanto a sílabas y representa el momento B de esta construcción. El momento B no es otro que esa revelación de la realidad y el desencanto. Ya todo se sabe y se dicta la perdición, la danza macabra que consiste en simplemente morir. Y aunque se menciona que trata de zafarse durante la misma danza que corresponde al momento A’: “Pugna con ansia a desasirse en vano, / y cuanto más airado forcejea,/ tanto más se le junta y le desea/ el rudo espectro que le inspira horror” (vv. 1566-1669); en el espacio B queda aún más claro que fue su decisión afrontar la muerte con tal de continuar su rebeldía y nunca aceptar el error. Por lo tanto, lo más importante del espacio B es que deja un ritmo constante y se habla del matrimonio, como sólo el timbre de Montemar podía, con tranquilidad cínica.

Desde el punto de vista simbólico quedan dos consideraciones. Por un lado, Elvira representa un “ay” ya fusionado, el matrimonio con ella es la aceptación trágica del héroe. Por el otro, Elvira es un tipo de romanticismo, el matrimonio tal vez supone que las

cualidades de ambos englobadas formarán el tipo de héroe más perfecto, el arte último, uno aún incognoscible, que sea sensible e insensible a la vez, que siga su pasión y voluntad al mismo tiempo, que canalice el espacio en su obra sin dejar de poseer una voz propia.

Entonces empieza el momento A'. Para ello es vital entender la otra cara de la rebeldía: “El satanismo es una rebelión que se termina por una caída o un castigo. Los orígenes del satanismo remontan hasta Lucifer. Según la tradición bíblica Lucifer era un querubín protector que se rebeló contra Dios” (Boukari, 200). Pero también terminó en los infiernos. Ambos conceptos, titanismo y satanismo, son dos caras de la misma moneda, por ello, ambos pueden corresponderse en el sentido de que son triunfos de la voluntad, pues Lucifer no es un miserable en la caída; pierde el cielo, pero gana un reino. Ambos son la rebeldía llevada hasta sus últimas consecuencias, lo dispar es que uno supone ascenso para confrontación; y el otro, caída. No obstante, al ser vistos por medio de un espejo, terminan siendo la misma figura. Por ello, queda claro su papel en la estructura ABA' como los polos de la lógica sinfónica que, conceptualmente, son pares. He ahí el cambio que supone la reexposición, que, obedeciendo a una lógica narrativa, no puede ser la misma porque el elemento B ya supuso un cambio en el contexto que el elemento repetido debe adaptar, y la manera de hacerlo es irse a la otra cara de la rebeldía que, de nuevo, no necesariamente supone derrota.

Si son dos elementos de un mismo conjunto cuya diferencia implica una dirección, musicalmente hablando, su estructura deberá ser un *diminuendo*²¹ contrastando al *crescendo*. La nueva técnica surge en un contexto musical: la danza macabra. Llama la atención que la danza retome la estructura de la canción para su presentación, aunque en un principio esté

²¹ Véase la nota al pie número uno de este trabajo.

escrita en endecasílabos. El diminuyendo toma endecasílabos desde el verso 1554 al 1559; baja a decasílabos del verso 1570 al 1585, y aquí las aliteraciones se conservan agresivas como se puede corroborar en la cita anterior de Félix tratando de quitarse el esqueleto. Luego descende a eneasílabos del verso 1586 al 16001; luego aparecen los octosílabos propios de la canción del 1602 al 16017.

En la siguiente parte de la danza, casi como reiteración de una sección musical, el mismo efecto con el cual se presentó a Montemar (es decir, la estructura de canción) se utiliza para despedirlo y cambiar a un tono lánguido y silencioso como al principio del *crescendo*. En muchos aspectos, esta sección es un verdadero espejo de la obra completa. De manera orquestal, el narrador vuelve a vaciar todas las estructuras y motivos ideológicos que fue desarrollando al final para lograr un cierre sinfónico totalizador:

Y a tan continuo vértigo,
 a tan funesto encanto,
 a tan horrible canto,
 a tan tremenda lid;
 entre los brazos lúbricos
 que aprémianle sujeto,
 del hórrido esqueleto,
 entre caricias mil (vv. 1618-1625).

Como se puede corroborar en la cita, la estructura de las rimas subrayadas recuerda a la estructura en tensión de la aliteración /i/. A su vez, la enumeración trae consigo el todo, el mismo estilo de enumeración, desde el punto de vista gramatical deja esta estrofa en tensión. Es pues una estrofa espejo de la de la primera parte, con la diferencia de que ésta es usada para terminar ese mismo timbre. De ahí que la siguiente estrofa retome dicha constitución:

Jamás vencido el ánimo,
 su cuerpo ya rendido,
 sintió desfallecido
 faltarle, Montemar;
 y a par que más su espíritu .
 desmiente su miseria
 la flaca, vil materia

comienza a desmayar (vv. 1626-1633).

Musicalmente, la repetición de ambas formas que, en este último punto, también utiliza la palabra Montemar como en la presentación, evidencia otra lógica sinfónica. Toma un motivo musical o frase que tenía protagonismo en el primer movimiento y lo repite alterado al final, con un propósito ideológico y estilístico. Estilístico porque hermana todas las partes de su discurso. Ideológico porque el contraste entre estas citas y la primera vez que usó dicho recurso musical da a entender una separación entre el verdadero satanás y el cuerpo que aquí se muere. Retomando esos timbres de Montemar y cambiándolos de esta manera durante esta disminución, no hace sino tratar de demostrar, al mismo tiempo, que esa alma tranquila, ese héroe y sus elementos aún se conservan, pues aún se conserva la estructura. Cuando la estructura termina en esa estrofa, debe entenderse que lo que sigue cayendo no es el alma del estudiante, sino el cuerpo. Si la última estrofa se divide por las dos rimas /a/, se lee cómo después de la rima Montemar que enaltece a la figura, la otra mitad de la estrofa describe esa misma separación de cuerpo y espíritu. Justo en ese momento, el poema puede continuar con el descenso:

Y siente un confuso,
 loco devaneo,

languidez, mareo
 y angustioso afán:
 y sombras y luces
 la estancia que gira,
 y espíritus mira.

que vienen y van (vv. 1634-1641).

Como ya se explicó, el narrador se vale de evocaciones intertextuales para crear un final totalizador, en esta parte se baja poco a poco la métrica y se reitera una de las citas que se usaron en esta tesis, donde el estudiante caminaba por las calles y los espíritus lo miraban. Se cumple la advertencia del espacio caótico, y el cual termina dominando al personaje a partir de este movimiento que poco a poco acalla toda acción. El nivel de sensibilidad de la écfrasis verbal también vuelve a emplearse, en este caso, como espejo:

Y luego a lo lejos,
 flébil en su oído,
 eco dolorido
 lánguido sonó,
 cual la melodía
 que el aura amorosa,
 y el aura armoniosa

de noche formó (vv. 1642-1649).

Al ser un elemento A', este contiene varios elementos o hace referencia a todos esos sonidos que durante la etapa A aparecieron. El narrador cierra el ciclo de creación y muerte con un acto musical. El ruido poco a poco crea la metáfora de la experiencia ante el ascenso del titán en los cielos. El ir apagando todos los sonidos hasta llegar al silencio crea la metáfora de la caída satánica del héroe romántico. Y todo vuelve a la noche:

Y vio luego
 una llama
 que se inflama
 y murió;
 y perdido,
 oyó el eco
 de un gemido
 que expiró.
 Tal, dulce.
 suspira
 la lira
 que hirió,
 en blando
 concepto,
 del viento
 la voz,
 leve,
 breve

son. (vv. 1662-168)

A partir de voces más suaves, Félix muere y, nuevamente, nos recuerda la muerte de Mimi, pues justo en ese momento antes del silencio, poco a poco la voz se entrecorta y va pronunciando frases cada vez más breves hasta el silencio que acalla su vida. El encabalgamiento ya no da un ritmo violento, por la misma cualidad de las palabras que lo componen. Como con Elvira, Montemar no narra su muerte, su muerte es causada por el espacio, pero parte de sí mismo se define en ella. Como señala Marrast: “su espíritu se

mantiene libre incluso cuando su cuerpo es aplastado” (1989, p. 630). A diferencia de Elvira, Montemar se resiste hasta la última sílaba²². Finalmente, el “ay” lo toma por víctima, pero no lo asimila como a Elvira. Don Félix, musicalmente hablando, sigue llevando su caída satánica hasta el final: “La última consecuencia de esta rebeldía es la muerte. Pero no se trata de cualquier tipo de muerte. Es la muerte del guerrero en un campo de batalla las armas en las manos. Es la muerte heroica en la que el hombre desprecia su vida que acaba sacrificando en nombre de sus ideales” (Boukari, 2013, p. 27). La estructura ABA’, por lo tanto, al poder vaciar de forma estructural y musical los ideales de aquello que versa más allá de la comprensión, puede hacer una pequeña sección musical, una sinfonía mini que es un elogio a la rebeldía. Misma que será trágica, pues como estipulaba la creación del espacio de la noche que funge como preludio de la obra en sí, el caos nace del silencio, y al silencio se llega sin posibilidad de escape.

²² A propósito de este final, vale la pena revisar lo que dice Romero Tobar: Espronceda y sus amigos convirtieron el procedimiento en práctica habitual. Polimetría auténticas innovaciones del romanticismo “cuya paternidad se suele adjudicar a la descripción de la cabalgada de los *Dijins* en *Les Orientales* (1829) Víctor Hugo. En estos textos, la descripción del movimiento de seres fantásticos– conclusión de *El estudiante de Salamanca*, *La leyenda de Al-Hamar* de Zorrilla – o la de un anómalo estado de ánimo – “Noche de insomnio y el alba” de Gertrudis Gómez de Avellaneda – ponen en relación analógica el ritmo y extensión silábica de las estrofas con la intensificación o realentización del proceso descriptivo que exhibe el poeta”. (192-193). En otras palabras, Espronceda se empapa de estas cualidades modernas de apelar a la música gracias a su contacto con el contexto literario de su época.

Conclusión.

En *El estudiante de Salamanca* se constata la presencia de un narrador musical. Dicha presencia conlleva implicaciones estilísticas e ideológicas.

El narrador, estilísticamente, crea efectos de sentido que llevan a la obra a un nivel sensible. Nutre las descripciones espaciales con matices semánticos y vocabulario musical que le permiten crear atmósferas más complejas y penetrantes. En las fronteras musicales, integra ritmos, melodías y acentos para crear voces particulares de los tres elementos que más le preocupa delimitar: el espacio, Elvira y Montemar. Su manera de caracterizar es tan reiterativa que logra marcar fronteras y puntos de confluencia entre dichos elementos, con el fin de enfatizar aún más las características particulares de cada uno, es decir, se vale de contrastes (como la música) para que cada parte de la sinfonía tenga peso. En pocas palabras, la lógica musical detrás de la construcción del poema crea una estructura dinámica y contundente que siempre se autorrefiere y se mezcla con el objetivo de llenar de sentido descripciones, mismas que, si fueran sólo de carácter literario, tal vez en esa época no tendrían efecto alguno ni comunicarían nada.

Ahora, por el lado ideológico, el narrador es musical porque le permite al escritor del siglo XIX crear arte, un arte revitalizado que se hunde en las raíces de lo que no se puede describir, de ese nuevo entorno moderno que aún sigue siendo misterio. El narrador utiliza estos recursos para colocarse como creador sobre un mundo y darle a este una coherencia, darle la posibilidad de diálogo y poder asir el caos de sus pensamientos en una perfecta y matemática estructura que puede transmitir eso que se siente y que las palabras solas no pueden llegar a tocar. Espronceda crea relaciones musicales tanto a nivel de sensibilidad como a nivel de reconocimiento para describir aquello sobrenatural. Apela a la música porque es circular, y lo circular implica una constante interrelación, y una constante interrelación

supone un sistema complejo, y dicho sistema es orden, el orden del caos. Espronceda usa los recursos musicales porque ellos generan preguntas, respuestas, conflictos y fusiones, un todo heterogéneo que se integra.

La música le permite poner a esta calca de espacio moderno en conflicto con dos seres románticos, con sus dos lados, con sus dos visiones del mundo encontradas que se entienden como el que se enfrenta con bríos, y como el que mira con desengaño. En ese espacio se mueven ellos, encuentran sus melodías, éstas se ponen en crisis ante un espacio moderno avasallador, y mueren irremediablemente. Pero al final, parece ser que no importa, que es mejor la locura aceptada, o la obstinación rítmica, a la ausencia en ese espacio, a la vida fingida que se oculta de la noche, que cree en el diablo y se tapa los oídos, donde están esos hombres temerosos, y esas mujeres que ya no mueren de amor. Es mejor salir al caos y enfrentarlo, porque así se crea arte, así se encuentra nuestro propio ritmo, nuestra personalidad auténtica. Batalla perdida, pero por lo menos valerosa, estética, con sentido y, sobre todo, vivida.

Espronceda, finalmente, es un escritor que en el diálogo artístico y existencial con su contexto moderno, elabora un poema con recursos musicales empíricos para comunicar literariamente lo que él experimentaba en aquella época: desasosiego, pesimismo, desencanto y rebeldía; el espacio, el “ay”, Elvira y Montemar, respectivamente.

Bibliografía directa.

- Boukari, Madela Seyram (2013). *Espronceda o la rebelión contra la realidad*. Universidad de Valencia. Print.
- Casalduero, Joaquín (1961). *Espronceda*. Madrid: Gredos.
- Espronceda, José de (2013). *El estudiante de Salamanca*. Madrid: Akal. 2013.
- (2006a). *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*. Madrid: Castalia.
- (2006b). *Obras completas*, ed. Int. y notas por Diego Martínez Torrón, Madrid: Cátedra.
- Marrast, Robert (1989), *José de Espronceda y su tiempo. Literatura sociedad y política en tiempos del Romanticismo*, Barcelona: Crítica.
- Feal, Carlos (2015). “El oscuro sujeto del deseo romántico: de Espronceda a Rosalía”. *Revista hispánica moderna*, Vol. 1: 15–29. Print.
- Ynduráin, Domingo (1971). *Análisis formal de la poesía de Espronceda*. Madrid: Taurus. Obtenida el 6 de mayo de 201, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-estudiante-de-salamanca/>

Bibliografía Indirecta.

- Aizpún, Teresa (1997). “El genio romántico y la búsqueda de unidad”. En Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz (eds.). *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Alborg, Juan Luis (1970). *Historia de la literatura española*. vol. 4. Madrid: Gredos.
- Aranguren, José Luis L. (1982). “La crisis de reajuste de la antigua a la nueva forma de existencia”. en Zavala Iris M. *Romanticismo y realismo*. Barcelona: Critica.
- Argullol, Rafael (2008). *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Acantilado.
- , (1998). “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”. En Marisa Siguán (coord.). *Romanticismo/Romanticismos*. Barcelona: PPU.
- Arredondo, Soledad (1989). “Música y Literatura: La función de la música en la narrativa de Charles Sorel.”. En “Mélanges de la Casa de Velázquez”. Vol. 25: 501–516. Web.
- Baca Martín, Jesús Ángel (2005). “La expresión musical: significado y referencialidad”. En “Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica”. Vol. 14: 161–179. Web.

- Ballestero, Manuel (1990). *El principio romántico*. Barcelona: Ahtropos.
- Béguin, Albert (1996). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de cultura económica.
- Berlín, Isaiah (2000). *Las raíces del Romanticismo*. Madrid: Santillana.
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Brown, Calvin S. (1994). "The Poetic Use of Musical Forms". *The Musical Quarterly* 30.1: 87–101. Print.
- (1970). "The Relations between Music and Literature as a Field of Study". En *Comparative literature*. Vol. 22: 97–107. Print.
- Bruhn, Siglind (2000). *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. New York: Pendragon.
- Crapoulet, Emilie (2009). "Voicing the Music in Literature". En *European Journal of English Studies*. Vol. 13: 79–91. Web.
- Company, Concepción (1997). "Prototipos y el origen marginal de los cambios lingüísticos. El caso de las categorías del español". En *Cambios diacrónicos en el español*. Concepción Company (ed.). México: 143–168. Print.
- Coral Santos, Carmen (1992). "¿Sujeto romántico=sujeto posmoderno?". En Oliver Gabriel, Helena Puigdomenech, Marisa Siguan (coords.). *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Einstein, Alferd (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial, pp.352.
- Fubini, Enrico (1999). *El romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de Valencia.
- González Martínez, Juan Miguel (1994). "El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria". En *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y modernidad*, Vol. 2: 491–501. Print.
- (1990). "El fenómeno musical en la teoría de la literatura". En Hernández Guerrero José Antonio (Ed.). *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- (2006). "Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias". En: *Imafronte* Vol. 4: 19–27. Print.
- (1998). "La Dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario". *Imafronte* 12-13: 151–162. Print.

Hugo, Victor (1827), *Cromwell*, en:

http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/H/Hugo,%20Victor%20-%20Cromwell.pdf [29-abril-2016]

Llorens y Asensio, Vicente (1968). *Liberales y románticos: Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Castalia.

López Castro, Armando (2003). “La inefable melodía de Becquer”. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*. Vol. 21: 187–202. Print.

López, Ojeda, Esther (2013). “Literatura y música”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, Vol. 37: 121–143. Print.

Lukács, Georg (1920). “Civilizaciones cerradas”. En *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica.

Olarte, Matilde (1991). “Evolución de la forma «Lamentación» en la música española del siglo XIX”. *Revista de Musicología*. Vol. 14. No. ½. III Congreso Nacional de Musicología: 497-499. Obtenida el 20 de mayo del 2015, de <http://www.jstor.org/stable/20795474>

Pimentel, Luz Aurora (2007). “Sobre el relato. Algunas consideraciones”, en: Emilia Rébora Tognó (coord.), *Antología de textos literarios en inglés (Lecturas dirigidas)*. México: UNAM.

--- (2010a). *El Espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.

--- (2010b). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI

Randel, Don Michael (ed.) (1986). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza.

Robillard, Valerie (2009). “En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)”. En Susana González Aktories, Inere Artigas Albarelli (coord.). *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: UNAM.

Roldán, Waldemar Axel (1996). *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires: El Ateneo.

Romero Tobar, Leonardo (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.

Tollinchi, Esteban (1989). *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. 2 vols. Puerto Rico: Editorial de la universidad de Puerto Rico.

Valbuena Prat, Ángel (1957). *Historia de la literatura española*. Vol. 3. Barcelona: Gustavo Gili, 1957.

Werner Wolf, Graz (2002). "Intermediality revisited: reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality" *Word and Music Studies*. Vol. 1: 13–34. Web.